

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE,

Secrétariat général

Direction générale des ressources humaines

**AGREGATION
LETTRES MODERNES**

Concours externe

*Rapport sur la session 2011
présenté par Monsieur Georges ZARAGOZA
Professeur de littérature comparée,
Président du Jury*

CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE

Sommaire :

Composition du jury 2011

Observations générales par le Président du Jury

Epreuves écrites :

Première composition française

Deuxième composition française

Etude grammaticale d'un texte antérieur à 1500

Etude grammaticale d'un texte postérieur à 1500

Version latine

Version grecque

Version hébraïque

Version de Langue Vivante

Anglais

Espagnol

Italien

Allemand

Portugais

Russe

Chinois

Arabe

Roumain

Epreuves orales

Leçon

Explication Hors Programme

Explication de Littérature comparée

Explication sur Programme

Question de grammaire

Statistiques

COMPOSITION DU JURY

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

Correcteurs de littérature française :

M. Olivier Barbarant, Professeur de chaire supérieure
M. Guillaume Bridet, Maître de conférences
Mme Élisabeth Charbonnier, Professeur de chaire supérieure
M. Oliver Decroix, Professeur agrégé en classes préparatoires
M. Sébastien Douchet, Maître de conférences
Mme Véronique Ferrer, Maître de conférences
Mme Isabelle Garnier-Mathez, Maître de conférences
M. Alain Genetiot, Professeur des Universités
M. Emmanuel Godo, Professeur agrégé en classes préparatoires
M. Daniel Guillaume, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional
M. Jean-Pierre Hocquellet, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional
M. Jean-Philippe Llored, Professeur de classes préparatoires
Mme Catherine Mottet, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional
M. Henri Scepi, Professeur des Universités
M. Charles-Olivier Stiker-Metral, Maître de conférences
M. Jean-Yves Vialleton, Maître de conférences
M. Luc Vigier, Maître de conférences
M. Didier Voïta, Professeur de classes préparatoires

Correcteurs de littérature comparée :

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

Correcteurs d'Ancien français :

Mme Marie-Madeleine Castellani, Professeur des Universités
Mme Françoise Laurent, Maître de conférences
M. Stéphane Marcotte, Maître de conférences
Mme Sarah Michels, Maître de conférences
Mme Muriel Ott, Professeur des Universités
M. Xavier-Laurent Salvador, Professeur en classes préparatoires
Mme Christine Silvi, Maître de conférences
Mme Géraldine Veysseyre, Maître de conférences
Mme Fleur Vigneron, Maître de conférences
Mme Myriam White-Le Goff, Maître de conférences

Correcteurs de grammaire du français moderne :

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

M. Etienne Karabétian, Professeur des Universités
Mme Sophie Lawson, Maître de conférences
M. Stéphane Macé, Maître de conférences
M. Gilles Magniont, Maître de conférences
Mme Cécile Narjoux, Maître de conférences
M. Laurent Susisni, Maître de conférences

Correcteurs de la version latine :

M. Guy Berset de Vaufleury, Professeur agrégé
Mme Dominique Brunet, Professeur agrégé
M. Olivier Devillers, Professeur des Universités
Mme Sylvie Laigneau-Fontaine, Professeur des Universités
Mme Sophie Malick-Prunier, Professeur de classes préparatoires
M. Guillaume Naveau, Professeur de classes préparatoires
Mme Géraldine Puccini-Delbey, Maître de conférences
Mme Hélène Vial, Maître de conférences

Correcteurs de la version grecque :

M. Romain Brethes, Professeur agrégé de classes préparatoires
M. Jean-Philippe Guez, Maître de conférences

Correcteurs de la version allemande :

M. Bruno Faux, Professeur agrégé
Mme Agnès Le Corre, Professeur de classes préparatoires
M. Philippe Wellnitz, Maître de conférences

Correcteurs de la version anglaise :

Mme Patricia Boughaba, Professeur agrégé
M. Philippe Cauvet, Maître de conférences
Mme Pascale Drouet, Maître de conférences
Mme Anne Lagadec, Maître de conférences
Mme Anne-Marie Laidet, inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional
Mme Nolween Le Guilcher, Professeur agrégé
Mme Véronique Rancurel, maître de conférences
Mme Stéphanie Richet Drouet, Maître de conférences

Correcteurs de la version arabe :

M. Hachem Foda, Maître de conférences
M. Michel Neyreneuf, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional

Correcteurs de la version chinoise :

M. Rainier Lanselle, Maître de conférences
Mme Valérie Lavoix, Maître de conférences

Correcteurs de la version espagnole :

Mme Naïma Bataille, Professeur agrégé
M. Fabrice Quero, Maître de conférences
M. Nicolas de Ribas, Maître de conférences
Mme Sarah Voinier, Maître de conférences

Correcteurs de la version hébraïque :

Mme Monique Jacob- Ohana, Inspectrice d'académie
Mme Michèle Tauber, Professeur agrégé

Correcteurs de la version italienne :

Mme Gabrielle Kerleroux, Professeur agrégé
Mme Brigitte Olivieri, Professeur de chaire supérieure

Correcteurs de la version polonaise :

Mme Marie Bouvard-Furman, Professeur agrégé

Mme Kinga Jucavici, Maître de conférences

Correcteurs de la version portugaise :

M. Bernard Emery, Professeur des Universités
Mme Jacqueline Mader, Maître de conférences

Correcteurs de la version roumaine :

M. Gilles Bardy, Maître de conférences
Mme Hélène Lenz, Maître de conférences

Correcteurs de la version russe :

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

Correcteurs de la version tchèque :

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

Rapport du président

Le concours d'agrégation externe de lettres modernes 2011 comportait des changements tant au niveau des modalités d'inscription qu'en ce qui concernait le nombre des épreuves orales, par rapport aux éditions des années précédentes.

C'était la première année qu'il fallait, pour les candidats admissibles, être titulaires d'un Master 2 ; ce fait, ajouté à l'avancement de plusieurs mois de la date d'inscription aux épreuves du concours, risquait d'entraîner une diminution sensible du nombre d'inscrits. Cela n'a pas été le cas : 1281 inscrits en 2010, 1415 en 2011.

Cependant, le nombre de présents à la première épreuve était de 493 seulement (ils étaient 643 en 2010), marquant ainsi une augmentation sensible des abandons ; il faut probablement évoquer le découragement devant une somme de travail véritablement conséquente, mais aussi une probable mauvaise organisation dans sa mise en œuvre. On peut aussi penser qu'un certain nombre de candidats s'étaient inscrits sans avoir pris la mesure de la tâche à accomplir, alors que dans l'organisation des années précédentes, ils pouvaient disposer des vacances d'été pour mûrir une décision mieux fondée.

En revanche et paradoxalement, le nombre de postes mis au concours a augmenté d'une année sur l'autre (80 postes en 2010 et 89 postes pour 2011) inversement au nombre de présents aux épreuves écrites. Cela pouvait laisser craindre une baisse du niveau du concours. Très heureusement, il n'en a rien été, puisque la moyenne obtenue par le dernier reçu au concours 2010 était de 9,25 et que le candidat reçu à la 80^{ème} place du concours 2011 obtient une moyenne quasi identique. La relative baisse du nombre de candidats présents à l'écrit n'a donc pas eu de conséquence fâcheuse sur la qualité du concours et tout le jury s'en félicite.

Les membres du jury des commissions d'oral, ainsi que les membres du directoire, ont été particulièrement attentifs au déroulement de la nouvelle épreuve « Agir en fonctionnaire responsable ». Les futurs candidats de l'agrégation 2012 sont vivement invités à lire avec une attention toute particulière le rapport consacré à cette épreuve ; cette lecture devrait leur permettre de mieux comprendre quelles sont les attentes du jury en la matière. Nous nous permettrons d'ajouter un commentaire personnel à cet ensemble de remarques éclairées et éclairantes. Il nous semble que cette nouvelle épreuve, telle qu'elle a été définie dans le rapport de 2010 et telle qu'elle a été mise en œuvre pendant les épreuves orales de 2011, remplit parfaitement la mission que le ministère et le jury lui réservaient, à savoir éveiller les candidats à une conscience d'enseignant du secondaire sensible à la culture ; ainsi les épreuves du concours ne concernent plus seulement la transmission d'un savoir mais elles évaluent la capacité des futurs agrégés à faire naître chez leurs élèves une curiosité intellectuelle et artistique, garante de valeurs humanistes et non exclusivement érudites.

Disons encore quelques mots de la préparation au concours. Nous avons conscience que cette préparation est exigeante et qu'une année de travail intense et régulier lui est absolument nécessaire ; on ne parvient jamais à être agrégé si l'on n'a pas fourni l'effort indispensable à la bonne connaissance des œuvres mises au programme (sans en négliger aucune) et à la parfaite maîtrise des exercices qui contrôlent cette connaissance, ou pour le dire autrement, on n'est jamais agrégé par hasard.

Nous voudrions aussi insister sur le fait que le concours d'agrégation se prépare de façon globale, entendons qu'il ne faut en aucun cas séparer la préparation de l'écrit de celle de l'oral, et encore moins hiérarchiser ces deux modes de préparation. C'est parce que le candidat aura, lors de sa préparation, réfléchi sur des sujets de leçon ou se sera penché sur des extraits de texte pour les expliquer (dans la perspective de l'explication littéraire sur programme) ou les commenter (dans celle de littérature comparée) qu'il pourra nourrir sa réflexion d'analyses précises, lors des dissertations d'écrit, et proposer des approches personnelles des problématiques soumises à sa réflexion ; il évitera ainsi de composer des dissertations qui ne sont que catalogues plus ou moins pertinents des points de vue de critiques autorisés. Dès les premiers mois de préparation, c'est aussi aux épreuves orales que les candidats doivent s'exercer : c'est, croyons-nous, un gage de réussite.

Faisons enfin ce constat : quels que soient la fatigue, l'épuisement parfois, qui sont le lot de cette année d'efforts, chaque candidat à l'agrégation gardera la certitude d'avoir vécu une année exceptionnelle. On sort nécessairement grandi d'une expérience qui demande d'aller toujours plus loin dans la réflexion, dans la connaissance, dans la maîtrise des outils ; une expérience qui permet d'explorer plus finement les œuvres littéraires, donc de s'enrichir à leur contact.

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

Première composition française

Alain Robbe-Grillet écrit : « Comme il n'y avait pas, dans nos livres, de « personnages » au sens traditionnel du terme, on en a conclu, un peu hâtivement, qu'on n'y rencontrait pas d'hommes du tout. C'était bien mal les lire. L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme » (« Nouveau roman, homme nouveau », *Pour un nouveau roman*, Gallimard, collection « Idées », 1963 [première édition, 1961], p.147). Vous direz en quoi cette mise au point est susceptible d'éclairer votre lecture des *Gommes* et de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet.

1. Analyse du sujet, repérage des enjeux théoriques, des difficultés et des attentes :

a) Théorie et réflexion :

La formule est tout d'abord à resituer dans son contexte, dans le moment d'effervescence théorique accompagnant l'essor de ce que l'on a fini par appeler le nouveau roman. La citation porte explicitement la trace de cet effort théorique, surtout à travers l'emploi du possessif « nos », Robbe-Grillet se positionnant en tant que membre et ici porte-parole d'un ensemble de romanciers ayant des pratiques d'écriture sinon similaires du moins convergentes et se trouvant confrontés à un malentendu dans la réception de leurs œuvres. Se profilait ici un premier écueil pour les candidats : s'il était nécessaire et éclairant de situer la citation dans le contexte plus général de l'essor du nouveau roman, il fallait bien évidemment ne pas se lancer dans des rappels trop longs et lâcher la proie pour l'ombre, c'est-à-dire substituer à la logique de la dissertation des exposés sur le nouveau roman. Il s'agit bien d'un sujet portant sur les deux œuvres au programme et ce sont bien elles qui font l'objet ici d'une expertise, à partir d'une réflexion de portée plus vaste. Certaines copies ont eu du mal à trouver le bon équilibre entre connaissances générales et analyses spécifiques.

b) Repérage du sujet :

Quel est l'objet du malentendu que la formule de Robbe-Grillet s'efforce de lever ? Il est loin d'être anodin puisqu'il y va de la définition même du nouveau roman, du repérage de ce qui est susceptible ou non de le singulariser, de l'identifier en tant que récit d'un nouveau type dans l'histoire des formes romanesques.

Le point de départ de la réflexion est le personnage. Robbe-Grillet reprend dans un premier temps à son compte une idée communément admise par la critique : il n'y a pas, dans ce qu'il est convenu d'appeler le nouveau roman, de personnage au sens traditionnel du terme. Le mot personnage est placé entre guillemets pour mieux souligner l'obsolescence ou l'inadéquation d'une notion que Robbe-Grillet qualifie, dans un autre article du même essai, de *périmée* (« Sur quelques notions périmées », 1957). On remarquera que ce constat – de la mort ou de la transformation radicale de la nature du personnage dans le nouveau roman – ne fait pas l'objet d'une contestation de la part de Robbe-Grillet. Ce n'est pas, de toute évidence, le point à discuter. Autre piège dans lequel sont tombés un très grand nombre de candidats, situant mal le point de gravité du sujet proposé.

S'il n'y a effectivement pas de personnage « au sens traditionnel du terme » dans le nouveau roman, reste à définir ce qu'est un « personnage au sens traditionnel du terme ». C'est une tâche qui incombait au candidat dans la démarche explicative qui doit être la sienne dans la dissertation : identifier le modèle qui permet à la critique d'évaluer le mode de fonctionnement spécifique de ce qu'on ne peut plus nommer à part entière le personnage dans le nouveau roman. Un critère d'évaluation se dessinait ici permettant de discriminer dans les copies celles qui se montraient capables de décrire l'écart du fonctionnement du personnage dans *Les Gommes* et *La Jalousie* par rapport à la norme qu'est devenu le roman de type balzacien. Comme il s'agit d'éléments clés de l'esthétique romanesque, on était en droit de valoriser les copies les plus précises dans leur manière d'appréhender la déconstruction du personnage en jeu dans les œuvres du programme et maîtrisant au mieux le vocabulaire d'analyse correspondant. Mais on retrouve l'écueil évoqué plus haut : en aucun cas la dissertation ne devait se transformer en exposé sur le personnage dans le nouveau roman.

L'article de Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », très connu, permettait de repérer les procédés de construction du personnage contestés et mis à mal par le nouveau roman : la caractérisation par le nom, la généalogie, l'état civil, le physique et, surtout, l'attribution d'un caractère suffisamment particulier pour donner l'illusion de l'unicité du personnage et suffisamment général pour l'exhausser à une forme d'universalité. Les analyses de Nathalie Sarraute, dans *L'Ère du soupçon* (1956), elles aussi censément connues des agrégatifs, pouvaient servir d'armature conceptuelle aux réflexions sur le personnage.

Même si ce n'est pas l'élément central de la problématique, et sous réserve qu'il n'y ait pas de glissement hors du sujet, on a pu valoriser les copies qui ont fait l'effort de commenter cette idée de roman et de personnage traditionnels. Certaines ont osé constater que l'adjectif « traditionnel » est on ne peut plus flou, sorte de chimère inventée par commodité, dont Michel Raimond a montré l'inanité (« De tous les mythes qu'ont réussi à créer les nouveaux romanciers, celui du roman traditionnel est un des plus plaisants »¹). Cette réserve majeure étant formulée, le roman traditionnel pouvait être défini comme le roman dit balzacien, l'expression désignant une forme repoussoir qui vise non pas l'œuvre de Balzac en tant que telle mais sa fixation comme modèle et sa survivance anachronique. Cette idée de contre-modèle est si consubstantielle à la pratique des nouveaux romanciers que Bernard Pingaud propose, en 1958, de les regrouper sous la bannière de l'« École du refus ». La principale critique que Robbe-Grillet adresse à cette forme et à la conception du personnage qu'elle induit est particulièrement importante pour la compréhension de la suite du sujet : le personnage tel que l'a conçu et, à bien des égards, sacralisé le roman au cours de son histoire est devenu inapte à dire la condition de l'homme moderne. La contestation de la figure du personnage est directement liée à la question de la représentation de l'homme – ce qui est essentiel pour bien cerner la thèse défendue ici par Robbe-Grillet. Le personnage n'est que le reflet d'une époque désormais révolue, celle de l'apogée de l'individu, lui-même lié au triomphe d'une idéologie et à la domination d'une classe sociale, la bourgeoisie. L'article « Sur quelques notions périmées » peut de nouveau se montrer éclairant. Citons-en un passage célèbre :

« Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche.

Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste »².

Nous reviendrons plus bas sur ce point mais notons d'ores et déjà l'articulation qui s'opère entre la disqualification du personnage, dans le nouveau roman, et la recherche de nouveaux modes de figuration ou d'expression de l'homme. Il s'agit d'un point essentiel, susceptible de discriminer les copies en repérant celles qui ont compris la portée de ce qui ne relève pas, chez Robbe-Grillet, d'un formalisme vain mais d'un effort pour repenser la situation de l'homme dans le monde, aux lendemains des cataclysmes historiques du XXe siècle.

c) Attentes :

Le point de discussion concerne en effet les conclusions tirées par la critique de cette absence ou de cette déconstruction du personnage dit traditionnel. Elle en a déduit que c'est l'homme que le nouveau roman entendait évacuer ou évincer de son champ d'investigation, au profit de l'objet. Erreur de lecture qui confine à la cécité dans la mesure où l'objet est toujours vu à travers un regard humain – dont Robbe-Grillet évoque quelques modalités de fonctionnement – perception sensorielle, imagination, réflexion, désir ou fantasme. Il s'agit là du point névralgique du sujet. L'homme est là et bien là, dans le nouveau roman, non pas sous la forme communément admise du personnage mais à travers le regard – au sens propre et au sens figuré – porté sur les objets. Il y a beaucoup à dire et nous pouvons formuler quelques attentes, classées ici en fonction de leur importance croissante :

¹ Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, 1981, p.238.

² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, « Sur quelques notions périmées », éditions de Minuit, 1963, p.28.

- En valorisant la notion de « regard », Robbe-Grillet entérine l'une des possibles appellations proposées par la critique pour fédérer le mouvement naissant des nouveaux romanciers. C'est Émile Henriot qui, dans un article du *Monde* le 22 mai 1957, parle d'une « École du regard ». Il y a quelque malice, intellectuellement, de la part de Robbe-Grillet, à reprendre à son compte la notion de regard, et à la mettre au cœur de son approche théorique du nouveau roman – autre appellation proposée par Henriot – dans la mesure où ce dernier s'est montré particulièrement critique à l'égard des nouveaux romanciers. Remarquons que si elle les inclut, la notion de regard dépasse largement les questions de focalisation : il s'agit de définir l'objet de la mimésis dans le nouveau roman – non le réel en tant que tel mais le regard humain porté sur lui, la notion de regard étant à entendre dans un sens large, incluant, outre la perception sensorielle, la pensée, la mémoire, le sentiment ou l'imagination.

- Robbe-Grillet est par ailleurs engagé dans un dialogue – un débat – avec Roland Barthes. Il ne s'agit pas d'un détail d'érudition : le texte de Barthes auquel Robbe-Grillet répond ici est lui aussi très connu. Il s'agit d'un compte-rendu des *Gommes* (et de *Trois visions réfléchies*) paru dans la revue *Critique* en 1954 sous le titre de « Littérature objective », repris dans *Essais critiques* en 1964. Rappelons-en succinctement le contenu. Le texte porte en épigraphe cette définition du Littré : « *Objectif, ive* (adj.) : Terme d'optique. Verre objectif, le verre d'une lunette destiné à être tourné du côté de l'objet qu'on veut voir ». Barthes montre comment le roman de Robbe-Grillet fait la part belle aux « objets extraits du décor urbain (plans municipaux, panneaux professionnels, avis postaux, disques de signalisation, grilles de pavillon, tabliers de pont), ou du décor quotidien (lunettes, interrupteurs, gommes, cafetières, mannequins de couturière, sandwiches préfabriqués) »³. Plus rarement, il s'agit d'objets naturels mais soustraits à l'idée de nature et à l'homme. Les objets, chez Robbe-Grillet, n'ont ni fonction ni substance : « ...non, ici l'objet n'existe pas au-delà de son phénomène ; il n'est pas double, allégorique »⁴. Aucune « dérivation lyrique »⁵ ne peut se déduire de l'objet qui n'est plus soutenu comme chez Balzac ou Zola par une profondeur sociale, chez Flaubert par une profondeur d'ordre psychologique ou chez Proust par une profondeur mémorielle. L'objet, chez Robbe-Grillet, se donne dans sa surface, sans être soutenu ni par l'illusion d'une profondeur ni par « le mythe concomitant de l'essence humaine »⁶. Le roman, chez Robbe-Grillet comme chez Cayrol ou Pinget, devient « expérience directe de l'entour de l'homme, sans que cet homme puisse se prévaloir d'une psychologie, d'une métaphysique ou d'une psychanalyse pour aborder le milieu objectif qu'il découvre. Le roman, ici, n'est plus d'ordre chthonien, infernal, il est terrestre : il enseigne à regarder le monde non plus avec les yeux du confesseur, du médecin ou de Dieu, toutes hypostases significatives du romancier classique, mais avec ceux d'un homme qui marche dans la ville sans d'autre horizon que le spectacle, sans autre pouvoir que celui-là même de ses yeux »⁷. La promotion du visuel, chez Robbe-Grillet, est corrélatif à une mise en question des idéologies qui jusque là soutenaient le roman : le regard objectif se substitue à la vision du monde ou au discours préétabli que le roman avait pour projet, dans son mode de fonctionnement « traditionnel », de transmettre. Même si Barthes ne conclut pas à l'absence d'homme chez Robbe-Grillet, mais plutôt à l'absence de définition préalable de l'homme, ce dernier prend soin de formuler dans « Nouveau roman, homme nouveau » une série de mises au point, destinées à rectifier le mésusage qui pourrait être fait de l'interprétation de Barthes – sa surévaluation de l'objet au détriment de la figure humaine. Contre l'idée d'une littérature objective, Robbe-Grillet soutient que le nouveau roman ne vise qu'à la subjectivité totale : « Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations

³ Roland Barthes, *Essais critiques*, « Littérature objective », in *Œuvres complètes*, édition d'Éric Marty, tome I, 1942-1965, Seuil, p.1185.

⁴ *Ibid.*, p.1186.

⁵ *Ibid.*, p. 1192

⁶ *Ibid.*, p.1192.

⁷ *Ibid.*, p.1193.

proches du délire »⁸. Là où chez Barthes l'objet apparaît autonome et étranger à tout lien humain – ce qui laisse planer le soupçon d'une *ostracisation* de la figure humaine –, Robbe-Grillet le pense à travers un regard, entendu dans un sens large et renouvelé. Les deux se rejoignent cependant dans l'idée qu'aucune définition de l'homme ne préexiste à ce regard. La lecture que Robbe-Grillet fait de l'article de Barthes n'est elle-même pas exempte de malentendu – mais ce n'était pas le sujet. Tenons-nous en à l'essentiel : la réhabilitation, par Robbe-Grillet, de la figure humaine, contre l'idée absurde que l'homme serait évincé du nouveau roman.

- Cette idée est particulièrement chère à Robbe-Grillet. On pouvait le souligner. Il y insiste dans « À quoi servent les théories », le texte qui sert d'introduction à *Pour un nouveau roman*. Parmi les intentions « délirantes » que la critique lui a prêtées lors de ses premières publications, la première qu'il mentionne est celle d'avoir voulu « chasser l'homme du monde »⁹. Et lorsqu'il s'agit de justifier l'idée de *nouveau roman* et le projet esthétique qui le sous-tend, Robbe-Grillet écrit : « ...il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. Ils savent, ceux-là, que la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais qu'elle peut même devenir nuisible : en nous fermant les yeux sur notre situation réelle dans le monde présent, elle nous empêche en fin de compte de construire le monde et l'homme de demain »¹⁰. Il ne s'agit donc pas d'une idée secondaire : c'est le cœur du projet du nouveau roman que Robbe-Grillet prend soin de reformuler dans la citation qui nous occupe – des formes nouvelles, une redéfinition du rapport entre le sujet et l'objet afin de saisir l'homme dans son présent, à rebours des définitions préétablies de ce qui constitue, ou non, l'humain. La citation proposée est précédée d'une mise au point on ne peut plus provocatrice : « Le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde »¹¹.
- Revenons, à présent, sur la question de l'objet. C'est peut-être la plus délicate du libellé. Délicate car faussement évidente. On trouve dans les romans de Robbe-Grillet, beaucoup d'objets et décrits avec une minutie inhabituelle, qui en signale l'étrangeté radicale. L'affaire semblait entendue – surtout si les candidats avaient en tête l'article de Barthes mentionné ci-dessus. L'objet, dans cette lecture, est synonyme de chose. On pouvait s'attendre à ce que ce soit le sens couramment adopté dans les copies – ce qui n'est pas un problème en soi. Robbe-Grillet ne rejette pas cette lecture mais en minore la portée. Dans la suite de l'article, il rappelle que les choses ont toujours joué un rôle dans les romans : « Que l'on songe à Balzac : maisons, mobilier, vêtements, bijoux, ustensiles, machines, tout y est décrit avec un soin qui n'a rien à envier aux ouvrages modernes. Si ces objets-là sont, comme on dit, plus « humains » que les nôtres, c'est seulement – et nous y reviendrons – que la situation de l'homme dans le monde qu'il habite n'est plus aujourd'hui la même qu'il y a cent ans. Et non pas du tout parce que notre description serait trop neutre, trop objective, puisque justement elle ne l'est pas »¹². Centrer la réflexion sur les choses, et le regard porté sur elles, n'était donc pas un faux-sens mais pouvait, à l'usage, se révéler limitatif. Dans la suite de l'article, Robbe-Grillet invite en effet à élargir le sens du mot objet : « Et, si l'on prend objet au sens général (objet, dit le dictionnaire : tout ce qui affecte les sens), il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres : ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, un geste de cette femme, etc. Et, dans une acception plus large (objet, dit encore le dictionnaire : tout ce qui occupe l'esprit), seront encore objets le souvenir (par quoi je retourne aux objets passés), le projet (qui me transporte dans des objets futurs : si je décide d'aller me baigner, je vois déjà la mer et la plage, dans ma tête) et toute forme d'imagination »¹³. Cet élargissement du sens a quelque chose de

⁸ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, « Nouveau roman, homme nouveau », *op.cit.*, p. 117-118.

⁹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, « À quoi servent les théories », *ibid.*, p.8.

¹⁰ *Ibid.*, p.9.

¹¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, « Nouveau roman, homme nouveau », *ibid.*, p.116.

¹² *Ibid.*, p.117.

¹³ *Ibid.*, p.117.

vertigineux qui peut affoler la réflexion puisque, à ce compte, tout devient objet – et par conséquent, dans la logique de Robbe-Grillet, on aboutit à un règne sans partage de la subjectivité, rien, ni le réel, ni l'homme, ni le monde des idées n'échappant à cette loi du regard et au principe d'incertitude qu'il induit. Résumons : que les copies aient été centrées sur la notion de chose *stricto sensu* ou qu'elles se soient autorisées de Robbe-Grillet pour élargir l'acception du mot objet, on était en droit d'attendre une démarche réflexive, guidant le lecteur en justifiant ses choix, ses partis pris ou, le cas échéant, ses hésitations. Une copie qui n'interrogeait pas la notion d'objet perdait de facto en efficacité et en pertinence au plan argumentatif.

- Enfin, en convoquant la figure de l'homme, la réflexion de Robbe-Grillet prend un tour plus général, la question esthétique débouchant sur des enjeux philosophiques ou métaphysiques. On peut toujours craindre le pire, dans les dissertations littéraires, de ce genre de glissement d'une sphère à une autre. On a valorisé les copies qui, sans perdre de vue les enjeux plus généraux, partaient d'une analyse scrupuleuse au plan formel. Ce n'est pas un discours sur l'homme à l'orée de la deuxième moitié du XXe siècle que l'on attendait, mais l'analyse précise de la manière dont *Les Gommages* et *La Jalousie* font émerger, à travers un usage nouveau de l'objet dans le roman, les contours d'une humanité en quête d'elle-même – ce que le titre de l'article d'où est extraite la citation met en lumière à travers son chiasme : « Nouveau roman, homme nouveau », le nouveau roman comme mode d'expression ou de recherche d'un homme qui ignore encore qui il est. Dans une mimésis subvertie voire inversée, le roman ne cherche pas à transmettre une vision préexistante de l'homme mais à la construire ou à l'inventer. Comme l'écrit Jacques Leenhardt : « Cet homme n'est pas *en avant*, comme connu d'avance, il n'est pas encore avant que le roman ne soit écrit, mais il naît du processus même de création »¹⁴. Il était tentant – et juste – de rapprocher cette pratique littéraire des entreprises philosophiques de déconstruction de l'humanisme – de Michel Foucault à Jacques Derrida. Mais le discours philosophique ne saurait se substituer à l'analyse littéraire. Robbe-Grillet a suffisamment insisté sur sa défiance à l'égard des idées et à la manière dont elles finissent par limiter la productivité propre de la fiction : « Je m'aperçois [donc] que le grand ennemi pour moi, le seul ennemi peut-être et sans doute depuis toujours, c'est, d'une façon générale, le sens »¹⁵. C'est cette défiance à l'égard du sens qui l'amène à se tenir à l'écart d'auteurs comme Sartre ou Camus, bien qu'il ait subi l'influence explicite de *La Nausée* et de *L'Étranger* : l'existentialisme est un humanisme, et à ce titre il bride dangereusement les possibilités créatrices du romancier, tout comme l'absurde n'est pas une absence de sens mais un sens en creux ou en attente, c'est-à-dire un sens qui ne dit pas son nom¹⁶.

d) L'attelage des *Gommages* et de *La Jalousie* :

À toutes ces difficultés, inhérentes au sujet choisi, s'en ajoutait une – et non des moindres – liée à la nature même de l'attelage d'œuvres retenues cette année dans le cadre du programme. *Les Gommages* (1953) et *La Jalousie* (1957) ne relèvent pas d'une esthétique ni même d'une poétique romanesque analogues. Ces deux romans, dans leur différence manifeste, attestent, comme le dit Barthes dans un article publié en 1958 dans *Arguments*, qu'il n'y a pas d'école Robbe-Grillet mais un geste créateur qui se poursuit, s'approfondit, bifurque, n'en finit pas de (se) chercher.

Face au sujet, il pouvait être tentant d'opérer une distinction entre les deux œuvres : *Les Gommages* relevant davantage d'une démarche objectiviste, celle-là même dont se démarque Robbe-Grillet, et *La Jalousie* correspondant davantage au subjectivisme qu'il défend. L'affaire pouvait alors vite se régler et en lieu et place d'une approche dialectique du sujet, nous en aurions une simple lecture chronologique, la formule qui nous intéresse marquant une évolution dans la pratique d'écriture d'un écrivain en devenir. C'est une idée qui court dans les usuels : Michel Raimond intitule

¹⁴ Jacques Leenhardt, in Jean Ricardou, Françoise Van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 1, UGE, 10/18, 1972, p.161.

¹⁵ Alain Robbe-Grillet, in Jean Ricardou (éd.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, tome I, UGE, 10/18, 1976, p.36.

¹⁶ « L'absurde est donc bien une forme d'humanisme tragique. Ce n'est pas un constat de séparation entre l'homme et les choses. C'est une querelle d'amour, qui mène au crime passionnel. Le monde est accusé de complicité d'assassinat », Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie » (1957), *Pour un nouveau roman, op.cit.*, p.58.

par exemple l'un de ses développements sur le nouveau roman : « Du réalisme objectif au réalisme subjectif »¹⁷.

À l'appui d'une telle interprétation, pouvait même être convoqué un autre article célèbre de Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », ayant servi de préface à l'ouvrage de Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, en 1963, et repris dans les *Essais critiques* parus l'année suivante. Barthes y distingue en effet deux Robbe-Grillet : « D'un côté le Robbe-Grillet des choses immédiates, destructeur de sens, esquissé surtout par la première critique ; et d'un autre, le Robbe-Grillet des choses médiates, créateur de sens, dont Bruce Morrissette se fait l'analyste »¹⁸. Barthes nomme le premier Robbe-Grillet « chosiste » et le second, avec des guillemets qui modalisent, non sans ironie, le sens de l'adjectif, « humaniste ». Il y aurait donc une contradiction, ou une tension, au sein de l'œuvre de Robbe-Grillet, que la formule retenue pour le sujet estompe ou aplatit. Se dessinait là une piste intéressante pour la discussion, nous y reviendrons. D'autant que Barthes insiste sur le fait que les deux Robbe-Grillet, le chosiste et l'humaniste, l'objectif et le subjectif, coexistent – et qu'entre le premier et le second, « il ne s'agit pas (...) d'une antériorité temporelle, mais seulement d'un ordre de classement »¹⁹. Si la différence d'écriture et de pratique romanesque, entre *Les Gommès* et *La Jalousie*, pouvait être évoquée et nourrir, le cas échéant, une discussion, il ne fallait pas se satisfaire d'une opposition trop frontale entre des *Gommès* relevant d'un réalisme objectif et *La Jalousie* d'un réalisme subjectif. Cela revenait non seulement à faire s'effondrer toute la dynamique de la réflexion mais encore cela ne rendait compte ni de la complexité de chacun des deux romans ni de l'intérêt de leur rapprochement.

Ajoutons pour conclure, même si c'est une évidence, que l'on a été particulièrement sensible à l'équilibre des références et au dialogue entre les deux œuvres que les candidats ont su instaurer à travers leur réflexion.

2. Proposition de devoir :

Introduction

Cherchant à circonscrire la nouveauté d'un roman comme *Les Gommès*, Roland Barthes forge, dans ses *Essais critiques*, le concept de « littérature objective ». Se plaçant sous l'autorité de Littré qui rappelle qu'en optique un verre objectif est tourné du côté de l'objet qu'on veut voir, Barthes montre comment l'objet, dans le roman de Robbe-Grillet, n'a ni fonction, ni substance, ni profondeur. Aucune « dérivation lyrique »²⁰ ne peut se déduire de sa description qui n'est plus soutenue comme chez Balzac ou Zola par une profondeur sociale, chez Flaubert par une profondeur d'ordre psychologique ou chez Proust par une profondeur mémorielle. L'objet, chez Robbe-Grillet, se donne dans sa surface, sans être soutenu ni par l'illusion d'une profondeur ni par « le mythe concomitant de l'essence humaine »²¹.

Dans « Nouveau roman, homme nouveau », publié en 1961 dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet se démarque nettement de l'interprétation proposée par Barthes. Si le personnage subit une évidente déconstruction, dans des romans qui le privent de nombre des attributs qui étaient les siens dans les récits de type balzacien, comme le nom, l'état civil, le statut social, le caractère ou encore la psychologie, et si cette amenuisement du personnage s'accompagne parallèlement d'une valorisation inédite des objets, il ne faudrait pas en déduire que le nouveau roman évince la figure humaine de son champ d'investigation : « L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme ».

Contre une approche par trop chosiste du nouveau roman, Robbe-Grillet apporte ici un rectificatif aussi inattendu qu'appuyé et pose les principes de ce que l'on pourrait appeler un réalisme subjectif. La mise au point a de quoi dérouter le lecteur qui se trouve confronté à une définition pour le moins contradictoire du nouveau roman. Les bannières de l'objectivité et de la subjectivité semblent bel et bien incompatibles. Pourtant cette hésitation ne prend-elle pas tout son sens lorsqu'on compare

¹⁷ Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, op.cit., p.242.

¹⁸ Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », in *Essais critiques*, *Œuvres complètes*, op.cit., p.1318.

¹⁹ *Ibid.*, p.1318.

²⁰ Roland Barthes, *Essais critiques*, « Littérature objective », op.cit., p. 1192.

²¹ *Ibid.*, p.1192.

Les Gommès, publié en 1953, et *La Jalousie*, paru en 1957 ? Les deux romans présentent en effet des différences formelles très nettes qui mettent en question l'étiquette apparemment fédératrice de « nouveau roman » sous laquelle la critique les réunit. Il n'est guère satisfaisant de voir dans le récit hétérodiégétique des *Gommès*, foisonnant de figures opaques et d'objets hétéroclites, une illustration du réalisme objectif défini par Barthes et dans la vision focalisée de *La Jalousie* celle du réalisme subjectif défendu ici par Robbe-Grillet. La mise au point de 1961 ne vient pas entériner une évolution mais rappeler l'acte fondateur du projet des nouveaux romanciers – inventer de nouvelles figurations de l'homme en contestant des notions jugées « périmées » comme le personnage et en repensant le rapport de l'homme à l'objet. Au lieu d'exister par le biais d'une intériorité devenue problématique, l'homme se définit à travers le regard qu'il pose sur les choses qui l'entourent. Dans cette réinvention de la mimésis, l'homme ne disparaît pas, mais son mode d'expression se déplace.

Nous verrons tout d'abord en quoi la formule de Robbe-Grillet permet de tordre le cou au mythe de l'objectivité du nouveau roman, en montrant que le regard porté sur l'objet est une manière indirecte de dessiner les contours du personnage de fiction. Mais la réévaluation de la part dévolue à l'homme dans le nouveau roman, outre qu'elle peut faire peser sur lui le soupçon d'anthropocentrisme, ne correspond guère à une expérience de lecture où la figure de l'homme paraît particulièrement mise à mal. Enfin, on se demandera si la remarque de Robbe-Grillet n'entre pas dans un dispositif plus large, construisant une ambiguïté théorique à l'ombre de laquelle la fiction s'élabore.

I. Une nouvelle subjectivité.

Contrairement à ce que laisse entendre l'idée de littérature objective, avancée par Barthes à propos des *Gommès*, Robbe-Grillet soutient que l'objet n'est pas une fin en soi pour le nouveau roman. Trop centrée sur la mimésis de type chosiste qui lui a semblé être la marque de fabrique des nouveaux romanciers, la critique n'a pas suffisamment pris en compte la part qui revenait à la subjectivité dans leur manière de concevoir leurs récits et surtout leurs descriptions. C'est à une réévaluation très appuyée de l'humain que Robbe-Grillet procède dans la citation qui nous intéresse.

Loin d'être saisi dans son être-là et autonomisé par une vision distanciée qui le couperait de toute source subjective, l'objet, chez Robbe-Grillet, est toujours médiatisé, appréhendé à travers un point de vue. Si « promotion du visuel » il y a, comme le soutient Barthes, c'est bien parce que le réalisme en jeu dans *Les Gommès* et *La Jalousie* n'est pas neutre mais relève d'une forme assumée de subjectivisme. L'auteur de *Pour un nouveau roman* en esquisse les modalités d'expression. L'objet peut d'abord être décrit par le truchement d'une perception visuelle, comme dans la première section de *La Jalousie*, où est mis en scène le processus d'accommodation du regard qui s'habitue à la pénombre et finit par distinguer un objet qui lui était initialement insaisissable : « De l'autre côté, l'œil, qui s'accoutume au noir, distingue maintenant une forme plus claire se détachant contre le mur de la maison : la chemise blanche de Franck » (J., p.29). La focalisation interne est mise en valeur par l'usage du présent, qui donne l'illusion d'accompagner le regard se posant sur l'objet redouté. La perception déclenche des processus mentaux complexes ou diffus. Dans le prologue des *Gommès*, le regard de Garinati, qui s'attarde sur les détritès flottant à la surface de l'eau, est lui aussi restitué comme sur le vif, à la manière d'une *vision avec* : « Les miettes éparses, les deux bouchons, le petit morceau de bois noirci : on dirait à présent comme une figure humaine, avec le bout de pelure d'orange qui fait la bouche. Les reflets du mazout complètent un visage grotesque de clown, une poupée de jeu de massacre » (G., p.37). L'écriture mime le mouvement du regard qui se pose sur une réalité étrange, comme dans l'instant d'une vision qui enclencherait un jeu d'analogies dans la conscience du spectateur. L'objet n'est pas décrit pour sa valeur intrinsèque mais en fonction des mécanismes psychiques qu'il met en branle chez l'observateur. La prétendue objectivité du nouveau roman vole alors en éclat, le romancier s'intéressant prioritairement à la manière dont l'objet stimule la pensée, la mémoire ou l'imagination de celui qui le voit. C'est particulièrement éclatant dans les états passionnels, provoquant des métamorphoses du réel dont Robbe-Grillet se montre particulièrement friand. Il n'est que de penser à l'ambivalence du titre du roman *La Jalousie* qui se révèle paradigmatique à l'échelle du récit dans la mesure où il désigne à la fois un objet, qui permet de voir sans être vu, à la fois un sentiment violent susceptible d'altérer la vision de celui qui l'éprouve. Le récit, entièrement focalisé, empêche de faire le départ entre ce que le narrateur regarde effectivement et ce qu'il imagine ou fantasme. Si l'on considère que tout est vu à travers sa conscience inquiète et obsessionnellement jalouse, les objets constitutifs de son champ de vision sont saisis à travers le prisme de sa folie. Le corps du personnage d'A. n'est pas isolable de la passion qui anime le voyeur ; il subit d'obscures menaces : « La silhouette de A..., découpée en lamelles horizontales par la jalousie, derrière la fenêtre de sa chambre, a maintenant disparu » (J., p.41). Ce n'est donc pas par

pure provocation ou par goût du paradoxe que Robbe-Grillet conteste l'idée d'objectivité que la critique a cru bon d'accoler au nouveau roman.

On est même en droit de se demander ce qu'il reste de l'objet en tant que tel dans cette mimésis du regard défendue par Robbe-Grillet. Sa consistance, fût-elle fictive, semble s'évanouir à mesure que l'on s'interroge sur le rôle accordé aux jeux de la subjectivité dans le nouveau roman. La critique avait proclamé de manière tonitruante l'avènement d'un monde dominé par les objets et déserté par les hommes, et voilà que l'on découvre tout le contraire : des objets incertains et des consciences humaines omniprésentes. C'est d'ailleurs l'impression qui domine dans le café de la rue des Arpenteurs tel qu'il nous apparaît au début des *Gommes* – le patron vit moins environné d'objets que de souvenirs et la description glisse vite des premiers aux seconds, comme pour mieux signifier que l'homme ne vit pas dans un monde stable et clairement identifiable où règnerait ce qu'on nomme le réel, signalé par les choses, mais dans un univers largement immatériel, parfois plus substantiel que l'autre : « Le patron se retrouve au milieu de ses débris, les taches sur le marbre, le vernis des chaises que la crasse rend un peu collant par endroits, l'inscription mutilée contre la vitre. Mais il est la proie de spectres plus tenaces, des taches plus noires que celles du vin troublant sa vue. Il veut les chasser d'un geste, mais en vain ; à chaque pas il s'y bute... Le mouvement d'un bras, la musique des mots perdus, Pauline, la douce Pauline » (G., p.15). Dans ce monde dominé par la subjectivité, l'objet perd les attributs de stabilité et de reconnaissance dont on l'avait hâtivement doté et les récits de Robbe-Grillet ne manquent pas une occasion de le souligner. Dans *La Jalousie* le mille-pattes écrasé contre le mur désarme ainsi toute idée de vérité objective, dans la mesure où l'itération le présente chaque fois sous un jour différent, sans que la recollection des points de vue n'aboutisse à une image pleinement cohérente. Le nom même de l'animal est fluctuant, tout d'abord « mille-pattes » (J., p.56), puis « scutigère » (J., p.61), « mille-pattes araignée » ou « mille-pattes-minute » (J., p.128) mais aussi « bestiole » (J., p.128), tantôt caractérisée par la trace laissée sur le mur par ses antennes, ses deux mandibules recourbées, deux de ses anneaux et trois pattes (J., p.56), tantôt par la chute de son corps « se tordant encore à demi et crispant par degrés ses longues pattes, tandis que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe » (J., p.128-129). Initialement de taille moyenne – dix centimètres – l'animal finit par devenir gigantesque – « un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ces climats » (J., p.163). L'objet n'existe qu'à travers le regard, au sens optique ou psychique du terme, qui se pose sur lui et les jeux de reprise ou d'écho, dans le texte, ne font que souligner cette incapacité ontologique de l'objet à exister par lui-même : même le revolver de Wallas, dans *Les Gommes*, pourtant décrit avec une minutie apparemment objective – « un pistolet automatique de sept millimètres soixante-cinq » dans le chargeur duquel il manque une balle (G., p.77) – perd toute forme de singularité et semble se dédoubler lorsque Mme Smite tend à « l'agent spécial » l'arme de Daniel Dupont en tous points identique à la sienne : « Mme Smite ouvre le tiroir de la table de nuit et tend à Wallas un pistolet qu'il reconnaît au premier coup d'œil : il est du même modèle que le sien, une arme sérieuse pour se défendre, pas un jouet. Il enlève le chargeur et s'aperçoit qu'une balle a déjà été tirée » (G., p.94). L'objet, dans l'univers de Robbe-Grillet, n'a donc pas d'existence autonome et Franck, dans *La Jalousie*, semble résumer d'une phrase la loi qui régit le rapport de l'homme à ce qui l'entoure : « C'est mental, surtout, ces choses-là » (J., p.54).

À rebours d'une critique qui a eu tendance à centrer son attention sur l'objet et à en déduire à un désintérêt du nouveau roman pour la figure humaine, Robbe-Grillet invite son lecteur à une plus grande vigilance en la matière. Si le personnage, au sens balzacien du terme, disparaît ou subit une cure d'amincissement drastique, perdant nombre des attributs qui le constituaient et en permettaient l'identification par le lecteur, c'est parce que c'est une forme d'inscription de l'humain dans le roman qui se révèle artificielle et réductrice. La déconstruction du personnage, qui perd, aux yeux du lecteur, sa lisibilité traditionnelle, n'a pas pour finalité d'exclure l'humain du champ romanesque mais au contraire d'en saisir les manifestations d'une façon plus juste. Les objets ont ainsi une fonction de révélateur de la présence humaine. Les personnages existent, aux yeux du lecteur, à travers le regard qu'ils posent sur les objets qui les entourent. Wallas, avant d'être un « agent spécial », tout droit sorti d'un roman de Graham Greene, est un homme à la recherche de la gomme parfaite, obsession minime en apparence, rétive à toute signification définitive, mais qui dessine un tropisme qui permet au lecteur sinon de le comprendre du moins de l'identifier. L'objet, dans les romans de Robbe-Grillet, permet de faire affleurer un contenu mental ou sensoriel, par lequel une silhouette humaine se devine, se laisse entrapercevoir sans jamais se révéler dans une illusoire certitude. Dans *La Jalousie*, le « personnage » du narrateur apparaît ainsi, en filigrane. Dans la cinquième section, A. sert trois verres d'un mélange de cognac et d'eau gazeuse : « Ayant distribué les deux premiers, elle va s'asseoir à son tour dans le fauteuil vide, tenant le troisième à la main » (J., p.105). Le gommage volontaire de la première personne empêche toute appréhension directe du personnage du mari, tiers exclu qui

n'existe qu'en creux, à travers le regard qu'il pose sur la scène qui se joue et se rejoue sous ses yeux. Celle-ci se poursuit d'une manière tout aussi significative : A. réclame des glaçons, ni elle ni Franck ne se lèvent pour aller les chercher et sans transition la narration fait mention du boy à l'office en train de préparer les cubes de glace. Le lecteur comprend que, comme dans un déplacement de caméra subjective, c'est le personnage du mari qui entre dans l'office, regarde le boy, puis revient sur la terrasse où se poursuit le manège silencieux d'A. et de Franck (J., p.106). L'objet a une fonction réfléchissante et permet, comme par ricochet, de saisir, dans leur fragilité et leur opacité, des états de conscience grâce auxquels le lecteur peut construire une figure, incomplète et vacillante, qui se substitue au personnage traditionnel. Le pont-bascule suscite ainsi chez Wallas une impossible recherche du temps perdu, l'objet, dans le paysage urbain, le renvoyant au jour lointain de son enfance où il est venu pour la première fois, quelques heures seulement, dans cette ville. Le pont-bascule se heurte au souvenir improbable d'un « pont de pierre très bas » fermant l'entrée du canal et résistant aux débris de la raison : « Sans doute n'était-ce pas exactement cela : [un] bateau n'aurait pas pu passer sous ce pont » (G., p.46). Sans permettre un portrait exhaustif du personnage, l'objet a tout au moins pour fonction de faire émerger quelques traits d'identification, comme l'impossibilité pour Wallas d'ordonner le temps – que symbolise aussi sa montre arrêtée – et, par delà, d'interpréter les signes du réel. La valorisation textuelle de l'objet n'est ainsi nullement une façon d'évincer l'humain du roman, mais bien au contraire de l'y inscrire d'une manière renouvelée.

Si le personnage vacille, dans le nouveau roman, ce n'est donc pas au profit de l'objet mais de la recherche de nouveaux modes de représentation de l'humain, moins figés, moins tributaires de discours préétablis, d'idéologies. Dans la coexistence chaotique avec les choses, la clôture artificieuse du personnage se défait, son identité se complexifie, et il n'est pas impossible de penser, avec Robbe-Grillet, que le lecteur puisse ainsi progresser, dans cette perturbation générale, dans son appréhension voire sa connaissance du phénomène humain.

II. Un homme introuvable

Cependant, la notion d'homme est sujette à malentendus, et sans ironiser, à la manière de Barthes, sur l'empressement de Robbe-Grillet à faire entendre une voix « humaniste », nous pouvons constater que le rapport à l'objet est loin de se réduire au seul regard subjectif dans *Les Gommages* et même *La Jalousie*. Le partenariat entre l'homme et les choses n'est pas aussi pacifié et univoque que le laisse supposer la citation.

Même si c'est un regard, et un regard que l'on peut supposer humain, qui se pose sur les objets, l'insistance avec laquelle ils sont décrits finit par donner l'impression que la figure humaine s'absente de ce regard et, parfois, s'efface pour laisser place à un sentiment de vide. L'incipit de *La Jalousie* est emblématique de cette éviction de la présence humaine : « Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés » (J., p.9). Il ne s'agit pas simplement de décrire un cadre, de peindre le décor d'une action à venir, ni même d'esquisser, sur un mode métonymique, le portrait des protagonistes du roman, comme Balzac pouvait le faire dans *Le Père Goriot*. La répétition, tout au long du livre, de formules analogues, comme « Maintenant l'ombre du pilier », associées aux nombreuses notations de vide (« Maintenant la maison est vide », p.122, « Toute la maison est vide », p.143, vide de la maison auquel répond celui de la terrasse, p.123, de la cour, p.126, du ciel, p.138 et même des mâchoires de la scutigère, s'ouvrant et se fermant « à vide », p.164) crée l'impression, pour parodier Mallarmé, que rien, dans le roman, n'aura eu lieu que le lieu. Il en va de même dans *Les Gommages*, où l'arpentage minutieux des rues ne permet pas de baliser l'espace humain d'une ville mais, a contrario, les contours angoissants et proprement inhumains, inhabitables, d'un labyrinthe. L'énumération pléthorique des noms de rues engendre une sorte de vertige qui désoriente le lecteur et semble plonger le personnage dans une spirale sans fin dont le Boulevard circulaire est le symbole : « Est-ce une disposition particulière des rues de cette cité qui l'oblige à demander sans cesse son chemin, pour, à chaque réponse, se voir conduit à de nouveaux détours ? » (G., p.136). Même s'il prétend reconstituer sans peine son parcours, Wallas déambule dans une ville sans nom dont les artères font entrevoir une toponymie pour le moins hétérogène – rue de Brabant, rue de Berlin, rue de Copenhague, rue de Corinthe... Aucune orientation n'est possible, aucune construction d'un sens et les objets, loin de permettre au sujet de se définir en tant qu'homme, affolent en lui toute possibilité de connaître et de se connaître. Le dénombrement maniaque et confus des bananiers de la plantation dans *La Jalousie* est à l'image de cette résistance de l'objet au regard humain. Sur près de six pages, la narration se livre à une recension qui se voudrait exhaustive du nombre de plants par rangée de bananiers. L'inventaire se veut méthodique, rangée par rangée, jusqu'au dernier paragraphe, soudain plus expéditif : « On a

pour les rangées suivantes : vingt-trois, vingt-et-un, vingt-et-un, vingt-et-un. Vingt-deux, vingt-et-un, vingt, vingt. Vingt-trois, vingt-et-un, vingt, dix-neuf, etc. » (J., p.36-37). On pourrait dire que c'est le regard du narrateur agronome qui se fait ici entrevoir, non sans une possible interprétation autobiographique, mais l'impression de lecture qui prédomine est celle d'une impossibilité de mordre dans le réel. Face à l'objet, l'homme semble impuissant à se constituer comme sujet de plein droit : le regard finit par ne plus rien voir, la pensée par ne rien revoir, la passion par ne pas pouvoir imprimer sa marque sur le réel.

L'objet figurerait alors, dans le cadre du roman, une impossible connaissance de l'homme par l'homme. Là où l'idée de regard, telle que Robbe-Grillet l'énonce, laisse supposer sinon un accord du moins une possible relation entre le sujet et l'objet, le premier accédant à une définition ou ne serait-ce qu'à une image de lui-même par le truchement du second, c'est plutôt un divorce sans remède possible, une irréductible coupure que les romans mettent en jeu. La description du quartier de tomate posé sur le plateau-repas, dans *Les Gommages*, apparaît comme l'emblème d'une vision totalement défaite de l'anthropocentrisme : « La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression intérieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être incertaine » (G., p.161). La tomate est décrite de telle sorte que soit exhibé son cœur et qu'à travers lui soit anéantie l'idée que les choses ont une profondeur et un sens mesurables à la seule aune humaine. La description du quartier de tomate ne relève d'aucune intention subjective : elle apparaît factuelle, presque clinique et n'a pas pour fonction de renseigner le lecteur sur celui qui l'observe. La rupture entre le sujet de la perception et l'objet semble ainsi consommée et le romancier lui-même insiste plus loin, dans un mouvement autoréflexif et ironique, sur le fait que Wallas aujourd'hui « ne se sente pas 'dans son assiette' » (G., p.163). L'objet n'est pas réductible à la fonction-miroir que Robbe-Grillet semble, dans son effort de théorisation, lui assigner. La narration, dans *La Jalousie*, prend soin de noter que les cris d'animaux qui constituent la toile de fond sonore de la scène nocturne qui se joue entre A., Franck et le tiers sont indistincts et indéfinis : « Cependant tous ces cris se ressemblent ; non qu'ils aient un caractère commun facile à préciser, il s'agirait plutôt d'un commun manque de caractère : ils n'ont pas l'air d'être des cris effarouchés, ou de douleur, ou menaçants, ou bien d'amour. Ce sont comme des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit » (J., p.31). Il s'agit bien ici de ne pas transformer la perception en symbole et de couper court, explicitement, à toute interprétation anthropomorphique. Il y a bien une défiance, chez Robbe-Grillet, à l'égard de la figure humaine dans son mouvement instinctif de prédation du réel et l'objet a pour fonction de brider la pente naturelle de l'homme au *pananthropisme*²². Les titres des deux romans, en plaçant l'accent sur des objets, les gommages et la persienne qu'est la jalousie, attestent ostensiblement ce déplacement de perspective. Si trace humaine il y a autour de l'objet, celle-ci se révèle ténue et incertaine. Tout au long du récit, Wallas est à la recherche de la gomme idéale, douce et friable, et celles qu'il acquiert le déçoivent, toutes disqualifiées au regard du modèle dont la description – une gomme légère que l'écrasement ne déforme pas et « dont la cassure est brillante et lisse, comme une coquille de nacre » (G., p.132) – permet de mesurer l'écart entre l'objet réel et l'objet utopique, en vertu d'une forme de platonisme tenace, d'idéalisme qui empêche le sujet de se reconnaître dans quelque objet du réel que ce soit. Condamné à errer d'objet en objet, dont aucun ne peut répondre à l'idée qu'il s'en fait, l'homme, chez Robbe-Grillet, demeure introuvable à lui-même.

L'objet n'apparaît donc pas comme un adjuvant fiable dans la constitution de l'homme et la saisie subjective ou non de l'un n'entraîne pas la saisie de l'autre, loin s'en faut. Robbe-Grillet a beau soutenir que l'homme se trouve à chaque page, à chaque ligne ou à chaque mot de ses romans, le lecteur éprouve au contraire l'étrange impression d'une dilution ou d'un effondrement de la figure humaine. Les frontières qui pourraient délimiter ce qui fait l'homme sont mises à mal par la coexistence obsédante avec les choses. Comme le dit le vendeur, dans la dernière boutique où Wallas pénètre en quête de la gomme parfaite : « Il y a tellement de choses ici qu'on ne retrouve plus rien ». La paronymie nous invite à comprendre que c'est l'homme autant que la gomme qui demeure

²² « Refuser notre prétendue « nature » et le vocabulaire qui en perpétue le mythe, poser les objets comme purement extérieurs et superficiels, ce n'est pas – comme on l'a dit – nier l'homme ; mais c'est repousser l'idée « pananthropique » contenue dans l'humanisme traditionnel, comme probablement dans tout humanisme. Ce n'est, en fin de compte, que conduire dans ses conséquences logiques la revendication de ma liberté ». Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, « Nature, humanisme, tragédie », *op.cit.*, p.52.

inaccessible – Wallas, comme le lecteur, ressort bredouille et « replonge dans la nuit » (G., p.240), cette nuit qui transforme la chevelure d'A., dans *La Jalousie*, en étrange parure animale, inquiétante, fantastique : « Pareille à cette nuit sans contours, la chevelure de soie coule entre les doigts crispés. Elle s'allonge, elle se multiplie, elle pousse ses tentacules dans tous les sens, s'enroulant sur soi-même en un écheveau de plus en plus complexe, dont les circonvolutions et les apparents labyrinthes continuent de laisser passer les phalanges avec la même indifférence, avec la même facilité » (J., p.174). Jusque là segmenté par la vision à travers la jalousie, sous le tranchant de ses lames, le corps d'A. quitte la sphère humaine pour se métamorphoser en un inquiétant grotesque. Les limites constitutives de l'homme sont ainsi contestées, prises en défaut, comme dans l'image finale des *Gommes*, où la silhouette du patron du café des Alliés est engloutie par la valse de ses spectres familiers qui dansent autour de lui « comme des phalènes qui se cognent en rond contre un abat-jour, comme de la poussière dans le soleil, comme les petits bateaux perdus sur la mer, qui bercent au gré de la houle leur cargaison fragile, les vieux tonneaux, les poissons morts, les poulies et les cordages, les bouées, le pain rassis, les couteaux et les hommes » (G., p.264). Si l'homme est là, comme le soutient Robbe-Grillet, c'est à la manière d'un naufrage, mal discernable, dans l'eau trouble de l'aquarium, des ombres qui l'entourent. Le procès de l'humanisme laisse l'homme désarticulé, démembré, erratique. Entre la chose, l'animal, le fantasme et l'image, il a bien du mal à se frayer un chemin jusqu'à lui-même : la question du Sphinx reste sans réponse – comme si le mot « homme » était devenu imprononçable – et, pire encore, la question se transforme, dans la bouche de l'ivrogne, devenant inintelligible et faisant apparaître une figure monstrueuse : « Quel est l'animal qui est noir, qui vole et qui a six pattes ? » (G., p.262). Il n'est pas jusqu'à l'espérance d'une identité qui soit refusée à ce fantôme humain en quête de lui-même à travers une altérité tout aussi fuyante. Quel est l'objet de l'enquête de Wallas, un suicide, un assassinat, un simulacre, un souvenir refoulé, un traumatisme fondateur ? Qui est concerné, Albert ou Daniel Dupont ? De ce dernier on croit tout savoir et pourtant sa fiche d'identité, faite sur le mode balzacien de la concurrence à l'état civil, est inapte à le définir – « Daniel Dupont, croix de guerre, chevalier du Mérite, était âgé de cinquante-deux ans... » (G., p.30) : c'est un mort qu'elle nomme. Wallas ne ressemble pas plus à la photographie censée l'identifier sur ses papiers officiels, « celle d'un individu nettement plus âgé que lui, qu'une forte moustache brune apparente à quelque Turc d'opérette » (G., p.124-125). Quant au narrateur de *La Jalousie*, il n'accède ni à un je qui lui serait propre ni à un il qui lui permettraient de nommer ses sentiments. Il est le tiers absent, la place vide, le *blanc*, un point focal qui ne paraît pas pouvoir accéder à une quelconque intériorité et est condamné à errer d'un indice à l'autre, lettre pliée dans la poche de la chemisette de Franck, anneaux étrangement ressemblants d'A. et de Franck, taches. Entre le même et l'autre, entre l'extérieur et l'intérieur, entre le réel et ce qu'on qualifie d'irréel, la frontière est poreuse – même la vie et la mort finissent par se ressembler : « Quelle différence pouvait-il y avoir entre Daniel vivant et Daniel mort ? Il était si peu vivant déjà... Ce n'est pas qu'il ait manqué de personnalité, ou de caractère... Mais il n'a jamais été vivant » (G., p.184). La disparition du personnage n'est pas anodine, en ce sens, et peut constituer le marqueur essentiel, ou le symptôme, d'une impossibilité, ou d'une impuissance, à repérer ce qui fait l'homme. Le regard, chez Robbe-Grillet, s'arrête non seulement à la surface des choses, leur déniait toute forme de profondeur, mais encore à la surface d'un continent humain dont il pressent la richesse mais qui lui demeure impénétrable.

S'il est donc abusif de réduire le nouveau roman à l'objectivité et au chosisme, il l'est tout autant de surévaluer le rôle qu'il accorde à l'homme – terme-écran pour désigner un vestige, une ombre, un *personnage* inexistant. Un écart se fait jour entre la pratique romanesque et sa théorisation. Cette contradiction ne dessert cependant en rien le projet de Robbe-Grillet. Bien au contraire. Conformément à sa conception de la littérature, la productivité du texte excède l'effort de reprise rationnelle et d'interprétation.

III. D'un certain art de la contradiction

L'analyse contradictoire de la citation semble confirmer la thèse de Barthes qui, dans « Le point sur Robbe-Grillet ? », en 1963, dessine le portrait d'un écrivain *bifrons* : « D'un côté le Robbe-Grillet des choses immédiates, destructeur de sens, esquissé surtout par la première critique ; et d'un autre, le Robbe-Grillet des choses médiates, créateur de sens... ». Ces deux Robbe-Grillet coexistent dans chacune de ses œuvres et c'est cette coexistence d'un versant objectif et d'un versant subjectif qui permet à la fiction de déployer toutes ses virtualités.

L'homme nouveau que le nouveau roman tente de figurer est lui-même en proie au principe d'incertitude. Les objets auxquels il a affaire sont d'une double nature, sans que le partage soit toujours aisé à faire entre les deux territoires : entre les objets réels d'une part et ceux produits par

son psychisme, l'homme oscille sans espoir de différenciation, et le romancier fait partager au lecteur cette indécision chronique. La description qu'on a pu qualifier d'objectale du quartier de tomates, dans *Les Gommès*, ne livre qu'un aspect de sa signification, si on ne l'envisage que sous cet angle. La minutie avec laquelle la couleur est décrite fait écho à la tache de sang que Mme Smite a eu tant de mal à nettoyer sur le tapis, tandis que le mot « cœur » renvoie au meurtre de Daniel Dupont que Wallas pense à ce moment du roman avoir été assassiné d'une balle en plein cœur. De même que le quartier de tomate n'est que la partie d'une totalité manquante, de même l'interprétation est sans cesse amenée à articuler une possibilité et son contraire. Trop insister sur l'objectivité, c'est manquer la résonance humaine provoquée par l'objet. Mais trop marquer l'importance humaine du regard porté sur les choses, comme le fait Robbe-Grillet dans la citation qui nous occupe, c'est courir le risque de faire de nouveau peser sur l'objet romanesque un impératif de signification dont il s'était prudemment écarté lorsqu'il dénonçait l'illusion romanesque consistant à attribuer un « cœur romantique » aux choses. Réintroduire la figure de l'homme, n'est-ce pas retomber dans le piège qui fait des choses « le vague reflet de l'âme vague du héros, l'image de ses tourments, l'ombre de ses désirs », les limitant à « servir un instant de support aux passions humaines », comme il l'écrivait dans « Une voie pour le roman futur » en 1956 ? On remarquera d'ailleurs que le romancier n'échappe pas à cette tentation : l'ordre géométrique perturbé de la bananeraie, dans *La Jalousie*, donne une idée assez exacte de ce qu'on pourrait appeler la psychologie du narrateur, méthodique jusqu'à la manie, systématique et pourtant impuissant à enserrer le réel dans une vision ordonnée, tout comme Wallas en fin de compte. La description de la cuisine de la gouvernante, dans *Les Gommès*, fonctionne elle aussi sur un mode on ne peut plus traditionnel, avec ces notations qui, par contiguïté, définissent le caractère du personnage : « ...fourneau parfaitement astiqué, peintures impeccables, série de casseroles en cuivre rouge alignées sur le mur, et si bien fourbies qu'on n'oserait pas s'en servir » (G., p.90). Mais des éléments de dissonance viennent perturber cette première lecture : Mme Smite parle d'une voix trop forte, comme si elle se trouvait sur une scène de théâtre : « On jurerait, maintenant, que la rangée de casseroles est peinte en faux-semblant sur le mur » (G., p.91). Tout se passe comme si le romancier cherchait à maintenir une complète ambivalence et que subjectivité et objectivité entrelaçaient leurs motifs sans que puisse jamais être établie la prééminence de l'une ou de l'autre. Après des tâtonnements théoriques, dont la citation marque une étape, Robbe-Grillet parvient à une vision plus équilibrée en reconnaissant, dans *Préface à une vie d'écrivain*, qu'« un roman comme *La Jalousie*, ou comme *Le Voyeur* déjà, est un roman où l'objectivité et la subjectivité existent conjointement, incompatibles et sans espoir d'une synthèse »²³.

L'idée d'équilibre est cependant à relativiser. Il ne s'agit en aucun cas d'un *modus vivendi*. La coexistence des hommes et des choses est violente, chez Robbe-Grillet. Et, à ce titre, la proclamation péremptoire de la citation, par son outrance, fait entendre un écho de cette tension. Le personnage de Garinati, dans *Les Gommès*, constitue un exemple frappant de la brutalité à laquelle est soumis l'être en quête d'une subjectivité qui lui est déniée. Ses acouphènes sont l'image, criante pourrait-on dire, soit d'un vide intérieur qui fait de son crâne une caisse de résonance inhabitable, soit d'une présence parasite qui l'empêche de vivre en paix avec lui-même : son « chef » (G., p.107) le trouble, au double sens du terme « chef », qui désigne à la fois Jean Bona, à la fois sa tête : « Au bout de quelques pas il se trouve à nouveau devant l'immeuble d'où il vient de sortir. Il porte la main à son oreille avec agacement : cette machine d'enfer ne s'arrêtera donc jamais ? » (G., p.107). Le lecteur qui voudrait disposer du sens complet du livre qu'il lit, relier entre eux les multiples fils qui lui sont donnés, faire jouer tous les indices, activer ceux qui doivent l'être, se détourner prudemment des culs-de-sac, des interprétations trop évidentes (l'enfant abandonné venant, poussé par l'inconscient, se venger de son mauvais père) ne se retrouve-t-il dans la situation de Garinati, prisonnier consentant d'une « machinerie, parfaitement réglée » (G., p.23) qui finit par lui faire tourner – ou perdre – la tête ? La gomme œdipienne de Wallas, illisible dans sa trop manifeste lisibilité, est à l'image d'un texte qui se dérobe au fur et à mesure qu'il se construit, qui obéit à un ordre strict mais sans que jamais le mot de la fin puisse être prononcé. L'enquêteur finit par accomplir l'assassinat qu'il est venu élucider, les identités fluctuent, les principes de non-contradiction ou de vraisemblance se relâchent, comme dans le roman que lit A., dans *La Jalousie* : « Le personnage du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de la compagnie sont très bonnes. Le personnage principal – apprend-on – est malhonnête. Il est honnête, il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur... » (J, p.216). La mise en abîme renforce l'impression de flottement éprouvée par le lecteur, comme une invitation à ne pas vouloir

²³ Alain Robbe-Grillet, « L'ordre et le désordre », *Préface à une vie d'écrivain*, Seuil, 2005, p.81.

enserrer le texte dans une interprétation définitive, à ne pas vouloir l'empailler trop vite, comme le margouillat de la fable (J., p. 195). Contre les tentations taxidermistes de l'homme, qui a tendance à simplifier outrageusement ce qu'il est, à objectiver cette subjectivité mobile et complexe qui le caractérise, le nouveau roman réaffirme l'autonomie de la littérature et son refus de l'asservir à quelque signification que ce soit. D'où le jeu avec les stéréotypes du roman colonial ou du roman policier, pour mieux faire entendre la manière dont le sens s'ouvre et se complexifie au point de laisser le lecteur en proie à une forme concertée de désarroi. Là où le roman policier se referme sur le rétablissement d'un ordre ou l'avènement d'une vérité, *Les Gommès* se termine sur une énigme sans réponse et *La Jalousie* sur une fin qui n'en est pas une, comme si le roman n'avait pas encore commencé ou était resté en deçà du romanesque qui aurait pu s'y jouer. Le nouveau roman assume à plein sa littéarité, c'est-à-dire sa liberté, son statut de fiction n'ayant aucun compte à rendre aux idéologies derrière lesquelles l'homme se protège pour mieux réduire son encombrante complexité.

Et c'est peut-être sur ce point que la citation de Robbe-Grillet est la plus sujette à caution, son positionnement théorique paraissant plus frileux que ses œuvres. En parlant d'objets, de regard et d'homme, Robbe-Grillet commet ce que Barthes nomme, dans « Le point sur Robbe-Grillet ? » une « erreur (théorique) », consistant à « croire qu'il y a un être-là des choses, antécédent et extérieur au langage, que la littérature aurait à charge, pensait-il, de retrouver dans un dernier élan de réalisme »²⁴. L'œuvre s'affranchit pourtant de cette illusion ou de cette prudence théoriques en donnant au langage le premier rôle. Le coup de pistolet qui a tué Daniel Dupont « est parti d'un autre monde » (G., p.72), celui de la fiction, et la silhouette d'A. sur la terrasse semble se déduire de l'initiale de son nom : « Les deux bras tendus s'écartent d'une distance égale de part et d'autre des deux hanches. Les mains tiennent toutes les deux la barre de bois d'une façon identique. Comme A... fait porter l'exacte moitié de son poids sur chacun des hauts talons de ses chaussures, la symétrie de tout son corps est parfaite » (J., p.135-136). Ni *Les Gommès* ni *La Jalousie* ne sont assujettis à une peinture du réel, dans laquelle les mots tenteraient de combler la distance qui les en sépare. On peut même se demander si le fait de ne pas choisir entre réalisme subjectif et réalisme objectif n'est pas une manière de garantir le primat du texte sur la mimésis et si le théoricien n'entretient pas, sciemment, une ambiguïté à l'ombre de laquelle prospèrent le texte et la fiction. Croire que *La Jalousie* est un roman sur la jalousie serait aussi absurde que de lire *Les Gommès* à travers la grille de lecture freudienne que le texte tend ostensiblement à son lecteur. Wallas lui-même est dans l'incapacité de reconstruire le roman œdipien dont le lecteur possède les principaux fragments – révélation d'une idylle de Daniel Dupont avec une femme « de condition modeste » (G., p.201), souvenir d'une visite de Wallas enfant dans la ville avec sa mère, jusqu'à un cul-de-sac, réminiscence furtive de la figure paternelle, innombrables allusions au mythe d'Œdipe, jusque dans le nom de la gouvernante, Smite (ce mythe). Wallas ne coïncide ni avec lui-même ni avec ce roman familial : pris pour un autre – André VS par l'ivrogne – et prenant la place d'un autre – Garinati –, en tuant Daniel Dupont, il parvient à ce comble du malentendu avec soi de ne pas tuer, au sens freudien du terme, le père. Le désastre est alors général dans cette ronde vertigineuse où l'enquêteur devient l'assassin et le jaloux le complice : aucune grille interprétative, ni psychologique ni psychanalytique, ni sociologique ni politique, ne résiste au déploiement de la cohérente incohérence de la fiction. La perturbation créée par la coexistence de l'objectif et du subjectif court-circuite non seulement l'idée de réalisme mais encore affole sciemment l'élaboration du sens. Le patron du café des Alliés est à la fois l'homme adipeux et gras qui dispose tables, chaises, cendriers et siphons d'eau gazeuse, qui semble vu de l'extérieur, à la fois cette « nébuleuse triste » (G., p.12) dont l'instance narratrice est capable d'évoquer les fantômes, « la meute hilare, la légion déchaînée des petits pincements de cœur, le rebut de cinquante années d'existence mal digérée » (G., p.16). Si la restriction de champ, dans *La Jalousie*, aplanit ces distorsions, que le mode hétérodiégétique des *Gommès* multiplie à plaisir, elles rejaillissent dans le statut à accorder au narrateur. L'identifier au mari est une possibilité qui ne prend pas en compte l'effacement de toutes les traces littérales de sa présence. Comme le dit Maurice Blanchot, c'est l'abolition complète de la figure du tiers qui permet de tout dire et de tout voir : « ...comment ce manque s'identifierait-il avec quelqu'un ? Comment y aurait-il encore là un nom et une identité ? C'est sans nom, sans visage ; c'est la pure présence anonyme »²⁵. Celui que Robbe-Grillet nommait, dans le prière d'insérer de l'édition originale, un « vide au cœur du monde », excède le portrait que l'on pourrait déduire du récit – celui d'un mari jaloux, représentant d'un colonialisme à l'ancienne, méprisant avec les noirs, par opposition à Franck, qui incarnerait une nouvelle génération de colon, plus proche des noirs. S'en tenir à cette lecture revient à ignorer les signes de l'absence et à

²⁴ Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », *op.cit.*, p. 1322.

²⁵ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, « La clarté romanesque », 1959, Gallimard, Folio Essais, p.225.

sagement faire réintégrer à cette figure contradictoire « la galerie éternelle des personnages, au sens le plus traditionnel du mot » comme s'en plaint Robbe-Grillet dans *Le Voyageur*²⁶. Les romans sont donc conçus pour déborder des cadres théoriques trop stricts et c'est cet effort pour résister à l'interprétation qui leur confère, outre leur force d'envoûtement, leur principale qualité *littéraire*.

Comme le rappelle Gérard Genette, dans *Figures I*, le droit de se contredire, que revendiquait Baudelaire, est bien plus qu'un droit pour un écrivain : c'est une nécessité qui permet à son œuvre de se déployer²⁷. Ni chosiste, ni humaniste, ni objectif, ni subjectif, le roman nouveau que Robbe-Grillet invente, d'œuvre en œuvre, met en question les catégories dont l'homme se sert pour se définir. À ce titre, il assume à plein la fonction critique qui est celle de la littérature à l'âge moderne sans jamais l'asservir à des desseins qui lui seraient étrangers.

Conclusion

La citation est donc à resituer dans une stratégie consciente de la part d'un romancier qui abrite son œuvre derrière un rempart théorique soigneusement contradictoire. Jouer la cause humaine contre le parti pris des choses, ou, à l'inverse, faire surgir l'objectal comme un contrepoint à la tentation de l'humanisme, c'est placer l'œuvre sous le signe exclusif de la littérature, donc de l'incertitude et de la liberté. *Les Gommages* ne sont pas plus « un roman descriptif et scientifique », comme le déclarait pourtant Robbe-Grillet à la revue *Arts* en mars 1953, que *La Jalousie* n'est un roman subjectif. Le roman n'est à la traîne d'aucun discours et se construit dans un espace proprement improbable où coexistent les contraires et où la pensée rationnelle fait l'épreuve sinon de sa faillite du moins de ses limites. Bernard Pingaud écrivait, à propos de Robbe-Grillet, en 1960 : « Ce géomètre est un rêveur ». Cette dualité, savamment entretenue, le rend particulièrement apte à fixer les vertiges, comme dirait Gérard Genette, ou à parcourir l'obscurité humaine avec ce que Maurice Blanchot nomme une « clarté égale » qui la donne à voir sans l'élucider. Notre lecture des *Gommages* et de *La Jalousie* a tout à gagner à se dégager du cadre rigide et désormais académique du « nouveau roman ». Loin d'illustrer une théorie, qu'une vision rétrospective a toujours tendance à figer, ces deux romans se présentent à nous comme des recherches ou des expériences, fascinantes autant que déroutantes, des déambulations dans le labyrinthe humain qui irritent dans leur lecteur sa soif de connaissance et son désir d'intelligibilité sans jamais les étancher. Gérard Genette a raison de nous mettre en garde contre la tentation, face à de tels textes, de la reconstruction ou de la clôture : réécrire l'histoire familiale de Wallas à partir des fragments qui nous sont proposés ou lire *La Jalousie* uniquement comme le roman d'un jaloux équivaldrait à vouloir traduire un poème de Mallarmé. Dès qu'une signification se présente, il ne faut surtout pas oublier le coup de gomme ou le mouvement de découpe de la jalousie qui l'estompe, la problématise ou l'efface. Roland Barthes nous avait prévenus : tout point sur Robbe-Grillet doit être suivi d'un signe interrogatif. Tel est le sens de ces œuvres – « l'envers même du sens, c'est-à-dire une *question* »²⁸.

Emmanuel Godo

²⁶ Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, Christian Bourgois, 2001, p.101.

²⁷ Gérard Genette, « Vertige fixé », *Figures I*, Seuil, Points, 1966, p.71.

²⁸ Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », *Essais critiques, op.cit.*, p.1321.

Deuxième composition française (littérature comparée)

Sujet : « Ce qui caractérise ce théâtre, ce n'est pas simplement la "monstration de monstres", mais bien le processus de métamorphose par lequel le héros sort de l'humanité. »

(Marie-Christine Lesage, « De Sénèque à Kane: monstres et cruauté symbolique », dans *Le Théâtre et le Mal*, Registres 9/10, hiver 2004-printemps 2005).

I. Observations générales sur les difficultés rencontrées par les candidats cette année

1) Compréhension du sujet

Le sujet soumis cette année aux candidats était de facture classique. Il soulevait plusieurs questions nécessairement abordées dans le travail préparatoire sur « théâtre et violence », notamment celles touchant à la « monstruosité » et aux frontières de « l'humanité ». C'est peut-être ce sentiment d'évidence qui a poussé un bon nombre de copies à plaquer des pans entiers de cours sans véritablement chercher à comprendre les nuances du jugement critique de M.-C. Lesage. D'une manière générale, trop de candidats ont du mal à s'en tenir scrupuleusement aux termes du sujet – qui ne comporte pas le mot « violence », par exemple – et adoptent immédiatement des reformulations biaisées. Ainsi « ce théâtre », dans la citation, était repris dès les premières lignes de l'introduction par « le théâtre de la violence », expression qui semblait ensuite justifier toutes les approximations, et surtout le collage de pans entiers de cours sur « théâtre et violence ». On a ainsi pu lire de longs développements, généralement très mal reliés au sujet, sur l'animalité dans l'homme, symptôme d'un basculement dans la violence ; ou sur le langage présenté comme un vecteur de la violence mais qui demeure quand même le propre de l'humanité... ou encore sur la catharsis – généralement mal définie – effet que viserait nécessairement toute forme de théâtre de la violence. Le principe de l'exercice est de projeter des éclairages inattendus sur les œuvres, et non de retrouver à tout prix du connu.

Le sujet est lu et analysé trop vite. Symptôme apparemment anecdotique d'une certaine désinvolture de bien des candidats : Marie-Christine Lesage, auteur de la citation critique, était, dans un nombre de copies très important, amputée d'une partie de son prénom, réduit à « Christine Lesage », quand elle ne se métamorphosait pas, comme dans une copie vraisemblablement plus proche des réalités économiques que de l'analyse littéraire, en « Christine Lagarde ».

Une analyse du sujet trop rapide conduisait à des problématiques qui se contentaient bien souvent de le paraphraser, alors que l'intérêt de ce dernier reposait sur l'articulation de l'opposition entre « monstration » et « métamorphose », d'une part, et de la question de la nature (vs dénaturation) du « héros », d'autre part. En effet, une bonne part des copies abandonnait purement et simplement toute une partie du sujet et se limitait à une réflexion généralement assez plate sur la question éthique soulevée par le sujet, se demandant (dans le meilleur des cas) pour quelles raisons les monstres étaient proscrits de l'humanité, consacrant toute une partie, voire deux, à relativiser cette dichotomie, traitant de l'humanité du monstre ou renvoyant le spectateur à sa propre ambivalence à l'égard de ces figures avec un psychologisme proche de celui que l'on trouve dans les manuels de développement personnel (« faire face au monstre qui est en nous »). Relativiser la monstruosité de ceux qui sont présentés comme des monstres, montrer que les bourreaux sont souvent des victimes et réciproquement, était bienvenu, encore fallait-il le faire en s'appuyant sur les textes et seulement sur eux.

L'autre enjeu du sujet, sans doute moins explicite dans l'énoncé, concernait les choix de représentation : montrer ou ne pas montrer, choisir l'image ou la parole, choquer ou faire comprendre. Ce faisceau de questions était très souvent négligé, lorsqu'il n'était pas complètement oublié. Or, on devait s'interroger sur la solidarité entre monstre et monstration ; on pouvait aussi pointer de manière intéressante une tension entre « processus » et « métamorphose », l'expression « processus de métamorphose » n'allant finalement pas de soi, tous ces points engageant des réflexions d'ordre poétique et dramaturgique.

D'une manière plus générale, c'est une réflexion personnelle sur les possibilités dramaturgiques réservées par ces textes qui manquait à la plupart des copies. Minorer la question de la « monstration » et de ses modalités poussait les candidats à parler des pièces du corpus comme d'essais philosophiques sur la barbarie moderne en versant le plus souvent dans le psychologisme. Certaines copies ne parlent jamais de théâtre, de modalités de représentation, de rythme, de mise en

scène et en espace, d'effets produits sur le spectateur, de recherche de distanciation par exemple. Une réflexion sur le plaisir du jeu avec les codes dramatiques, ou sur les limites de ce qui est scéniquement représentable est nécessaire face à ce corpus. Nous sommes bien conscients que tous les candidats n'ont pas la possibilité de voir fréquemment des mises en scène de pièces contemporaines, ni même de Shakespeare ou Corneille. Il nous semble pourtant indispensable de se familiariser avec quelques mises en scènes par le biais de captations vidéo, souvent disponibles en médiathèque.

Enfin, les copies capables d'une mise en perspective historique ou politique sont trop rares. On a quand même trouvé parfois des réflexions intéressantes sur la mode des tragédies d'horreur dans le théâtre français du tournant du XVII^e siècle ou sur l'éventuelle corrélation entre le spectacle de l'échafaud dans la *Revenge tragedy* élisabéthaine et le dispositif judiciaire qui lui est contemporain.

2) deux points particulièrement mal traités ou mal compris par les candidats :

- On s'attendait un peu naïvement à ce que l'étymologie de « monstre » soit connue de la plupart des candidats. Ce n'était pas le cas. Rappelons que « monstre » dérive du latin *monstrum*, terme du vocabulaire religieux désignant un prodige avertissant de la volonté des dieux. *Monstrum* dérive du verbe latin *monere* : avertir. Les « monstres » sont au sens premier des signes divins à déchiffrer. Ils ont une fonction de révélation du caché. Cette puissance de révélation des « monstres » dans notre corpus méritait d'être exploitée ou, au contraire, remise en cause. Or dans 90% des copies, parmi celles qui voulaient bien s'interroger sur les sens possibles du mot « monstre », on lisait que le monstre « était étymologiquement celui qui est montré » ou qui « doit être montré ». Devant la fréquence de cette erreur, le jury, qui apprécie la précision sans verser dans un purisme de mauvais aloi, a été clément. Nous avons choisi de valoriser les copies qui connaissaient l'étymologie exacte du mot. Ce glissement sémantique était certes favorisé par la proximité dans la citation de « monstre » et de « monstration », glissement dont Marie-Christine Lesage tirait d'ailleurs parti. En effet, *monstrare*, comme *monstrum* est un dérivé de *monere* et signifie communément « montrer », après le sens premier d'« indiquer la volonté des dieux ». Mais on pouvait exploiter de manière fructueuse, comme l'on fait certaines copies, l'idée d'une fonction d'avertissement ou d'appel au déchiffrement dans le monstre, au delà de la seule idée d'exhibition.

- Aristote et « sa » *Poétique* – comme le disent trop négligemment les candidats – ainsi que la réception qui en est faite à partir de la Renaissance font l'objet d'intercalations théoriques particulièrement ratées. Personne n'oblige les candidats à parler d'Aristote et autant ne rien en dire plutôt que plaquer des clichés. On attribue à peu près tout au Stagirite et surtout l'invention de « règles » supposées universelles, comme les « bienséances » ou « le respect des trois unités » qui ont peu à voir avec le texte originel. Rappelons brièvement qu'Aristote, lorsqu'il parle de la tragédie, entend décrire les procédés qui font « une bonne tragédie » et prend *Œdipe Roi* comme modèle. *La Poétique* contient bien un arsenal d'observations normatives mais elles ont été réinterprétées, radicalisées et promues au rang de prescriptions par les commentateurs des XVI^e et XVII^e siècles. De surcroît, ce n'est pas parce que des traités de poétique prétendent théoriser ce que doit être la tragédie et que des débats littéraires virulents ont eu lieu en leur temps, que ces supposées règles sont nécessairement mises en pratique. Shakespeare se soucie assez peu des codifications poétiques aristotéliennes, même s'il les connaît. Ainsi était-il assez maladroit et artificiel de construire l'introduction du devoir sur une opposition jugée « étonnante » entre les prescriptions aristotéliennes, supposées intemporelles, et la violence qui se déploie sur scène dans notre corpus. L'art des nuances manque souvent aux candidats.

De même, la notion de *catharsis*, objectivement très complexe, est souvent mal comprise et réduite à l'idée d'un simple « choc émotionnel » alors qu'elle est décrite par Aristote, non comme un simple « purgatif » faisant disparaître toute émotion, mais comme un phénomène complexe d'épuration des émotions qui n'est possible que dans la distance esthétique, par un passage du plan strictement émotionnel au plan des représentations mentales. Pour un état des lieux sur la réception « classique » de la catharsis aristotélienne, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à la synthèse proposée par Michel Magnien dans son introduction à l'édition de la *Poétique*, en Livre de poche « classique », accessible à tous.

3) Attitude face au texte et choix stylistiques :

L'attitude face aux textes détermine souvent largement les choix stylistiques des candidats : ainsi le

psychologisme, la confusion entre personnage et personne, encore très fréquente, débouchent sur des expressions hyperboliques de l'empathie ou du dégoût qui n'ont pas grand chose à faire dans une dissertation littéraire. Une langue neutre mais précise est la règle, sans familiarité ni afféterie.

On doit proscrire :

- les jugements moraux sur les personnages et le ton indigné qui va avec : « Ian et Cate ont une relation malsaine qui signale une dégénérescence de la société » ou encore « Ian se fait sodomiser par un soldat fou qui lui mange les yeux, le rendant aveugle de surcroît ».
- la familiarité : « ça » pour « cela » ; un « suspens terrible », un théâtre « hyperviolent », « Créon sort son argument d'autorité »
- le jargon versant dans l'impropriété. Certains candidats observent une « protéisation de la monstruosité » dans laquelle on peine à reconnaître le gardien des troupeaux de phoques de Poséidon, célèbre pour ses métamorphoses ; la « schize » lacanienne a eu cette année un succès inattendu, se trouvant appliquée à n'importe quel personnage dont le caractère est simplement scindé. De même, l'emploi de l'adjectif « bipolaire », jusque-là réservé à la description des psychoses maniaco-dépressives, croyions-nous, semble vouloir rivaliser avec le simple et classique « antithétique ». Quant à « ontologique », sa cote est stable. Parler de la monstruosité « ontologique » d'Aaron pour dire simplement qu'elle relève de l'essence du personnage passe encore. Mais il faut veiller à ne pas faire un usage incantatoire de cet adjectif.

Nous déconseillons vivement aux candidats d'utiliser le soulignement pour d'autres mots que ceux des titres des œuvres citées. Il est assez agaçant de constater que les mots « importants » sont soulignés. Cela semble dire au lecteur qu'on le suppose incapable de les repérer lui-même, à moins que ce ne soit le candidat qui doute de la capacité de sa syntaxe à mettre en relief l'essentiel.

Rappelons enfin sous cette rubrique quelques règles touchant à l'art des citations.

- Une référence au texte ou une citation doivent être accompagnées d'un repère précis : mention de la place du passage, acte et scène.
- Même s'il est possible de faire une bonne copie sans citer d'extrait particulier du texte théâtral, les citations précises sont toujours les bienvenues mais à condition qu'elles soient commentées, même brièvement, et pas seulement paraphrasées. Ainsi, citer dix vers d'un monologue de Médée pour la seule « beauté du geste » laisse le jury assez froid.
- Attention aux nombreuses citations inexactes : on a lu trop d'alexandrins inexacts et rendus boiteux. Par ailleurs, on ne dit pas que l'on cite « un vers » quand on cite un hémistiche ou une simple expression de Médée.
- Quant aux citations critiques, elles n'ont rien d'obligatoire. Là encore, lorsqu'elles sont mobilisées, elles ne doivent pas reposer sur la simple mention d'un nom ou à la rigueur d'un nom et d'un titre. Le jury n'est en général pas très sensible à l'argument d'autorité. Il faut expliquer en quelques lignes quelle est la pensée de l'auteur sur lequel on s'appuie et en quoi elle est pertinente pour réfléchir à tel ou tel enjeu. Cette année, Antonin Artaud était à la fois le grand gagnant (il servait de *captatio* à un bon tiers des copies) et le grand perdant du jeu de la citation : titres souvent écorchés, grande imprécision des références, résumés souvent réducteurs ne servant qu'à introduire le mot de « cruauté ».

4) Syntaxe et orthographe

Sur le plan syntaxique, on observe :

- Le relâchement habituel (mais toujours sanctionné) dans les accords au pluriel et au féminin, notamment dans des constructions verbales avec participe passé.
- La confusion entre la construction de la proposition interrogative directe et la construction de l'interrogative indirecte, qui reste très courante et particulièrement voyante au moment de l'annonce de la problématique.
- De nombreux flottements concernant les prépositions, notamment quand elles régissent la construction d'un verbe : outre l'inévitable « pallier à », et « conclure sur » pour « conclure par », on a trouvé cette année des « douter sur » pour « douter de » ; « procéder de » n'a pas du tout le même sens que « procéder à » ; « mettre à jour » est fréquemment confondu avec « mettre au jour » ; « suite à » mis pour « à la suite de ».
- Une remarque ponctuelle sur les propositions complétives introduites par « sans que » : elles ne doivent théoriquement pas comporter de « ne » explétif. Ainsi on dira « la pièce s'achève sans que le sort du fils d'Aaron soit décidé » plutôt que « la pièce s'achève sans que le sort du fils d'Aaron *ne soit

décidé ». Grevisse (§ 983, 3°) explique qu'il arrive que l'on trouve ce « ne » explétif après la locution « sans que » mais seulement lorsqu'elle dépend d'un verbe négatif ou quand la proposition contient un terme auxiliaire de la négation (« aucun », « personne »).

Sur le plan orthographique, nous nous contenterons de rectifier quelques erreurs observées cette année, portant sur des mots ou expressions fréquemment mobilisés lorsque l'on parle de notre corpus théâtral.

- les citations latines sont souvent erronées ; « furor » et « dolor » sont des mots masculins en latin.
- genres et questions d'usage : on préférera le pluriel « les *Andronici* » à « les *Andronicus* » ; plus soutenu : « la gens Andronica ». Il n'y a aucune raison de dire « le dramaturge » pour parler de Sarah Kane : « la » dramaturge convient très bien. En revanche, il est difficile de dire « la critique » pour désigner Marie-Christine Lesage, à cause de l'ambiguïté de l'expression au féminin qui désigne plus couramment le genre de la critique littéraire. Il valait mieux faire un détour et parler du « jugement critique » ou de la « citation critique ».
- erreurs fréquentes sur l'orthographe des noms propres : « Cate » transformé en « Kate » sous l'attraction de « Kane » ; le prénom « Col » auquel on ajoutait un –e final ; les prénoms et noms du dramaturge allemand « Botho Strauss » est parfois devenu un simple patronyme avec tiret « Botho-Strauss », sous l'attraction de Lévi-Strauss sans doute. Tamora rebaptisée « Tamara » ; Alarbus voyant son « l » redoublé en « Allarbus ».
- il faut écrire « making of » et non « making off ».
- en français, l'adjectif est « élisabéthain » et non « élizabéthain ». On écrit « un tabou » et non « taboo », comme en anglais.
- on observe des flottements sur les formes au masculin et au féminin de l'adjectif « public/que » : un espace public ; la scène publique. Idem pour abject(e) et strict(e).
- « cannibale » comporte toujours un –e final, qu'il soit substantif ou adjectif.
- le mot « Etat » comporte toujours une majuscule lorsqu'il désigne l'autorité souveraine s'exerçant sur l'ensemble d'un peuple.
- l'orthographe du chiffre « quatre » (sans –s) dans « les quatre pièces »
- confusion entre le participe passé « subi » et la forme du présent de l'indicatif « subit ». Idem pour puni/punit.
- enfin citons un hapax relevé par une correctrice : « l'énucléation », déjà suffisamment transgressive, s'est transformée dans une copie en une monstrueuse « énuclation ».

II. Rappels généraux de méthode

Chaque année, nous le répétons, seule une analyse détaillée et approfondie du sujet dans la phase préparatoire, dont la copie rédigée restitue un substrat complet et efficace dans l'introduction, sans rien « plaquer », permet de comprendre comment s'articulent les enjeux de la thèse. Il ne s'agit pas seulement de repérer les enjeux du sujet pour pouvoir débattre, il faut aussi comprendre comment ces derniers sont liés les uns aux autres.

De façon plus générale, il manque souvent des questionnements élémentaires : qui sont les monstres dans les pièces ? Les esquisses de typologie étaient souvent utiles, permettant par exemple de ne pas négliger Lavinia, mais à condition qu'elles n'occupent pas toute une partie de la dissertation et qu'elles ne plaquent pas une grille axiologique prédéterminée sur les personnages (1. les victimes, 2. les bourreaux, 3. ceux qui sont tour à tour victimes et bourreaux). Autre question absolument nécessaire : qu'est-ce qui permet leur « monstration » ? Trop de copies se contentaient de dire « qu'il y avait » des monstres dans les pièces en supposant que cela suffisait à prouver qu'ils étaient « montrés ». Or l'idée de « monstration » excède largement celle d'une simple existence des monstres.

Cette exigence d'analyse fine des mots du sujet et de compréhension des liens logiques implicites dans la phase d'analyse trouve un corollaire dans la phase du plan et de l'écriture de la dissertation, qui obéit aux règles de l'argumentation. Revenons sur quelques moments clés :

La problématique dans l'introduction : on trouve encore trop de copies sans problématique ou proposant purement et simplement un décalque de la citation en quelque sorte « paraphrasée ». A proprement parler, la problématique est, comme son nom l'indique, un problème soulevé par les textes du corpus, un problème concernant la représentation littéraire, auquel la citation critique que l'on soumet au candidat entend répondre *d'une certaine manière*. Or à ce problème on peut vouloir

répondre différemment du critique. C'est là tout le travail de la dissertation qui doit faire débattre des points de vue. Aussi la problématique de la dissertation ne se présente-t-elle pas nécessairement comme une question du type « nous nous demanderons si » ou « nous verrons dans quelle mesure... ».

Le plan : le plan doit être dynamique et proposer une progression à partir de la thèse élaborée par la citation critique. Il doit couvrir l'ensemble des enjeux explicites et implicites appelés par le sujet. Trop de plans se contentent, faute d'une véritable analyse du sujet, de découper la citation en morceaux (cette année, très souvent : 1. la métamorphose/2. la monstration/3. la sortie de l'humanité).

La présentation des sous-parties dans le développement : beaucoup de copies semblent incapables de passer d'une idée à une autre par un lien d'implication. On a l'impression que les candidats comprennent de quoi « il faut parler » mais sans vraiment savoir « comment ». Les sous-parties de bien des copies ressemblent encore à des tiroirs que l'on ouvre et que l'on referme après avoir jeté un coup d'œil au contenu. Il faut travailler la liaison des idées, le raisonnement par implication, renoncer définitivement aux pauvres « on voit aussi... on voit également... de plus » dans l'enchaînement pour travailler des liens syntaxiques plus complexes qui restituent un raisonnement véritable, qui n'est pas nécessairement complexe, mais qui fait avancer la démonstration au lieu de procéder par empilement. Une remarque sur la présentation de ce développement : beaucoup de copies ont l'air de penser qu'il est absolument nécessaire d'annoncer en ouverture de chaque partie du devoir quelles seront les sous-parties traitées. Nous savons que plusieurs collègues enseignent cette manière de faire à leurs étudiants, qui a le mérite de la clarté. Pour notre part, nous devons reconnaître que si cette pratique nous semble très utile à l'oral dans l'annonce du plan du commentaire composé, nous ne la jugeons pas absolument nécessaire à l'écrit dès lors que la pensée s'énonce clairement. Il est parfois un peu rébarbatif et ennuyeux de devoir lire l'annonce des sous-parties avant leur développements propres, surtout lorsque les mêmes formules sont reprises par la suite.

Le traitement des exemples dans la dissertation de comparée : les œuvres du corpus sont encore souvent utilisées comme un corpus uniforme, par la mention d'une situation commune des personnages par exemple, sans aucune analyse précise. Rappelons-le, il n'est pas nécessaire de faire défiler tous les textes pour chaque argument. Il vaut mieux rapprocher A et B sur telle idée, en fournissant une analyse efficace, et leur opposer C ou D ; puis faire varier le point de vue, en rapprochant A et D, par opposition à B et C sur telle autre question. C'est la singularité de la manière qu'a un texte d'illustrer la question débattue qui nous intéresse. Les candidats ont tendance à niveler les textes, qui tous illustreraient « chacun à leur manière » (comme si l'usage de cette expression suffisait à signaler une intention comparatiste – généralement non suivie d'effet) la violence au théâtre, thématique sur laquelle le sujet était bien souvent rabattu.

III. Analyse du sujet

Nous présentons l'analyse du sujet et la proposition de plan de manière semi-rédigée. Nous utilisons les abréviations suivantes : Sh (Shakespeare) ; C (Corneille) ; SK (Sarah Kane) ; BS (Botho Strauss) ; M-C. L. (Marie-Christine Lesage).

1) Premières observations sur le sujet

Il s'agissait d'une citation d'un article critique, tiré d'un numéro de revue spécialisée dans l'étude du texte théâtral, dont les références précises étaient fournies. Les candidats ne sont pas censés connaître le titre exact de l'article ; par le passé, les références précises n'étaient pas données. On pouvait d'ailleurs très bien réussir sa dissertation sans vraiment prêter attention à ce détail. Certains candidats ont pourtant cherché à exploiter quelques indications :

- le titre précisait notamment que l'auteur construisait une réflexion en diachronie et cherchait à interroger une continuité de la tragédie romaine sénèqueenne au théâtre de Sarah Kane. Ce fil continu serait une question morale (représenter le mal au théâtre, la cruauté au théâtre), ou encore la persistance d'une manière de représenter cette question : la figure du monstre comme vecteur de la cruauté au théâtre. Quelques candidats aux lectures étendues connaissaient l'article et savaient qu'il confronte les figures du monstrueux dans *Phèdre* de Sénèque et dans *L'Amour de Phèdre* de S. Kane. Dans le passage d'où est tiré la citation, M-C. L. parle spécifiquement de la tragédie romaine et plus particulièrement du théâtre de Sénèque en s'appuyant sur les travaux de F. Dupont (*Les*

Monstres de Sénèque, 1995) et de D. Guénoun (*Le Théâtre est-il nécessaire*, 1997). A proprement parler, l'expression « ce théâtre » était donc employée au sujet de Sénèque. Mais pour le candidat à qui cette réalité est cachée, rappelons que la citation est supposée pouvoir être appliquée et confrontée à l'ensemble du corpus. Ainsi, l'expression « ce théâtre », une fois sortie de son contexte immédiat, pouvait référer non pas au « théâtre de la violence » mais très concrètement à l'ensemble des quatre pièces (*Titus Andronicus* ; *Médée* ; *Anéantis* ; *Viol*), en tant qu'elles représentent bien des formes variées de cruauté, par l'intermédiaire de personnages que l'on peut juger « monstrueux » à divers titres.

- dans le titre de l'article, on pouvait aussi être alerté par l'adjectif « symbolique » (« cruauté symbolique ») qui était déjà une invitation à dépasser l'interprétation strictement littérale de la représentation de la violence sur scène pour rechercher d'autres sens.

2) la logique de la citation

La citation critique cherche à mettre en évidence une propriété des pièces de notre corpus. Le verbe « caractériser » ne renvoie ni à une simple qualité, ni à une « essence » mais à une particularité qui permet de définir ce théâtre par opposition à d'autres formes théâtrales.

Cette caractérisation passe par un geste de rééquilibrage. Le balancement « pas simplement ... mais bien ... » prend l'allure d'un dévoilement, de la mise en évidence d'une idée oubliée ou négligée, du fait du sentiment d'évidence procuré par le premier terme, jugé plus « simple » à percevoir. Mais il ne s'agit pas pour autant de défaire une idée jugée erronée pour lui substituer une seconde idée jugée plus exacte (ce n'est pas X mais Y), ni même d'ajouter une idée à une autre (ce n'est pas seulement X mais aussi Y).

Très rares ont été les copies attentives aux nuances de ce balancement dans l'analyse du sujet.

A proprement parler, M-C. Lesage entend donc faire tenir ensemble deux caractéristiques en donnant une préséance à la seconde, jugée plus spécifique mais aussi plus essentielle d'un point de vue herméneutique, par opposition au premier terme jugé moins spécifique, plus accessoire, moins pertinent du point de vue de la signification. L'enjeu est bien la possibilité pour ce théâtre de la violence de signifier et de faire comprendre.

Se dessine une série d'oppositions paradigmatiques à partir de l'antithèse entre « monstration » et « processus de métamorphose » :

	« Monstration »	« Processus de métamorphose »
Temporalité	Immédiateté	Durée
Technique de représentation	Image ou tableau	Action ou récit
Appréhension esthétique	Le spectaculaire, l'émotion brutale	Intellectualisation/reconstruction logique
Mode d'apparition	Manifeste, évident, simple	Latent, complexe

Premiers enjeux :

a) Puisque le jugement critique ne cherche pas à remplacer une caractéristique par une autre mais bien à les faire tenir ensemble en réévaluant leur rapport, comment penser la corrélation (simple relation d'inclusion ou relation de dépendance ?) entre la dimension spectaculaire et émotive de l'exhibition de la cruauté et la compréhension ?

Nous avons valorisé les copies qui cherchaient à penser cette corrélation, ses diverses modalités.

b) M-C. L. semble supposer que la « monstration » se dote d'un pouvoir occultant ou inhibant qui pourrait empêcher de voir l'essentiel (« pas simplement») : elle suppose donc que l'exhibition ferait écran pour le spectateur et qu'elle l'empêcherait de s'élever à une interprétation de type symbolique. Il était nécessaire de s'interroger sur cet effet méduséen qui mettrait en péril la compréhension.

Synthèse de a) et b) : implicitement affleure l'idée que « monstration » et « processus de métamorphose » sont des caractéristiques corrélées mais que la dimension manifeste de la « monstration », pourtant présentée comme secondaire, met en péril la possibilité du « faire comprendre ».

2) la « monstration de monstres » ou le problème du spectaculaire

- L'emploi des guillemets méritait d'être commenté : il peut servir à montrer la conscience qu'a M-C. L. du néologisme, pourtant bien reçu en critique littéraire, que constitue le substantif « monstration » ; il signale surtout la conscience qu'il y a quelque chose d'étrange dans la paronomase, un excès dans le signifiant, mimant la réalité qu'il désigne : la « monstration de monstres » est une expression phonétiquement saturée, comme les monstres, figures hypertrophiées, figures de l'excès, saturent le regard. La « monstration » est une manière de montrer excessive, synonyme d'exhibition. Exhiber des monstres permettrait de faire ressentir par le spectacle des horreurs, du résultat d'une violence paroxystique en scène, par l'énormité de l'effet produit, *quelque chose d'inassimilable*, apparenté au non sens. Le monstrueux se signale ici comme *aberration*. L'idée d'une monstruosité de la monstration était suggérée.

- La proximité des deux termes permet surtout de remotiver sémantiquement leur étymologie commune : on l'a déjà dit, « monstre » et « monstration » sont issus du latin *monstrum*, terme du vocabulaire religieux désignant un prodige avertissant de la volonté des dieux. Les deux termes dérivent du verbe latin *monere* : avertir. Les « monstres » (animaux, humains) sont au sens premier des signes divins à déchiffrer, ils sont là pour révéler, signifier quelque chose de caché et avertir d'un phénomène extraordinaire.

La monstration est une manière de faire apparaître qui est de l'ordre de la présentation (vs représentation) : elle donne à voir sans intermédiaire, détour ni délai ; elle place un objet sous les yeux, dans l'immédiateté de la perception ; ce terme renvoie comme « l'exhibition » à une forme d'ostentation : annulant la distance entre l'objet montré et le spectateur, la monstration suppose aussi une intensité dans la manière de montrer et/ou dans la vision offerte, la recherche d'un effet.

Polysémie du mot « monstres » dans notre corpus.

Le monstre exhibé sur scène peut renvoyer :

- au monstre au sens moral qui commet un crime abominable, dépassant les bornes de ce qui est imaginable dans une société donnée et qui suscite la répulsion (Médée ; Aaron, la « barbare » Tamora, les sauvages Demetrius et Chiron, Titus devenu boucher et cuisinier ; le soldat chez SK).
- au corps monstrueux d'un humain victime de sévices qui suscite le dégoût, dont le regard préfère se détourner (Lavinia violée et mutilée, Ian violé et énucléé, Titus amputé, le corps enflammé de Créuse).
- au monstre comme créature hybride, mythique ou imaginaire, relevant de deux ordres différents, de deux essences à la fois (humain/animal ; humain/divin-démoniaque ; vivant/mort) et signalant un au-delà de l'humain : Médée, femme, magicienne et descendante du Soleil ; Lavinia-Monica, sphinx à deux têtes ; Chiron dont le nom renvoie au Centaure et dont le bras fait un corps monstrueux, « accessoirisé », à Titus chez BS ; les figures de « revenants » qui participent de deux mondes, comme Cate basculant dans un « ailleurs » et, d'une manière plus radicale encore, Ian, qui meurt puis ressuscite.

Dans tous les cas de figure, on peut dégager au moins deux sèmes définitoires communs : la démesure, qui inscrit le « monstre » dans la tradition du personnage tragique ; et le caractère anémique du corps ou de l'esprit dans lequel on ne peut se repérer, s'orienter en fonction des normes ou des schémas communément admis qui constituent la normalité. Le monstre moral ou le corps monstrueux désorientent, semblent imprévisibles (comme le sauvage) et sont donc terrifiants parce qu'incompréhensibles. Par opposition à ces personnages monstrueux, ceux qui restent « humains, trop humains » dans leur imperfection même : Jason, Créon, Marcus, Saturnin et Bassian (Sh et BS).

Quels sont alors les enjeux implicites soulevés par « la monstration de monstres » ?

- La question implicitement posée du mode de signification des personnages monstrueux, par leur apparence ou leur action. Le monstre, au sens moral, conserve-t-il au théâtre une fonction de révélation, de dévoilement de vérités plus hautes ? La représentation des actes monstrueux est-elle le signe de quelque chose d'autre que la monstruosité elle-même ? Les réponses à apporter à ces questions variaient certainement considérablement selon les œuvres et les époques.

- Les enjeux dramaturgiques particuliers d'un théâtre qui privilégie l'esthétique du choc (« la « soudaineté » ; le « in-ye-face »).

- Quelles sont les formes prises par l'exhibition-présentation ? Formes visuelles (le corps faisant tableau : Lavinia portant la main de Titus dans sa bouche ; les « Noir. Lumière » sur Ian, à la sc. 5 ; les photos montrées par l'enquêteur chez BS, Monica-Lavinia voulant être « vue » par Chiron) et verbales (monologues de Médée ; monologue introspectif du « villain » de Sh ou BS ; les tirades devant le corps supplicié disant l'« ineffable » dans *Titus Andronicus*) ; ses formes anciennes et modernes (télévision ; presse à scandale).

- Enjeux concernant les effets produits sur le spectateur : quelles sont les réactions à l'exhibition ? L'indignation, la tentation vaine d'un retour au rigorisme des « formes » (BS), le dégoût, fermer les yeux, la sidération ou la contamination (voir revenant alors à toucher ou à assimiler la pulsion) ?
- Procédé autotélique ou cathartique ? La monstration de monstres est-elle un procédé « gratuit » qui pourrait n'avoir d'autre visée que celle de désorganiser le spectateur, de lui faire « perdre contenance » : l'excès serait alors plus dans la monstration que dans les monstres exhibés, qui eux, ne sont jamais que de l'humain. A moins que cette monstration soit conçue comme une étape visant au bout du compte une intensification esthétique, pour mieux souder la communauté des spectateurs, avec une possible visée cathartique, ce qui irait dans le sens de la thèse de M-C. L.

3) « le processus de métamorphose par lequel le héros sort de l'humanité »

- un *processus* implique une certaine durée et la possibilité d'une description en fonctions d'étapes coïncidant la plupart du temps avec l'idée de progression dramatique : le schéma de l'intrigue dramatique « classique » implique un nœud, une avancée par péripéties, une ou des reconnaissances jusqu'à un dénouement. Schéma valable pour *Titus Andronicus*, *Médée*, *Viol* et même dans la « logique du pire » d'*Anéantis*. Mais avant tout un processus peut être décrit, résumé : prise en charge du processus par l'action dramatique ou par un récit (ex. du viol par le soldat : récit suivi de l'acte, suivi encore d'un récit).

Le processus opère **une métamorphose** :

- Quelles formes la métamorphose prend-elle : expression corporelle ou pas ? Et qui commande la métamorphose ? Les dieux, un destin, la nature, la société, l'homme ? Ou peut-être aucune de ces instances clairement désignées ?
- ce terme de la citation appelait nécessairement l'intertexte ovidien explicite et structurant dans *Titus Andronicus* et rendu problématique dans *Viol* (Lavinia comparée à Philomèle violée dans *Titus* ; à une Philomèle métamorphosée en oiseau croassant chez BS).
- Littéralement, la métamorphose est un changement de forme qui n'implique pas un changement d'identité. Continuité de l'être dans la différence de ses états. Est-ce bien le cas dans notre corpus ?
- Par ailleurs, la métamorphose s'oppose, par son inscription dans une durée, à la seule défiguration, à la simple mutilation. Or, dans notre corpus, c'est souvent par une mutilation physique imposée que la transformation du personnage en monstre se donne à voir (Ian, Lavinia, Titus). Peut-on alors encore parler dans ce cas de métamorphose ou même de « processus » ?
- Dans la tradition littéraire, la métamorphose n'est pas un simple changement d'état mais implique souvent une forme de libération des contraintes de la vie humaine. Ce type de métamorphose, mort au monde dans une stratégie de fuite qui est aussi une libération, était-il vraiment exemplifié dans notre corpus ?

A l'issue de cette métamorphose, le héros **sortirait de l'humanité** :

- Question du sens de cette métamorphose. Soit vers un *en deçà* de l'humanité : la régression était l'hypothèse la plus évidente, appelée par la citation, qui semble assimiler le « héros sortant de l'humanité » au monstre exhibé sur scène, produit d'une métamorphose. Mais d'autres possibilités étaient envisageables. On pouvait penser à un *au-delà* de l'humanité, à une assumption. Cette « sortie de l'humanité » ne correspondrait alors pas forcément à un « devenir monstre » mais à un devenir martyr, devenir symbole de la vertu résistante ou de l'innocence bafouée (Lavinia chez Sh ; Cate ou plus sûrement le bébé chez SK). Surtout, la coïncidence entre la trajectoire du personnage et la « sortie de l'humanité » posait particulièrement problème dans le cas d'Aaron, qui se définit d'emblée lui-même par son plaisir à faire le mal et qui fait de son inhumanité non un aboutissement mais une essence, alors même que son attitude de père contredit cette noirceur absolue.
- Quelles sont les manières de sortir de cette humanité ? Répondre « par la mort » constituait une sous-lecture : cela revenait à rabattre la notion d'humanité sur celle des « vivants ». L'hypothèse la plus certaine était celle d'une sortie de l'humanité par rupture des normes, règles et formes qui servent à une époque donnée à définir cette humanité. Enfin on pouvait faire l'hypothèse d'une « abstraction » temporaire de cette humanité : certains personnages participent de deux mondes, successivement, peuvent en sortir et y revenir (Cate, Ian).

L'humanité ? S'il semblait difficile de donner une définition historiquement invariante de ce qu'on a appelé et appelle « humanité », on pouvait toujours en chercher une définition par opposition, comme

le font les personnages de notre corpus : humain/divin, humain/animal, humain/monstrueux ; et pourquoi pas le « masculin », étendu au genre humain/ « féminin », conçu comme version dégradée de l'humain. Présupposé de l'énoncé : si l'on peut sortir de cette humanité, c'est que cette dernière est définie par un cadre, un ensemble de règles qui circonscrivent, délimitent un espace du dedans. Or c'est cet espace du dedans que reflète la communauté des spectateurs (cf. la figure du spectateur sur scène : Lukas). L'humanité, dans la citation, doit renvoyer à la collectivité des spectateurs. Les monstres au théâtre interrogent aussi la manière dont est construite la norme et dont se fait l'inclusion dans une collectivité. Le processus de métamorphose de l'individu en « monstre » interroge au moins autant la construction de la norme, les raisons des procédures d'exclusion et d'inclusion que l'exclusion elle-même.

Le héros

Masculin/féminin ?

La citation critique employait le terme de « héros » dans un sens neutre, au sens de protagoniste. Il était possible mais assez peu fructueux de débattre de la destitution du « héros » conçu comme personnage d'exception.

Plusieurs copies ont remarqué, à juste titre, sans pour autant donner une place exagérée à cet enjeu que, dans notre corpus, on observait une assimilation fréquente du monstrueux au féminin : Médée, Tamora, Lavinia, et même Cate.

Singulier ou pluriel ?

On devait remarquer qu'hormis *Médée*, aucune pièce du corpus n'est véritablement centrée sur un unique héros solitaire auquel s'opposerait une collectivité qui, elle, demeurerait dans cette humanité. On observe une dérégulation plus généralisée dans *Titus Andronicus*, *Anéantis* et *Viol*. Il y avait en tout cas un enjeu générique dans ce singulier : la réflexion sur le « héros » au singulier s'inscrit clairement dans la tradition de la tragédie antique. Variations autour de ce modèle ou crise de ce modèle.

Reformulation de la thèse :

Selon M.-C. Lesage, la dimension spectaculaire du théâtre exhibant des humains monstrueux ne suffirait pas à caractériser les pièces de notre corpus. Elle tendrait même à en occulter l'intention profonde qui serait de représenter et de faire comprendre, en jouant de tous les moyens du langage dramatique, la manière dont les personnages transgressent les frontières de l'humain.

IV. Problématisation

a) faisceau de questions auxquelles la dissertation devait pouvoir répondre :

- la nature exacte du rapport entre ces deux caractéristiques du théâtre de la cruauté.
- pourquoi l'exhibition ferait-elle écran et empêcherait-elle une interprétation symbolique sur les frontières de l'humain ?
- cette monstration du monstrueux est-elle réalisée ou évitée dans la dramaturgie ? Quelles formes prend-elle ? Quelles sont les réactions possibles à la violence faite au regard (dans la diégèse ; chez le spectateur) ?
- le personnage monstrueux renvoie-t-il nécessairement à un en deçà de l'humanité ou ne fait-il au contraire que déployer toutes les dimensions de l'humanité ?
- le théâtre produisant sur scène une violence hyperbolique sert-il un effet cathartique ?

b) formulation synthétique d'une problématique double.

Le jugement de M.-C. L. concerne

- la possibilité pour le théâtre, qui donne à voir des actes terrifiants en exhibant des personnages cruels et leurs victimes, de dépasser la violence de la seule monstration pour permettre un processus de démonstration et donc une interprétation symbolique.
- Il pose également la question du contenu de cette démonstration et de ses effets. C'est bien d'un pari risqué qu'il s'agit : l'exhibition de la monstruosité de certains comportements humains peut chercher à mettre en évidence la déchéance de l'humain pour mieux nous en tenir écartés, comme elle peut tendre à relativiser les catégories de l'humain et du monstrueux et nous plonger dans la perplexité. Mais en attirant la réflexion des spectateurs sur ce qui constitue la norme de l'humain à un moment donné, ces pièces cherchent, par le défi même qu'elles lancent à la représentation, à souligner une fonction rituelle du théâtre : celle qui consiste à souder une communauté autour de ses tabous.

V. Proposition de plan

I. la production sur scène de personnages monstrueux est subordonnée à la démonstration d'un processus intelligible. Ce théâtre nous montre comment un héros, commettant des actes abominables, sort de l'humanité :

A) la progression dramatique coïncide le plus souvent avec un processus de vengeance...

B) ...ce qui se traduit par une progressive déshumanisation des personnages, assimilable à une métamorphose, régression vers une infra-humanité (animalité).

C) La représentation cherche alors moins à montrer la violence (refus de tout montrer : le viol en ellipse, notamment) qu'à dévoiler les raisons pour lesquelles l'ordre humain est défaillant et peut viser un effet cathartique sur la communauté.

Concl. du I : la déshumanisation est inscrite dans une trajectoire intelligible mais, présenté ainsi, ce théâtre risque alors d'être cantonné à une fonction essentiellement didactique à vocation morale. Le théâtre comme prédication ?

II. Cependant dans le choix de cette esthétique de l'horrible demeure quelque chose d'irréductible au désir de « faire comprendre » : la puissance d'occultation du spectaculaire.

A) le spectacle de la violence généralisée et contaminante, apparemment « gratuite », son effet méduséen...

- pas un seul personnage touché par la violence mais tous

- la violence « excessive », gratuite (viol + langue coupée + main)

- dire l'effet méduséen : l'ineffable lisible dans les stratégies d'évitement de Marcus

B)...trouble les catégories de l'humain et du monstrueux (rien n'est plus humain que le monstre)

nombreux exemples : humanité du sentiment paternel du chien noir qu'est Aaron (Sh et BS) ; sexualité à la fois subie et voulue par Lavinia chez BS ; Ian : trajectoire de la figure du « porc » au « thank you » final ; « l'innocente » Cate capable de dévorer/castrer.

C) ... et ne peut que déclencher des stratégies d'évitement ou de mise à distance

- chez les personnages : silence, aphasie, basculement dans un « ailleurs »

- au niveau de la représentation : le basculement dans le registre grotesque. Ex : le discours pathétique tournant à l'in vraisemblable (les rivières de larmes de Titus chez Sh en III, 1), dénonçant l'artificialité des codes poétiques ; chez BS, le bras qui reste accroché au corps de Titus interrogeant les limites de la représentation scénique.

Concl. du II : vu sous cet angle, risque d'un théâtre de la pure séduction/répulsion, témoignant d'un effritement des valeurs humanistes, voire les tournant en dérision ?

III. La figuration d'une violence extrême sur scène étant un défi lancé à la représentation dramatique, ce théâtre chercherait à maintenir, y compris par des moyens paradoxaux, la fonction rituelle de *choreia*, de spectacle participatif soudant une communauté.

A) La représentation de personnages hors norme permet d'interroger la manière dont sont justement constituées ces normes collectives (le besoin de monstres pour mieux définir la norme) :

- énoncer les tabous constitutifs d'une société, par la monstration et la mise à distance d'expériences fondatrices, « archaïques » : cannibalisme, inceste, sexualité entre l'humain et l'animal.

- soit pour renforcer ces normes, soit pour les relativiser (SK : cannibalisme de Ian suivi d'une forme d'eucharistie dans le partage de la nourriture avec Cate).

B) La rituelle fonction participative du spectacle théâtral, permettant de souder une communauté (*choreia*) est alors mise au défi par la figuration de la violence : réponses diverses pour la maintenir :

- Sh : en signalant la nécessité d'une violence primitive à la fondation de l'ordre politique : le rétablissement de l'ordre par Lucius, à l'acte V, passe nécessairement par un ultime meurtre (mise à mort de Saturninus) et par la continuation des supplices sur Aaron ; appui sur les anciens barbares, les Goths, que Lucius a convaincus.

- BS : par la pratique continue de la parodie et de l'ironie ; être un contre-chant ironique à l'ère de la reproductibilité infinie des images et de la culture de masse, à même de susciter une réaction, un sursaut (faire vivre Titus, malgré tout, le réhabiliter : donner une fonction ambiguë mais possiblement positive à la figure finale de Lukas qui se révolte contre l'ordre maternel)

- pari incertain de SK : l'intensification à tout prix des sensations, même les plus insupportables, comme manière de réinscrire la communauté des spectateurs dans l'humanité qu'ils ont en commun, à la fois sur le plan sensible et symbolique. Sens possible de la pluie bien « réelle » et plus seulement « entendue », qui tombe sur scène à la fin de la pièce.

C) Chercher un facteur de compréhension collective et de continuité dans le recours au mythe et dans la distance du mythe. Dire la violence du présent en utilisant la structure ancienne et toujours disponible des mythes littéraires (Médée), en les réactualisant même de manière dégradée : variations sur la métamorphose de Philomèle de *Titus Andronicus* à *Viol*, figure d'Œdipe ou de Gloucester énucléé dans *Ian*, mais aussi du couple Œdipe/Antigone en Titus/Monica chez BS (cf. déclaration de BS sur le mythe du couple).

Pour le jury de littérature comparée
Ariane Bayle
Mcf en littérature comparée
Université Jean Moulin-Lyon 3

ANCIEN FRANÇAIS

Texte antérieur à 1500

Rapport présenté par Françoise Laurent à partir des corrigés élaborés par Muriel Ott (phonétique), Géraldine Veysseyre (morphologie), Marie-Madeleine Castellani (syntaxe), Myriam White (vocabulaire) et Françoise Laurent (traduction).

I. Présentation générale

1. Bilan chiffré des notes obtenues pour la session 2010-2011

La moyenne de l'épreuve est de 07,81 sur 20. Les copies dites « résiduelles » (leur note est inférieure ou égale à 01,5) ne sont pas prises en compte dans la moyenne. Chacune des cinq questions de l'épreuve est notée sur 16, le total est sur 80.

2. Remarques générales

Conformément aux années précédentes, l'épreuve comporte cinq questions : traduction, phonétique (comprenant d'une part l'évolution d'un mot du texte depuis l'étymon latin, qui est fourni aux candidats, jusqu'au français moderne, d'autre part une question de graphie), morphologie (avec une première partie synchronique et une seconde partie diachronique), syntaxe et vocabulaire. Le sujet proposé cette année ne présentait pas de difficultés particulières et n'avait pas de quoi surprendre un candidat s'étant préparé par un travail régulier.

La traduction a été dans l'ensemble la question la mieux traitée. Les copies présentent parfois d'heureuses trouvailles pour rendre un texte qui n'était pas toujours commode à transposer en français moderne, en raison même de la proximité du moyen français avec notre langue. Il est encore à signaler pour la traduction qu'un effort a été généralement fourni en orthographe, mais les candidats s'oublient davantage dans les autres questions, preuve que la gestion du temps est très discriminante. Pour la phonétique, on peut regretter que de nombreuses copies traitent avec bonheur la première partie de la question et font l'impasse totale sur la seconde qui demandait moins de connaissances mais plus de réflexion. Pour la morphologie, il est notable que la partie en diachronie, contrairement aux années précédentes, a été fréquemment traitée et, qui plus est, de manière documentée. Toutefois, à côté de ces qualités qui n'étaient pas toujours au rendez-vous les années précédentes, il est à signaler impérativement que certains candidats ont une méconnaissance totale de la méthodologie des épreuves. Le terme de « paradigme » leur est inconnu (en morphologie pour le verbe « croire », plusieurs se limitent à une analyse, parfois très précise et juste, de la première personne sans aller au-delà), et ils confondent le traitement des questions, analysant en morphologie la valeur du présent et classant, en syntaxe, les infinitifs par groupes ! Peut-être en raison d'une mauvaise gestion du temps, la question la plus décevante a été le vocabulaire. Outre le fait que beaucoup de copies ont fait l'impasse sur l'un ou sur les deux termes à traiter, les paradigmes pourtant bien connus « croire » vs « cuidier », « escouter » vs « entendre » sont absents des analyses, et les études contextuelles sont souvent négligées et, au mieux, superflues. Quand elles ont été développées, les réponses ont manqué de clarté et ont donné l'impression d'un remplissage. Rappelons aux candidats qu'il ne s'agit pas pour cette question de faire feu de tout bois et d'accumuler des explications embrouillées, mais de construire un développement cohérent.

Il convient pour conclure de rappeler que l'agrégation est un concours de recrutement de professeurs du second degré qui vont devoir enseigner la langue à leurs élèves. L'épreuve d'ancien français satisfait à cette vocation. Elle est un moyen de vérifier les connaissances grammaticales que de futurs enseignants auront à mobiliser, ainsi que leur capacité à mener une étude linguistique, propre à broser un état donné de la langue et de son évolution.

II. Proposition de corrigé

1. Traduction

La question a été la plus réussie des cinq épreuves. Les candidats connaissaient sans doute la traduction de la ballade CVII, proposée par Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler (Charles d'Orléans, *Le Livre d'Amis : Poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, Paris, Champion Classiques, 2010 ; traduction reprise dans Charles d'Orléans, *Poésies*, tome 1, éditées par Pierre Champion, Traduction, introduction et notes par Philippe Frieden et Virginie Minet-Mahy, Paris, Champion « Traductions des classiques du Moyen Âge », 2010). Toutefois, s'ils ont pu s'en inspirer, ils ne l'ont pas prise pour modèle exclusif, conformément aux conseils qui ont pu être donnés dans les rapports des sessions antérieures. Les copies témoignent en effet d'une réflexion réelle sur un texte qui

présentait des difficultés d'interprétation et de traduction, et révèlent les efforts de leurs auteurs pour créer un sens, même si, aux vers 9 et 11, les mots « *pousse* » et « *orine* » ont pu poser quelques problèmes à certains. On ne saurait trop recommander aux futurs candidats de ne pas se fier aux apparentes similitudes entre la langue médiévale (en particulier pour le moyen français) et celle du XXI^e siècle, à même d'entraîner des faux sens et des contresens sur une phrase ou sur un vers, voire sur l'ensemble du texte proposé. On rappellera aussi qu'une aide précieuse est toujours fournie par l'« introduction linguistique » établie par l'éditeur du texte au programme (en l'occurrence cette année par Pierre Champion) : sa lecture permet de saisir les particularités linguistiques de l'œuvre et, s'il y a lieu, d'être familiarisé avec les graphies du manuscrit utilisé. Il est aussi fortement conseillé aux candidats de recourir au *Glossaire*. Reste que la meilleure méthode pour préparer la traduction est de consulter les dictionnaires dont certains sont déjà mis en ligne, ainsi que les manuels de morphologie, de syntaxe et de vocabulaire : travailler sérieusement les quatre autres questions de l'épreuve écrite du concours permet en effet une compréhension juste et profonde du texte. Enfin, s'ajoutent la précision et l'élégance, qualités auxquelles les correcteurs sont sensibles et qu'ils valorisent volontiers.

Sans passer l'ensemble de la ballade en détail, on s'attachera aux passages délicats à traduire et à des points propres à faciliter la préparation des futurs candidats.

— Au vers 6, l'adjectif substantivé « plaisante » appelait une autre traduction que le simple décalque et pouvait être traduit par la « charmeuse », ou encore « la belle aux yeux charmeurs ».

— Au vers 7, l'adverbe « assez » a été très souvent oublié. Rappelons qu'il est recommandé le jour du concours de traduire tous les mots du texte. Même s'il peut avoir une valeur d'atténuation du type « relativement », « suffisamment », il signifie encore en moyen français « beaucoup », « très ». Le relatif de la proposition « dont je vous remercie » est sans antécédent exprimé ; il s'agit non d'un subordonnant mais d'une liaison simple. « Je le crois volontiers que vous m'aimez (avec une construction détachée), ce dont je vous remercie, mais vous plus encore ».

— Au vers 8, le « et » peut être traduit par un « mais » qui souligne l'opposition, elle-même marquée par le jeu d'écho entre l'adverbe « bien » portant sur le verbe aimer et le comparatif « mieulz », l'idée étant que, selon la dame, l'amant s'aime plus lui-même qu'il ne l'aime elle.

— Au vers 9, ne pas oublier de traduire le « ja », forclusif de la négation, dans un contexte négatif. Il n'a pas ici un emploi temporel, mais peut se traduire par « nullement, d'aucune manière », ou simplement par « pas » ou « point ».

— Au vers 13, le mot « oublye » a posé quelques problèmes aux candidats. Il s'agit du substantif féminin, issu de « *oblatus* », désignant un pain azyme, une hostie non consacrée, ou encore une sorte de gaufre et, par métonymie, une redevance due au seigneur ou encore une mesure de grains. Il convenait de conserver le jeu de mot entre l'« oublye » et l'« oubli » (du verbe « oublier ») dans une traduction du type : « vous devez prendre pour remède une oublye/ « l'oublye ».

— Au vers 14, la difficulté portait sur « lieux ». Le substantif peut désigner une portion d'espace, un lieu géométrique, un endroit défini par rapport à une personne ou à un groupe qui s'y trouve, un endroit défini par ce qui s'y passe. « Lieu » peut aussi désigner par analogie, « la position et/ ou l'origine sociale, l'office, la fonction », et aussi une position dans le temps, c'est-à-dire « un moment », « une circonstance ». Soit la traduction : « j'ai vu dans d'autres circonstances des états pires que le vôtre ». L'idée est que dans de nombreuses circonstances, donc souvent, « j'ai vu d'autres cas beaucoup plus graves que le vôtre ».

— Au vers 22, on peut aussi comprendre « j'ai entendu parler de certains amants qui sont... ». Voir sur ce point la question de syntaxe.

Proposition de traduction

Il y a peu, j'écoutais parler
un amoureux qui disait à son amie :
« Veuillez décider de mon sort
sans me laisser finir ainsi ma vie ;
je meurs à cause de vous, je vous l'assure ! »
Alors, la charmeuse aux doux yeux lui répondit :
« Je crois volontiers, et vous en remercie,
que vous m'aimez beaucoup, et vous plus encore !

Il n'est pas nécessaire de prendre votre pouls,
vous n'avez de fièvre que de mélancolie,
pas besoin non plus d'examiner vos urines :

une maladie bénigne se guérit vite.
 Vous devez prendre le remède de l'oublie ;
 j'ai vu dans d'autres circonstances des états bien pires
 que le vôtre ; et pour cette raison je vous prie
 de m'aimer beaucoup, et vous plus encore !

Je ne veux pas vous empêcher
 de m'aimer courtoisement ;
 mais que vous deviez endurer la mort pour moi,
 le croire serait une folie de ma part !
 Prenez soin de vous et retrouvez le sourire ;
 j'ai entendu là-dessus beaucoup d'autres amants
 qui sont en très bonne santé, quoique je ne refuse pas
 que vous m'aimiez beaucoup, et vous plus encore !

Ces belles paroles ne sont en société
 que des jeux pour jeunes et pour vieux ;
 je suis fort aise, même si je m'en moque,
 que vous m'aimiez beaucoup, et vous plus encore ! »

2. Phonétique

Comme ces dernières années, la question de phonétique comportait une évolution de mot et une question de synthèse sur une graphie. On se reportera au rapport de la session 2010 (p. 37-38) pour les différentes présentations possibles de la question, pour le choix de l'alphabet phonétique (ici, c'est l'alphabet Bourciez qui sera utilisé), pour la méthodologie de la question et les attentes du jury.

Cette année encore, on peut regretter qu'un certain nombre de candidats négligent cette question pourtant très rentable, pour peu qu'on s'y soit régulièrement préparé, ou ne traitent, parfois avec brio, que la première partie de la question (évolution de mot), alors que la seconde ne présente aucune difficulté particulière pour qui a un peu réfléchi sur les conventions de la langue française écrite et sur les rapports entre code écrit et code oral.

A. Retracer l'histoire phonétique, depuis le latin jusqu'au français moderne, de *mieux* (v. 8), du latin *melius*.

L'histoire phonétique de *mieux* (FM *mieux*), retracée, avec des divergences, dans les ouvrages de G. Joly, *Fiches de phonétique*, 1999, p. 168-170, M. Léonard, *Exercices de phonétique historique*, 1999, p. 98-99, G. Zink, *Phonétique historique du français*, 6^e éd., 1999, p. 144, et sans doute ailleurs, ne devait pas présenter de difficultés particulières aux candidats. Le jury a évidemment accepté dans les copies toutes les théories en vigueur. Sera suivi ici le système adopté par G. Zink.

[méliūs] > [myœ]

La voyelle pénultième étant brève comme toute voyelle en hiatus, l'accent se porte en latin sur l'antépénultième ; cette dernière voyelle, au vu de son produit français, est brève ([e] tonique entravé connaîtra une diphtongaison conditionnée ; dans la même position, [e] resterait intact).

-l ²	[méliūs]	La voyelle en hiatus se ferme et passe à la semi-consonne correspondante.
II ^e s.	[mɛyl□yūs]	Palatalisation de [l] sous l'influence du [y] subséquent (élévation et déplacement vers l'arrière du lieu d'articulation), ce qui entraîne vraisemblablement le développement à l'avant d'un yod de transition. Bouleversement vocalique : la voyelle brève tonique devient une voyelle ouverte. Entravée, cette voyelle ne peut s'allonger et ne connaîtra pas de diphtongaison spontanée.
IV ²	[míeyl□yūs]	Diphtongaison conditionnée de la voyelle tonique : en réaction à l'influence fermante de yod, la voyelle tonique tend à s'ouvrir en fin d'émission, ce qui entraîne une forte fermeture en début d'émission.
V ²	[míeyl□yos]	Bouleversement vocalique : la voyelle finale s'ouvre.
VII ^e s.	[míeyl□yos]	La diphtongue évolue par assimilation (fermeture du second élément).

		Ébauche de dépalatalisation par amuïssement des yods. L'amuïssement de la voyelle finale entraîne entre [I□] et [s] le développement d'une dentale de transition qui se combine avec la consonne finale pour former une affriquée (qui, à l'écrit, sera notée z) et qui provoque la dépalatalisation de [I□]. Devant consonne, la liquide se vélarise.
XI ² -XII ^e s.	[miɛłts] [miɛłts]	La vocalisation de la consonne vélaire entraîne la formation d'une triptongue par coalescence.
	[miɛłts] [miœłts]	L'élément médian de la triptongue attire à lui l'accent. Le même élément se labialise au contact de l'élément final de la triptongue.
	[myœłts]	La fermeture du premier élément entraîne la réduction de la triptongue à une diphtongue
XII ² -XIII ^e s.	[myœł(s)]	Réduction de la diphtongue par effacement du second élément. Réduction de l'affriquée par effacement de l'élément occlusif. Amuïssement de la consonne finale en langue populaire. L'effacement est plus tardif en langue savante, et se produit à des dates variables selon la position. La consonne se conserve néanmoins sous la forme sonore [z] en cas de liaison avec un mot à initiale vocalique.

La graphie *mieulx* est typique du moyen français, caractérisé par la surcharge graphique et la redondance des informations (dans la même ballade, on relèvera des graphies similaires dans *doulx yeulx* 6, *tieulx* 22, *vieulx* 26)²⁹. Dans *mieulx*, [œ] est noté *eu*, qui conserve la trace de la vocalisation de [I] vélaire ; la présence d'un *l* graphique apparaît donc comme redondante, mais elle peut aussi signifier le désir de rappeler l'étymon et/ou le souci de donner une image plus claire du mot en indiquant que la lettre précédente se lit *u* et non *n* : usuellement rencontré après un digramme, *l* peut donc jouer un rôle diacritique. Quant à la consonne finale *-x*, on sait qu'elle équivalait d'abord en ancien français à *-us*, et que progressivement elle a tendu à noter seulement *-s*.

Dans des textes plus anciens, on peut rencontrer des graphies comme *miez*, *mieuz*, puis, après la réduction des affriquées, *miels*, *mieus*, *miex*. En français moderne, l'adverbe est noté *mieux* : *l* graphique a disparu, mais, si l'on se rappelle que *-x* équivalait originellement à *-us*, on constate que la graphie moderne est elle aussi redondante. Ce *-x*, purement graphique en français moderne, peut encore s'interpréter comme une marque adverbiale, réalisée ailleurs sous forme de *-s* (par exemple dans *volontiers*).

B. Étudier l'origine et l'évolution de *i* dans *laissier* (v. 4), du latin *laxare* ; *vie* (v. 4), du latin *vita* ; *fièvre* (v. 10), du latin *febre* ; *sains* (v. 23), du latin *sanos*.

Pour répondre à la question, il est utile de s'interroger sur le statut de *i* : *i* seul peut correspondre au phonème [i] (*vie*), au phonème [y] (*fièvre*, peut-être *laissier*) ; le digramme *ai* note [ɛ] dans *laissier* ; la séquence *ain* note [ɛ̃] dans *sains*. Ces simples remarques suffisent à l'élaboration du plan.

I. *i*, qui note [i], transcrit le résultat de [i] tonique latin : *vita* [wíta] > *vie*. On ne note pas de changement graphique du moyen français au français moderne ; du point de vue de la prononciation, l'amuïssement de la voyelle finale au début du XVII^e s. a entraîné l'allongement de la voyelle tonique. On peut en outre remarquer que [i] est souvent noté *y* en moyen français ; lorsqu'il est précédé ou suivi de lettres à jambages, *y* sert à faciliter la lecture, mais on le rencontre aussi fréquemment ailleurs ; dans la même ballade, on relève ainsi *amye* 2 et *desnye* 23, mais aussi *oublye* 13, *folye* 20, *lye* 21, *rye* 27.

II.1. *i* note [y] dans *fièvre*, à partir d'un [ɛ] tonique libre qui s'est diphtongué spontanément (*fièvre* < *febre* [fébre]) : la séquence *ie* note le produit de cette voyelle latine. L'évolution a été la suivante : [é] s'ouvre en [ɛ̃] long au II^e s. (bouleversement vocalique et quantitatif), [ɛ̃] se diphtongue en [iɛ̃] au III^e s., la diphtongue évolue en [iɛ̃] au VII^e s. (elle sera notée *ie*), elle se réduit à la fin du XII^e s. à [yɛ̃] (même graphie *ie*) ; dans le cas présent, la voyelle tonique s'ouvrira ultérieurement (loi de position).

²⁹ Sur les graphies de la fin du Moyen Âge, on pourra se reporter avec profit à G. Zink, *Le moyen français*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1990, p. 23-27.

En français moderne, *i* note toujours [y] dans *fièvre*. On remarquera que [y] peut aussi être noté par exemple *y* (*payer*), *il* (*œil*), *ill* (*feuille*).

II.2. *i* note [y] à partir de la fin du XII^e s. dans *laissier*, c'est peut-être encore le cas dans cette ballade de Charles d'Orléans, mais rien ne permet de l'affirmer³⁰.

Dans *laissier*, *ie* note le produit de [a] tonique libre précédé d'une palatale (*laissier* < *laxare* [laksáre]). L'évolution a été la suivante : la transformation de [k] en yod sourd a provoqué une légère palatalisation de [s], qui entraîne une évolution conditionnée de la voyelle tonique libre subséquente qui devient, au V^e ou au VI^e s., peu importe ici par quels chemins, la diphtongue [iɛ] (qui sera notée *ie*), qui se réduira vers la fin du XII^e s. à [yɛ́] (séquence également notée *ie*). Ce phénomène est connu sous le nom de loi de Bartsch.

À partir du XIII^e s., yod s'amuit, d'abord phonétiquement derrière [š], [ž], [], [□] et [n□], puis, par alignement, derrière les autres consonnes. Toutefois, « [a]ttestée depuis le XIII^e siècle en langue populaire, la chute de yod met plus de temps à s'imposer aux copistes qui ne l'enregistrent dans les textes littéraires que très progressivement, au cours du moyen français. Elle s'officialisera au XVII^e siècle » (G. Zink, *Phonétique...*, *op. cit.*, p. 117). Il est donc difficile de savoir ici si *i* note toujours le phonème [y] ou s'il ne s'agit que d'une graphie conservatrice, archaïsante.

III. Le digramme *ai* note [ɛ́] dans *laissier*, à partir d'une diphtongue de coalescence [ai] (qui sera notée *ai*), formée vers le IX^e s. de la voyelle initiale de *laxare* [laksáre] et du résultat de la vocalisation du yod sourd issu de [k] ; la diphtongue [ai] a évolué au XII^e s. en [ɛ́] qui s'est réduit à [ɛ́]. La graphie *ai* rend compte de la voyelle étymologique *a* ainsi que de la diphtongue primitive ; au lieu de *ai*, on peut rencontrer dans les textes médiévaux *ay*, *ei* ou *ey*, *e* (cette dernière graphie n'étant possible qu'après la réduction de la diphtongue). On ne constate pas d'évolution du moyen français au français moderne, où se manifeste le même souci de rendre compte de l'étymon.

IV. La séquence *ain* note [ɛ́□n] dans *sains* < *sanos* [sános] : [a] tonique libre s'est diphtongué régulièrement au VI^e s. en [áɛ́] qui a évolué en [ái] devant la nasale ; sous l'influence de cette consonne nasale, la diphtongue [ái] s'est nasalisée ([ai] > X^e s. [aĩ] > XI^e s. [ãĩ] > XII^e s. [ɛ́ĩ] > XIII^e s. [ɛ́] > [ɛ́□]) ; à l'époque du texte, le produit vocalique (noté *ai*) est nasal et la consonne nasale (notée *n*) s'articule. En français moderne, depuis le début du XVII^e s., la consonne nasale ne s'articule plus dans *sains*, et *ain* y est un trigramme qui note la voyelle nasale [ɛ́□]. Ce phonème peut aussi être noté par exemple *ein* (*plein*), *in* (*vin*) ou *en* (*vient*).

3. Morphologie

La question sur le présent est une question traditionnelle, que les candidats se présentant au concours de l'agrégation ne peuvent pas ne pas avoir abordée au cours de leurs études universitaires dans ses deux dimensions : synchronique et diachronique. D'ailleurs, les copies dans lesquelles la morphologie n'était pas abordée étaient rares, si l'on excepte toutefois les quelques candidats qui, totalement pris au dépourvu faute d'outils méthodologiques, confondent morphologie et syntaxe. Au total, même dans les copies documentées, il est arrivé trop souvent que la première moitié de la question seulement soit traitée, et ce au détriment de l'histoire de la langue. Cette lacune, qui est toujours un mauvais calcul, l'était tout particulièrement cette année, puisque le verbe proposé ne posait pas de difficultés particulières. On rappellera à cette occasion que le terme *paradigme* invite les candidats à prendre en considération l'ensemble d'une conjugaison, et non pas seulement la personne qui est présente dans le texte.

La difficulté du sujet proposé tenait surtout au fait que la poésie de Charles d'Orléans relève du moyen français, que sa langue s'inscrit donc au cours d'une période qui a vu le système médiéval de ce temps subir de profonds remaniements. En conséquence, la question de classement était finalement plus délicate que l'étude diachronique du présent de *croire*. Quoi qu'il en soit, du moment que le plan choisi était argumenté, le barème ne désavantageait pas les copies qui faisaient encore apparaître l'armature du système médiéval. En effet deux types de classements ont été acceptés : l'un fondé sur une étude purement synchronique, l'autre s'appuyant sur la configuration du temps aux XII^e-XIII^e siècles.

³⁰ On remarque toutefois dans la ballade II la rime *giétés : tués : mettés : aidés* (strophe I), *donnés : avés : laissiés : voudrés* (strophe II), ce qui suggère un amuïssement de yod dans *aidés* et *laissiés*.

A. Relever et classer les formes de présent de l'indicatif du texte

Une introduction était attendue. Le retour à l'origine latine du présent n'était pas incontournable, encore qu'il soit loisible d'y faire référence pour expliquer quelques-unes des spécificités du présent tel qu'il se présente en ancien ou en moyen français. L'essentiel était de proposer une description synthétique de l'ensemble du système en énumérant ses principaux paramètres :

1) sa structure accentuelle qui, pour un maximum de verbes, oppose 4 personnes fortes (P1, 2, 3 et 6) à 2 personnes faibles (P4 et 5). La liste des verbes faisant exception en la matière par leurs 6 personnes fortes n'était pas attendue, d'autant que son périmètre diverge entre l'ancien et le moyen français en raison de réfections progressives.

2) la conséquence la plus fréquente de cette modulation accentuelle : l'alternance possible, en ancien et moyen français de 2 radicaux différents — jusqu'à 3 radicaux si la P1 est anormale — pour construire le présent d'un seul et même verbe. D'où la nécessité d'envisager, pour analyser chaque paradigme, l'ensemble des radicaux qui servent à le construire. Il pouvait être bienvenu de rappeler dès l'abord que si l'alternance entre base faible et base forte est particulièrement répandue avant 1300, elle tend à se raréfier en moyen français, beaucoup d'alternances qui disparaîtront en FM étant déjà en cours de nivellement entre 1300 et 1500. L'occasion était bonne pour préciser comment ces modifications entre ancien et moyen français seraient prises en compte lors du classement des formes.

3) le système des désinences qui oppose, pour les P2 et P3, 2 groupes de verbes : d'une part les verbes du premier groupe, ceux qui ont un infinitif en *-er*, dont les P2 et P3 du présent de l'indicatif incluent la voyelle [ɛ] central, morphème de groupe verbal, dans leur désinence ; d'autre part l'ensemble des autres verbes, dont la désinence des P2 et P3 est dépourvue de voyelle. Il était loisible, évidemment, d'opposer d'emblée les verbes du deuxième groupe, avec leur infixé [is] présent à toutes les personnes quoique variable dans sa graphie, et les verbes dits du troisième groupe. Cette opposition entre des P2 et P3 à désinence vocalique / sans désinence vocalique est particulièrement importante dans la définition médiévale du présent puisqu'elle oppose frontalement le présent de l'indicatif et le présent du subjonctif. En outre, au cours du moyen français, cette opposition tend à englober progressivement les trois personnes du singulier, la P1 étant de plus en plus souvent dotée d'un *-e* au présent de l'indicatif pour les verbes du premier groupe.

La délimitation du corpus posait, comme tel est souvent le cas dans les sujets de morphologie verbale, la question des formes d'auxiliaires de passé composé. Il était loisible de prendre en compte ou d'exclure *ay veu* (v. 14) ou encore *ay ouy* (v. 22). Le cas des présents de l'impératif et du subjonctif homonymes des présents de l'indicatif du même temps était plus délicat *a priori*. Ils pouvaient être l'occasion, en fin d'introduction, de signaler ces intersections entre les différentes conjugaisons ; mais ils n'appartenaient pas au corpus proposé. Tel était le cas de *pensez et faictes* (v. 31), tous deux à l'impératif présent, ou encore de *desnye* (subjonctif présent, v. 23). Si l'absence d'analyse de ces formes n'a pas été sanctionnée, leur présence dans un relevé d'indicatifs présents l'a été. Il convenait enfin d'inclure la forme de P5 *aymez*, qui s'analysait comme un indicatif présent lors de sa première occurrence (v. 8, dans une complétive introduite par un verbe de croyance au présent, non nié et à la P1), même s'il s'agissait d'un subjonctif présent dans les autres occurrences du refrain (v. 16 et v. 24). On devait proposer ensuite un classement argumenté, dont la proposition qui suit ne représente que l'une des modalités possibles.

a) Verbes du premier groupe

Tous les verbes de ce groupe ont, au présent de l'indicatif, une accentuation mixte, avec un accent qui frappe le radical aux P 1, 2, 3 et 6 ; la désinence aux P4 et P5. En ce qui concerne les désinences de ces verbes, on observait en ancien français pour le singulier une opposition entre la P1, dénuée de marque de personne, et les P2 et P3 qui comportaient toutes deux la marque de groupe *-e*, marque suivie d'un morphème de personne explicite *-s* à la P2. Mais en moyen français, par analogie avec les P2 et P3, tend à naître un système qui donne une homogénéité à l'ensemble des personnes du singulier : la présence d'un *-e* à la P1, marque qui deviendra la norme en FM pour ce groupe verbal, se développe progressivement. Aux personnes du pluriel, les désinences antérieures se maintiennent : *-ons* à la P4 ; *-ez / -és* à la P5, ou encore *-iez / -iés* pour les verbes à base palatalisée, sachant toutefois que leur singularité tend à être neutralisée en moyen français ; *-ent* à la P6. Plusieurs verbes du texte illustraient ce système et ses évolutions à la fin du Moyen Âge, selon différents cas de figure :

1) Un verbe à une seule base : *aymez* (P5, v. 8), d'*a(y)mer*

La forme du texte permet de percevoir que le radical fort de l'ancien français est en passe de remplacer le radical faible pour les P4 et P5 du présent de l'indicatif. La forme de P1 du même verbe fluctue en moyen français entre *aim* et *aime*. Par ailleurs, la conjugaison de ce verbe est régulière.

2) Verbes à une seule base et à base palatalisée

— *certeffie* (P1 de *certef(f)ier*, v. 5),

— *remercie* (P1 de *remercier*, v. 7).

Les deux verbes ont une base palatalisée, en sorte que l'on peut encore trouver la marque de personne *-iez / -iez* à la P5 à côté de la désinence personnelle *-ez / -és*, également possible en moyen français.

3) Verbe à deux bases et à base palatalisée : *proier / prier : prie* (P1, v. 15).

Ce verbe, dont le présent se construisait en AF sur deux bases, une faible (*proi-*) et une forte (*pri-*), tend, en moyen français, à voir privilégier sa base forte, en passe de devenir exclusive : *pri-*. Les poésies de Charles d'Orléans étaient représentatives de cet état de langue, puisque l'on n'y trouvait aucune forme faible construite sur le radical *proi / proy*. En outre, même si ce verbe possède une base palatalisée, sa P5 connaît la même simplification que celle qui a été mentionnée pour les deux précédents.

b) Un seul verbe du deuxième groupe : *garist* (P3, v. 12), de *garir*.

Les caractéristiques des verbes de ce groupe sont les suivantes :

— la présence d'un infixé, marque de groupe, dont la graphie varie selon les désinences à suivre (*-is*, ou *-iss* ou encore *-isc*), mais dont la prononciation était constante, du moins jusqu'à l'affaiblissement des consonnes implosives ou finales ([is]). Cet infixé porte l'accent aux P1, 2, 3 et 6.

— des désinences personnelles analogues à celles des autres groupes aux personnes du pluriel (si ce n'est que *-iez* était, en AF, presque systématique à la P5, et que les finales *-iez / -iés* demeurent courantes en moyen français) ; des désinences analogues à celles du 3^e groupe aux P du singulier : désinence \emptyset à la P1, le passage à *-s* en moyen français étant imperceptible du fait de l'infixé, désinence *-s* à la P2, enfin désinence *-t* à la P3. La combinaison de la marque de groupe et de la marque de personne aboutit à une finale *-is* à la P2, *-ist* à la P3 (voir *garist* dans le texte proposé).

c) Les verbes du 3^e groupe

Cette catégorie verbale moins homogène que les deux précédentes, notamment en raison de désinences diverses à l'infinitif, présente une unité pour le présent. Ces verbes reçoivent, pour ce temps, les mêmes désinences que tous les autres verbes pour les personnes du pluriel. Quant à leurs P1, P2 et P3, elles sont caractérisées par des désinences purement consonantiques, comme dans le cas des verbes du deuxième groupe :

— \emptyset (en AF) ou *-s* (de plus en plus fréquent en MF) à la P1

— *-s* à la P2,

— *-t* à la P3.

Dans le texte proposé répondaient à ce modèle :

1) Un verbe à une ou deux bases : *croy* (P1, v. 7)

La forme du texte est construite sur un radical fort, qui peut déjà à l'époque servir à conjuguer toutes les personnes. Mais on peut encore trouver aux P4 et P5 le radical atone spécifique, *cre-*, de l'ancien français, comme le montre l'emploi de ce radical pour un impératif de P4 dans le texte au programme (« *Creez le* »). Dans la forme proposée, on notera l'usage de *-y* en lieu et place de *-i*. Cette lettre est particulièrement fréquente en fin de radical à la P1 dans les poésies de Charles d'Orléans. De manière plus générale, elle a pu être sentie en moyen français non seulement comme une lettre ornementale, mais aussi comme un morphème de personne. Sa présence contribue ici à expliquer l'absence du *-s* analogique déjà fréquent par ailleurs.

2) Verbes à deux bases

— *Je meurs* (P1, v. 5), de *mo(u)rir*.

Le second radical, absent du présent poème, est *mo(u)r-*. Il sert à construire les personnes faibles (P4 et P5). Outre que la P1 est dotée d'un *-s* analogique, on constate une réduction du nombre de bases de ce verbe par rapport à l'ancien français, puisque l'on aurait alors trouvé une 3^e base *muir* à la P1. Cette forme *muir*, en train de sortir d'usage en moyen français, est absente du corpus au programme.

— *fault* (P3, v. 9), de *fa(i)llir*.

Parmi les formes absentes du texte proposé, on notera la P1, à radical palatalisé (*fail*). Par ailleurs, le radical est constant : *fal-* devant voyelle, avec variante combinatoire *fau(l)-* devant consonne. La forme du texte est dotée d'un couple *-ul-* redondant, relevant de la surcharge graphique.

— *devez* (P5, v. 13), de *devoir*

Ce verbe se conjugue sur deux bases : une base tonique (*doi-*, avec variante combinatoire *doiv-*) et une base atone, présente dans l'extrait (*dev-*). En moyen français, la forme de P1 oscille entre *doy*, *doi* et *dois*.

3) Un verbe à 3 bases : *vueil* (P1, v. 17) de *vo(u)loir*

On conserve ici le radical à finale palatalisée dont la terminaison, propre à cette personne, peut être sentie comme un morphème de P1. Cette forme était constante dans le corpus au programme.

Les deux autres radicaux sont les suivants :

— pour les autres personnes fortes : *veul-* / *vuel-* ;

— pour les personnes faibles : *vo(u)l-*.

Dans le corpus au programme, on trouve P2 *veulx*, P3 *veult*, P6 *veulent* : la vocalisation de la consonne liquide devant désinences consonantiques aux P2 et P3 n'a pas d'effet sur la graphie.

4) Verbes anomaux

— Verbe *avoir*

Il n'est pas réductible aux schémas précédents du fait de la variété des bases sur lesquelles il se construit, du fait aussi de leur répartition irrégulière. Les formes présentes dans le texte illustrent partiellement ce fait : *a* (v. 1), *avez* (v. 10). Le fait que la P3 de ce verbe du 3^e groupe soit dépourvue de morphème de personne atteste toutefois sa marginalité.

— Verbe *estre*

Non seulement son présent combine un grand nombre de radicaux, mais il est le seul verbe à rester intégralement fort au présent en moyen français, avec des désinences *-mes* et *-tes* aux P4 et P5. On trouve dans le texte les P1 (*suis*), P5 (*estes*) et P6 (*sont*, v. 23 et 25). Ailleurs dans les poésies au programme, on trouvait aussi, comme forme de P1 concurrente, la graphie ancienne *suy*.

Le trait qui inscrit le plus nettement le texte dans le système du moyen français est l'émergence perceptible du morphème *-e* comme marque de personne à la P1 pour les verbes du 1^{er} groupe. Il s'agit d'ailleurs d'une marque qui, pour ces seuls verbes, transcende les frontières entre les modes, puisqu'on trouve tout aussi bien dans le texte *desnye* (v. 23), P1 du subjonctif présent de *desny(i)er*. Ainsi le morphème de personne *-e* à la P1 tend-il à se substituer tout aussi bien à la marque zéro de l'indicatif présent qu'à la marque *-t* du subjonctif présent, brouillant les lignes de force de l'ancien présent.

En outre la réduction du nombre de radicaux des présents s'observe, dans l'extrait proposé, pour le verbe *morir* ; mais le texte choisi comportait aussi des formes conservant un radical spécifique à l'ancien français et qui serait amené à disparaître rapidement (*vueil*).

B. Expliquer, depuis le latin, la formation du paradigme auquel appartient *croy* (v. 7), ainsi que son évolution jusqu'au français moderne

a) Du latin à l'ancien français

Le verbe proposé appartient en latin classique à la 3^e conjugaison : *credo*, *credis*, *credit*, *credimus* puis **credēmos*, *creditis* puis **credētis*, *credunt*. Dès cette époque, l'accent est mobile : il se situe sur le [ɔ] long du radical aux P1, 2, 3 et 6, et sur le [i] de la désinence personnelle aux P4 et 5 (à partir du latin tardif seulement ces deux personnes, qui étaient des proparoxytons en latin classique).

1. Évolutions menant à la formation de deux radicaux distincts

Si l'on aboutit, en ancien français, à un radical noté *crei-* (début du XII^e siècle), puis *croi-*, c'est parce que sa voyelle tonique libre connaît une diphtongaison spontanée aux personnes fortes. On note en outre que la dentale finale du radical, qui reste sous-jacente lorsqu'elle se combine avec une consonne au moment de l'amuïssement des voyelles finales (à la P2 par exemple), s'amuït en position intervocalique. Aux P4 et P5 en revanche, le [ɔ] long atone du radical s'affaiblit après s'être fermé. Il aboutit à un [ɔ] central (sans doute au cours du XI^e siècle si l'on en croit Gaston Zink). D'où l'émergence d'un présent de l'indicatif construit sur deux bases en ancien français à l'époque littéraire.

2) Émergence du système des désinences

Aux trois personnes du singulier, la voyelle finale s'amuït, de telle sorte que se mettent en place :

— une désinence zéro à la P1,

— une désinence –s, qui conserve partiellement la marque de personne du latin, à la P2. Comme cette désinence se combine avec la dentale du radical pour former une affriquée, on aboutit à la graphie *croiz* dans les textes antérieurs à 1200. Après cette date, l'affriquée [ts] s'étant réduite à une sifflante, on trouve *crois* à côté de la forme conservatrice *croiz*, qui a toujours cours.

— une désinence –t à la P3.

Aux personnes du pluriel, on opposera :

— la P6, pour laquelle la formation de la désinence est peut-être phonétique. En effet, le maintien d'une voyelle finale minimale sous la forme d'un [ə] central peut s'expliquer par la nécessité de conserver cette voyelle d'appui devant les deux consonnes [nt] de la marque de personne d'origine latine.

— les P4 et P5, pour lesquelles on observe une solution de continuité entre le latin et la langue médiévale.

- à la P4, la désinence –ons est analogique de celle des verbes du premier groupe, pour lesquels son origine n'est d'ailleurs pas régulière non plus si l'on s'en tient aux lois de la phonétique ;
- à la P5, de même, l'origine de la désinence –ez, puis éventuellement –és (après 1200), est à chercher dans la conjugaison des verbes du premier groupe.

Au total, on arrive aux XII^e-XIII^e s. à la conjugaison suivante :

croi, croiz / crois (XIII^e s.), *croit, creons, creez / créés* (XIII^e s., après réduction des affriquées), *croient*

b) De l'ancien français au français moderne

1) Radical

La tendance à l'alignement du radical faible sur le radical fort est générale. Outre les P4 et P5 du présent de l'indicatif de *croire*, le phénomène touche les autres formes faibles du même verbe, comme les personnes de l'imparfait ou du futur, ou encore le participe présent. C'est d'ailleurs une tendance générale du système verbal en moyen français. Pour le verbe *croire*, le radical faible *cre-* tombe progressivement en désuétude au profit de *croi-* / *croy-*, graphies interchangeable en moyen français. L'ancien radical faible se maintient toutefois dans certains mots de la famille de *croire* comme *creance*.

Reste qu'à l'époque moderne, la répartition entre les deux graphies répondra à une nouvelle logique : *croi-* sera employé devant consonne (aux P2 ou P3 : *crois* ou *croit*) ou lorsque le radical est suivi d'une désinence originellement vocalique devenue muette (à la P6 : *croient*) alors que la graphie *croy-* est employée aux P4 et P5, devant une voyelle tonique dans les deux cas.

2) Désinences

À la P1, on observe à partir du moyen français une tendance de plus en plus prégnante à substituer à la marque de personne zéro un morphème explicite. Il s'agit généralement d'un –s pour les verbes du 3^e groupe. Plusieurs explications complémentaires sont disponibles : adjonction d'un –s analogique des conjugaisons qui étaient dotées de cette finale pour des raisons phonétiques depuis l'origine (*puis* ; verbes du deuxième groupe ; etc.) ; ou bien changement de système, l'AF tendant à opposer, parmi les personnes du singulier, les P2 et P3 dotées d'une désinence à une P1 qui en est dépourvue alors que le français moderne isolera la P3 dotée d'un –t des P1 et P2 dotées d'une marque –s.

Aux P3, 4 et 6, rien ne change entre ancien français et français moderne à l'exception de la prononciation des marques de personnes, qui s'estompent en moyen français soit pour disparaître totalement — sauf à la liaison, pour les P3 et P6 —, soit pour se modifier, notamment à la P4, par dénasalisation partielle et amuïssement de la consonne finale.

À la P2, le morphème –s s'impose comme marque de personne exclusive au cours du XVI^e siècle. Auparavant, il était devenu muet, sauf à la liaison ; à la P5, la marque de personne –ez devient exclusive. Sa prononciation évolue elle aussi par amuïssement de la consonne finale vers la fin du Moyen Âge — sauf à la liaison, où elle se prononce sous la forme d'une consonne sonorisée.

4. Syntaxe

L'infinitif participe à la fois du fonctionnement du verbe et de celui du nom ; c'est pourquoi, il fait partie des modes dits « nominaux », car atemporels (l'infinitif peut avoir une forme simple ou une forme composée, qui ne renvoient pas à un temps mais à un aspect) et non personnels.

Comme verbe, l'infinitif a la capacité d'être le noyau verbal d'une phrase, en particulier, dans l'extrait proposé, comme noyau de la « proposition infinitive ». Il peut régir des compléments, se combiner à des semi-auxiliaires pour former une périphrase verbale (cas également bien représenté dans le passage).

Mais l'infinitif peut changer de catégorie pour devenir un substantif : dans ce cas il porte les marques morpho-syntaxiques de l'infinitif nominalisé et assume les fonctions du substantif (ce cas, également représenté dans le passage (v. 25), n'a pas toujours été repéré par les candidats).

Le plan suivi distinguera le fonctionnement comme substantif et le fonctionnement comme verbe, en passant par le cas de la périphrase verbale. Ainsi sera soulignée la continuité entre les emplois verbaux et les emplois nominaux.

Relevé des occurrences du passage :

Escoutoye parler/Ung amoureux (v. 1-2)

Plaise vous ordonner (v. 2)

Sans me laissier ainsi finer ma vie (v. 3)

Il ne fault ja vostre pousse taster... Vostre orine ne aussi regarder (v. 9-11)

Medecine devez prendre d'oublye (v. 13)

Je ne vueil pas de ce vous destourber (v. 17)

Doyez mort endurer (v. 19)

De le croire ce me seroit folye (v. 20)

J'en ay ouy parler assez de tieulx (v. 22)

Telz beaulx parlers (v. 25)

A. Fonctionnement comme substantif

a) Infinitif pleinement substantivé

Telz beaulx parlers (v. 25)

Dans cette occurrence, la décatégorisation est complète : l'infinitif est substantivé comme le montre la présence d'un déterminant (l'indéfini *telz*), d'un adjectif qualificatif accordé (*beaulx*) et d'une marque désinentielle, le *-s* marquant le pluriel. Enfin cet infinitif a une fonction puisqu'il est le sujet de *sont*.

b) Infinitifs prépositionnels

1. *Sanz me laissier (v. 4)* : la présence de la préposition fait de cet infinitif un complément nominal à valeur circonstancielle. Cependant, cet infinitif conserve une partie de sa valeur verbale puisqu'il régit un COD, en l'occurrence le pronom personnel *me*. On signalera que, contrairement à la syntaxe de l'ancien français, ce pronom personnel est atone.

2. *De le croire ce me seroit folye (v. 20)* : comme le précédent, cet infinitif conserve une partie de ses caractéristiques de verbe, puisqu'il régit un COD, le pronom *le*. Il est introduit par la préposition *de*, tour prépositionnel fréquent en ancien et moyen français, mais qui va se limiter en français moderne à certaines prépositions (dont précisément *de*, mais aussi *à*, *pour*, *sans*). Cet infinitif a une fonction sujet (de *me seroit folye*). La formulation équivaut à « le croire me seroit folie », structure dans laquelle on ne trouve ni la préposition *de* ni le démonstratif *ce*.

Ces deux éléments appellent plusieurs remarques :

— la préposition *de* a dû servir primitivement à isoler le thème du prédicat, dans une construction où le prédicat précède le thème : « De le croire me seroit folie ». Cette préposition peut cependant être conservée même dans le cas où le thème est en première position : « il me seroit folie de le croire ».

— la présence du démonstratif fait que l'infinitif devient, selon G. Joly (*Précis d'ancien français*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 346) « un terme complétif » ou la « séquence du présentatif ».

B. L'infinitif en périphrase verbale

Dans cette construction directe avec un semi-auxiliaire, l'infinitif glisse vers la catégorie du verbe, mais sans être noyau verbal d'une proposition. Il remplit donc une fonction nominale tout en gardant des traits verbaux. Associé au semi-auxiliaire, il constitue « l'élément notionnel principal du prédicat » (G. Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 199).

On peut distinguer plusieurs semi-auxiliaires :

— *je ne vueil pas vous destourber (v. 17)* : périphrase marquant la volonté.

— *devez prendre (v. 12)*, *doyez mort endurer (v. 19)* : dans le premier cas, *devoir* exprime plutôt l'obligation (périphrase modale), dans le second, plutôt le futur proche (périphrase temporelle).

Cas particuliers :

plaise vous ordonner (v. 3)

il ne fault... taster... ne... regarder (v. 9-11) :

On peut considérer que, dans ces occurrences, les infinitifs dépendent de verbes (*falloir, plaire*), proches de semi-auxiliaires exprimant la volonté.

Ces deux occurrences peuvent aussi être analysées comme présentant une séquence du verbe unipersonnel ; *taster* et *regarder* seraient alors les « sujets réels » de *fault, ordonner* celui de *plaise*.

C. L'infinitif comme verbe, noyau d'une « proposition infinitive »

La notion de « proposition infinitive » est discutée. On parle aussi de « double complémentation ». Quoi qu'il en soit, un certain nombre de facteurs sont nécessaires : l'infinitif doit posséder un agent (un sujet) différent de celui du verbe régisseur ; il n'est pas pronominalisable ; le verbe régisseur conserve son sens plein.

Deux occurrences correspondent à cette définition ; le verbe régisseur est un verbe de perception :

— *escoutoye parler/Ung amoureux* (v. 1-2) ; le sujet postposé de l'infinitif, *ung amoureux*, est différent de celui d'*escoutoye* (une P1 non exprimée).

— *j'en ay ouy parler assez de tieulx* (v. 22). On analyse cette structure comme une proposition infinitive dépendant du verbe de perception *ouyr*, dont le sujet (ou le siège du procès) est *assez de tieulx*. C'est à cette analyse que correspond la traduction proposée. On peut aussi comprendre « j'ai entendu (des gens) parler de certains amants », ce qui constitue aussi une proposition infinitive, dont le sujet peut être tiré du pronom *en*.

Cas problématique :

— *sans me laisser finer ma vie* (v. 4) : *laisser finer* peut être interprété soit comme « une périphrase d'immixtion tolérative (G. Joly, *op. cit.*, p 353) », soit comme comportant, dépendant de *laisser*, une proposition infinitive dont *me* serait le sujet.

Les nombreuses occurrences de ce passage correspondent à un emploi accru des structures avec infinitif (même si l'on n'y trouve pas les valeurs jussive ou prohibitive). La plupart se maintiennent en français moderne, y compris l'infinitif pleinement substantivé du passage (« les parlers régionaux »).

5. Vocabulaire

Le corrigé de sémantique qui suit n'est en aucun cas ce qui est attendu des candidats : il propose des analyses détaillées et parfois des hypothèses interprétatives qu'on ne saurait exiger d'eux. On attend des candidats qu'ils sachent retracer avec cohérence et bon sens l'évolution des emplois des termes proposés, ainsi que de leurs paradigmes sémantiques et morphologiques, depuis l'étymologie jusqu'à nos jours, en insistant particulièrement sur la période médiévale et sur le sens des termes dans le texte proposé. On s'étonne de l'indigence des copies et notamment de deux lacunes notables : le sens contextuel est assez peu développé et le paradigme sémantique, particulièrement pour ces termes très souvent étudiés, semble ignoré des candidats. On ne saurait trop rappeler que le sens des mots se comprend aussi par différence et par contraste avec les termes qui leur sont proches.

A. Ouy

a) Étymologie

« Ouy » est le participe passé d'« ouyr »/« oïr », qui vient du verbe latin *audire* signifiant essentiellement « entendre », au sens passif ; accessoirement « écouter », au sens actif. Le lien étymologique avec *aus, auris*, qui signifie oreille, parfois allégué, paraît improbable.

b) Pendant le Moyen Âge

Sens au cœur du paradigme sémantique

On met souvent en relation, en ancien français, « oïr » avec « entendre » (de *intendere*, en latin, signifiant « tendre vers », « se diriger vers », « faire attention à », autour du sème principal de tension matérielle, intellectuelle ou psychologique) et « écouter » (de *auscultare*, qui signifie « écouter avec attention » ou « écouter en cachette »). Pendant assez longtemps, les trois verbes gardent un sens assez proche de leur étymologie, puis ils se spécialisent progressivement. Dans un premier temps, « oïr » est d'abord « percevoir par l'oreille » et ne renvoie pas à une démarche intellectuelle active, sens réservé à « entendre », mais à une perception sensorielle passive. Le verbe signifie le plus souvent « entendre », au sens moderne. Néanmoins, il revêt une signification de plus en plus active,

le plus souvent réservée à « écouter », notamment au début d'ouvrages littéraires, dans les formules de *captatio benevolentiae*, comme « or oiés segnors », par exemple.

« Entendre » perd son sens physique et son sens psychologique se diversifie : « mettre toute sa peine à », « s'appliquer à », dans le domaine intellectuel, d'où « écouter », « étudier ». C'est à ce sens que se rattachent « entente » ou « entencion », « effort intellectuel ». Quand le verbe se réfère au point de départ de la tension qu'implique son sémantisme, il signifie « avoir l'intention de », ou même « espérer », « attendre ». Quand le verbe se réfère au point d'arrivée de la tension, il signifie « comprendre », d'où « entendement », pour « faculté intellectuelle » ou « intelligence », « entendant » pour « instruit » ou « intelligent ». En outre, dès le XI^e siècle, « entendre » signifie aussi « percevoir », d'où « entendre » dans le sens moderne.

Sens particuliers

En moyen français, « ouïr » garde son sens habituel mais se spécialise aussi dans le domaine juridique. « Ouïr quelqu'un » (un plaideur ou un témoin) signifie « entendre, recevoir la déposition de quelqu'un » et « ouïr quelque chose » (un témoignage, une déposition, un compte, une plaidoirie...) signifie « écouter, recueillir, prendre connaissance ». C'est notamment par là qu'il prend les sens figurés de « comprendre, interpréter », d'« exaucer, accueillir avec faveur », ou de « suivre un enseignement sur quelque chose ».

Paradigme morphologique

On trouve « oiant », dans « en oiant » pour « en présence de témoins », « en son oient », pour « pendant qu'il entend », « en sa présence ».

L'« oïe » désigne l'action d'entendre, mais aussi « l'oreille » ou une « petite ouverture destinée à aérer un lieu, notamment une cave ».

L'« oïement » désigne « l'ouïe » ou « l'audition », voire « la chose entendue ».

Un « oïeor » est un auditeur.

Sens dans l'œuvre

Dans l'œuvre, la graphie alterne entre « oïr » et « ouyr ». On en relève différentes occurrences au sens d'« entendre » (« Songe en Complainte », 307, 374, 495, 501, 504, Ballades LXXII, 16, LXXVI, 18, XCV, 19). Le verbe se rapproche de l'idée d'« entendre fortuitement », ou d'« entendre une rumeur », notamment au vers 2 de la « Ballade » CVI, « j'oy nouveau bruit, et qu'est ce la ? »

On relève également, dans l'œuvre, de nombreuses occurrences d'« escouter », non seulement dans le sens auditif simple (« Ballade » CVI, 23...), mais encore au sens de « accorder son attention et comprendre » (« Songe en Complainte », 81 et 527 ; « Ballade » LXXXIX, 2). Le dérivé « escouteurs » au sens d'« auditeurs » est également présent, à la « Ballade » CXI, 23. On trouve peu le verbe « entendre », bien que le vers 30 de la « Ballade » CXIII joue de sa polysémie, « et qui ne m'entent, je m'entens ». On le trouve également au sens de « se consacrer », « appliquer son attention à » (« Ballade » CXVII, 23) : « trop tart je m'y suis entendu ». Deux dérivés sont plusieurs fois utilisés : « entente » (« Ballades » CIII, 3, CIX, 19, par exemple) ou « entencion » (« Ballades » XLIV, 19, LXXXIX, 19, CII, 6, CIII, 5...). On remarque également « entendement », au sens d'« intelligence », au vers 10, de la « Ballade » CXVII.

Dans la « Ballade » CVII (v. 22), le participe passé « ouy » est employé au sens d'« entendre ». Il est intéressant d'observer, dans le même poème, la concurrence entre « ouyr » et « escouter » puisque l'on relève à la fois, aux vers 1 et 2, « n'a pas longtemps qu'escoutoye parler / ung amoureux qui disoit a s'amy », et, aux vers 22 et 23, « j'en ay ouy parler asses de tieulx / qui sont tous sains ». Dans les deux cas, les verbes de perception sont support d'infinitive. « Escouter » a un sens plus actif et volontaire qu'« ouyr », plus passif. En outre, « ouyr » s'applique davantage à une rumeur qu'à des propos précis.

c) Évolution ultérieure

« Ouïr » reste très répandu jusqu'au XVI^e siècle, dans son acception habituelle. Mais en raison de certaines formes qui se confondent avec celles du verbe « avoir » et en raison de sa brièveté, il est progressivement éliminé. Il garde son sens dans le domaine du droit au moins jusqu'au XX^e siècle : « ouïr les témoins »... Il se maintient essentiellement dans des formes dérivées : le substantif « ouïe », l'adjectif « inouï » (« jamais entendu » d'où « incroyable », « surprenant »), l'expression verbale « ouïr dire » et son dérivé « ouï-dire » (« bruit », « rumeur »). Pour tous ces termes, c'est toujours le sens étymologique qui demeure. « Ouïe » a un doublet savant « audition », qui recouvre d'autres sens. On utilise également ce terme pour désigner les orifices externes de l'appareil branchial des poissons, qu'on prit d'abord pour des oreilles, ou les ouvertures latérales en forme de S, pratiquées sur la table

supérieure des instruments de la famille du violon ou en architecture. On conserve le déverbal dans l'expression « être tout(e) ouïe », par exemple.

Au XVI^e siècle, le verbe était encore vivant au présent de l'indicatif, à l'imparfait, au passé simple et au futur. Au XVII^e siècle, seuls l'infinitif et le participe passé restent usuels. De nos jours, c'est avant tout le participe passé qui demeure.

« Ouïr » sera progressivement supplanté par « entendre » et « écouter ». « Entendre » garde dans un premier temps un sens voisin de son sens en ancien français, en se concentrant sur les deux extrêmes de la tension qu'il implique, « avoir l'intention de » (« j'entends assister à la représentation ») ou bien « comprendre » (« j'entends ce que vous dites »). Mais, à partir du XVII^e siècle, l'évolution du mot est perturbée par la disparition de « ouïr ». De fait, l'opposition entre sens actif et sens passif ne peut plus se faire grâce au couple « écouter »/« ouïr ». « Entendre » tend alors à prendre la place de « ouïr » et acquiert de ce fait, et d'une façon contradictoire avec son étymologie, un sens principalement sensoriel et passif. Il sera d'ailleurs supplanté par « comprendre », quand il en a le sens. « Écouter » reste très répandu et conserve sa signification étymologique. Il reprend le sens ancien d'« écouter en cachette » dans les expressions « être sur écoutes » ou « placer des écoutes ». Un doublet savant, « ausculter », a été créé au XVI^e siècle, dans le sens d'« examiner », puis a été repris au XIX^e siècle, par le vocabulaire médical.

Paradigme morphologique

Nous l'avons dit, il ne reste de mots anciens qu'« ouïe » dans l'ensemble de ses acceptions. On trouve également, rarement, un adjectif « ouïble », dans le sens de « qui peut être entendu et compris » : « Heureux à qui le devoir parle d'une voie ouïble qu'il ne s'y refuse point », Claudel, *Tête d'Or*, 1890).

« Inouïsme » tiré de « inouï » avec le sens de « caractère de ce qui est étrange, hors du commun » connaît une certaine vogue à la fin du XIX^e siècle.

B. Panser

a) Étymologie

« Panser » aussi graphié « penser » vient du verbe latin *pensare*, fréquentatif de *pendere*, qui signifie « peser » d'où « penser », par emprunt au latin ecclésiastique au X^e siècle ; la balance permet de déterminer le poids de chaque objet qu'on y pose, ce qui explique le sens métaphorique qui rapproche le fonctionnement de la balance de celui de l'esprit, capable de déterminer la valeur des choses. *Pendere*, qui signifie « pendre », est lui-même à l'origine d'une grande famille.

b) Pendant le Moyen Âge

- « Penser » s'applique d'abord à des préoccupations plutôt pratiques :
- « réfléchir (à), concentrer son esprit sur une action à accomplir » (X^e siècle),
 - « avoir certaines idées, avoir dans l'esprit, concevoir, projeter »,
 - « penser de » : « se soucier de, s'occuper de »,
 - « être absorbé par un souci »,
 - Au sens concret, « penser de » : « veiller sur », d'où « soigner ».

Paradigme sémantique

On étudie généralement « penser » au regard de « cuidier » et de « croire » : « cuidier » vient du verbe latin *cogitare*, signifiant « agiter fortement », d'où le sens littéral de « remuer dans son esprit », ou « méditer », dans tous les sens de « penser », « songer », « préparer » ou « projeter » ; « croire » vient du latin *credere*, au sens de « donner sa confiance ou sa foi », puis de « confier » ou de « croire ». Les trois verbes conservent en ancien français leur sens étymologique et leurs significations s'enrichissent. « Penser » recouvre de nombreuses nuances de sens et peut renvoyer à toutes les activités de l'esprit : « réfléchir », « méditer », « songer » ou « se rappeler », « se soucier », « prévoir ». Il peut en outre exprimer la capacité à déchiffrer la réalité : « deviner », « soupçonner », « suspecter ». C'est ce dernier sens qu'on trouve dans la devise de la couronne d'Angleterre « honi soit qui mal i pense ». En moyen français, « penser » peut également se dire pour « être absorbé, pratiquer l'introspection ». « Cuidier » met en avant l'imagination subjective sur la raison objective et signifie « s'imaginer », « croire à tort ». « Croire » exprime la foi en Dieu, la confiance en autrui ou l'adhésion à une idée. Il s'oppose à « cuidier » dans le sens où il ne renvoie pas à une vaine croyance.

Paradigme morphologique

Dès l'ancien français, le paradigme morphologique se déploie à partir du double radical de *pendo* et de *pensum*, auquel s'ajoute celui du substantif *pondus* formé sur un radical altéré. Il regroupe des termes très divers autour de « pendre », « poids », « pondérer », « pente », puis de « pencher » et « penser », et des dérivés seconds autour de « peser ». « Penser en soi-même » signifie « se dire », « se demander ». « Se porpenser que » prend le sens d'« avoir l'idée (de) », « concevoir le projet (de) » ou « se mettre en tête (de) ».

Les dérivés sont les substantifs le « pens » et ses composés tels le « pourpens » ou le « porpensement » qui sont le « projet » voire « le complot » et le verbe « porpenser » qui signifie « méditer », « projeter », « former une résolution », ou encore les substantifs la « pensacion », la « pensance », le « pensé », la « pense » qui désignent la « pensée », le « pensage » pour « la délibération », le « pensement » pour « la méditation » (entre XIII^e et XVII^e siècles) puis « les soins donnés à un malade » (depuis le XVI^e siècle), la « pensiveté » qui désigne « la rêverie, parfois triste », les adjectifs « pensable », « pensant », « penserous », « pensif » qui signifient « soucieux, préoccupé » ou « pensé » qui veut dire « réfléchi », les adverbes « pensamment », qui signifie « en pensant » ou « pensement », « avec réflexion ».

Sens dans le texte

Dans l'œuvre, le verbe « penser » est extrêmement fréquent, le plus souvent à l'infinitif ou conjugué au présent de l'indicatif. Il prend le sens d'« estimer », « comprendre », comme dans le « Songe en Complainte » (v. 195), ou le sens large de « réfléchir », dans les « Ballades » LXXIV, 17, LXXXVIII, 4, XCIV, 6, CI, 5... On trouve abondamment la construction « penser de » : « Ballades » VII, 12, XXXVII, 24, XXXIX, 23, CVII, 21...

On relève une large variété de substantifs dérivés qui désignent tous la « pensée » et n'ont pas encore été réduits à un seul terme moderne, avec le « pensement », (VI, 4-5, LIII, 12-13, LXXI, 9, 18 et 27, « Songe en Complainte », 284...), le « penser » (« Songe en Complainte », 512...), la ou les « pensee(s) » (« Ballades » LXXII, 3, CIX, 3, CX, 30...), le « penser » (« Ballade » LXXV, 12...). La pensée prend une épaisseur et est dotée d'une vie propre dans l'œuvre, d'où certaines images, comme dans les « Ballades » XCVI, 4, CXVIII, 2, CXIX, 1, par exemple, « la chambre de mon penser / ma pensee ». La Pensée est encore une allégorie et se retrouve dans la « Ballade » XCIX, avec le « Loyal Penser » (v. 17) ou « L'ostellerie de Pensee », de la « Ballade » CV, par exemple.

On relève également « croire », au sens faible de « penser », dans « je le croy » (« Songe en Complainte », 309) ou « comme je croy » (« Ballade » CXIII, 21), par exemple, mais également au sens fort d'« avoir confiance, accorder du crédit » (« Ballades » LXXXVI, 5, LXXXVIII, v. 28, CVII, 7...). On relève encore des occurrences du verbe « cuidier » au sens de « penser à tort » (« Ballades » LXXXI, 2, LXXXVI, 1, 3, 9, CVI, 1, CXXII, v. 21, CXXIII, 19...). On remarque également le dérivé « outrecuidance » dans la « Ballade » CI, 5... Dans ces textes, « cuidier » est associé à la folie, ce qui met en avant le sème d'erreur de jugement. La rime entre « cuidoye » et « croiroit », aux vers 33 et 34 de la « Ballade » XCVII, « Lors dy : 'Jamais je ne cuidoye,/Ne nul autre ne le croiroit' », est particulièrement intéressante puisqu'elle met en avant une nuance de sens entre deux types ou deux degrés de croyance ou d'adhésion par rapport à l'énoncé.

Dans l'œuvre, on peut également rapprocher « penser » de « songer ». « Songer » vient du latin *somniare*, qui signifie « rêver » ou « voir en rêve ». Progressivement, entre le XIII^e et le XV^e siècle, « songer » prend le sens de « laisser errer sa pensée ». L'activité du rêve est liée à celle de l'esprit, « songer » signifie donc dès le XIII^e siècle, sans l'idée d'une pensée errante, « penser », « réfléchir », ce qui le met en concurrence directe avec « penser ». On pense au « Songe en complainte » qui propose le « songe » comme forme de rêverie, mais aussi qui utilise « songer » au sens de « penser » (v. 99).

Dans la « Ballade » CVII, « pensez » (v. 21) est construit avec la préposition « de », « pensez de vous », à l'impératif. Il signifie « préoccupez-vous de vous-même », mais on peut encore l'interpréter en faisant jouer le sens, pour lui faire dire « pensez par vous-même », ce qui inviterait l'interlocuteur à sortir des *topoi* amoureux pour penser une poésie plus personnelle, renouvelée. En outre, on trouve dans le poème le verbe proche « croire » (v. 7 et 20), dont la signification est bien différente puisqu'il est employé pour dire « accorder crédit », « accorder foi ».

c) Évolution ultérieure

« Penser » a un spectre sémantique très étendu. De façon définitive, à partir du XVIII^e siècle, on différencie par la graphie « panser », résultat d'une spécialisation du sens de *pensare*, au sens de « prendre soin de », « soigner », « nourrir » puis « étriller ou toiletter (un cheval) », « faire un pansement », et « penser », qui relève de l'esprit et ne s'applique plus seulement aux choses pratiques, dans le sens général de « réfléchir ». En philosophie, on utilise « penser » pour traduire

cogitare, comme dans la célèbre assertion de Descartes « *cogito ergo sum* » (« je pense donc je suis »). Le verbe peut également signifier « engager une réflexion philosophique (sur) » : « penser la mort ou penser l'absence ».

La tournure « penser de » suivie de l'infinitif, « se mettre à, tâcher de » ou « avoir dessein de » semble disparaître après le XVIII^e siècle. En général, la préposition « à » remplace « de ». En outre, « penser » suivi d'un infinitif sans préposition exprime l'idée de « projeter de » et « penser à » correspond à « ne pas oublier de », puis à « pourvoir à ». Cette évolution interfère avec celle de « songer ». Le sens de « être absorbé par un souci, par des pensées tristes » a également disparu.

« Cuidier » disparaît dès le XVII^e siècle, en revanche, on trouve le doublet savant « cogiter », plutôt employé avec humour depuis le XIX^e siècle. « Croire » conserve son sens d'origine et reprend la signification de « cuidier ». De ce fait, le même verbe exprime la foi et la vaine croyance, ce que souligne Jacques Prévert dans « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France » (1931) : « ceux qui croient / ceux qui croient croire / ceux qui croa-croa ».

Paradigme morphologique

Les dérivés médiévaux se réduisent autour de « pensée » et ses composés comme « arrière-pensée », « penseur », « pensable » ou « impensable ». Le dérivé « pansement » se conserve mais est rattaché au verbe « panser », tout comme « pansage ». D'autre part, « bien penser » signifiait, en politique, « avoir des idées conformes aux principes convenus », il nous reste « mal-pensant » et « bien-pensant ». L'expression « pensez-vous » utilisée pour indiquer que l'on ne croit pas que les paroles de l'interlocuteur soient pertinentes est attestée depuis 1935.

Étude grammaticale d'un texte français postérieur à 1500

Le rapport 2011 qui s'inscrit dans la continuité des années précédentes rappelle cependant les contraintes tant rédactionnelles que théoriques auxquelles le candidat doit se conformer. Les exercices proposés, pratiqués lors de la préparation, réclament une rigueur dans la présentation matérielle et une clarté dans la démarche. L'introduction reste un élément d'importance dans l'économie du devoir en grammaire comme en stylistique, c'est le lieu indispensable où les définitions sont posées et interrogées avec la précision que requièrent ces disciplines avant de conduire les investigations sur le corpus complet en langue ou sur le texte en style. Un plan adapté au texte proposé rend compte de la capacité à convoquer des savoirs autour de problématiques précises en même temps qu'il traduit la nécessité de sélectionner, dans l'ensemble des connaissances acquises celles qui ont partie liée avec le sujet. Les développements parasites ou les collages hasardeux dans le corps du devoir, précisément en stylistique, sont coûteux en temps et dommageables en notation.

1- Lexicologie

Les correcteurs reprennent les recommandations du rapport 2010 pour le traitement de cette question. Loin de réclamer une même attention à chacune des trois approches traditionnellement possibles (morphologie, sens en langue, sens en contexte), chaque mot exige du candidat d'ajuster l'étude selon l'intérêt qu'il semble déceler en premier chef. Des confusions inadmissibles ont été enregistrées sur la nature des affixes présents dans la formation des mots retenus.

PERFIDIES (l. 30)

« Trop heureuse encore de n'avoir pas été instruite de toutes les perfidies que vous m'avez faites. »

Le mot était intéressant pour son sens en langue et en discours.

A. Morphosyntaxe

Nom noyau, féminin pluriel, d'un SN étendu COI de « instruire ».

B. Formation du signifiant

Quelques confusions au sujet de cette formation ont été observées dans les copies. Si le nom est, en diachronie, issu du latin *perfidia* ; en synchronie, on le perçoit comme dérivé exocentrique par suffixation de « perfide ». Une fois ce constat fait, on attendait aussi des éléments d'information concernant le suffixe lui-même. Le suffixe *-ie* sert, de fait, à construire des substantifs féminins à partir de noms de personnes ou d'adjectifs substantivables. Dans notre cas, le dérivé obtenu est de ceux qui expriment une qualité morale ou un comportement.

C. Sens en langue et évolution

Il était important ici de bien s'attacher à préciser le sens classique du terme. Le latin *perfidia* signifiait « manque de foi, déloyauté ; action perfide ». La référence à la foi y était forte. On retrouve ces sens en FC comme le signale la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie* :

« PERFIDIE. s. f. Déloyauté, manquement de foi. Insigne perfidie. Faire une perfidie. Y a-t-il une plus grande perfidie? Quelle perfidie! PERFIDE. adjectif des 2 genres. Traître, déloyal, qui manque à sa foi, à sa parole. Un homme perfide. Une nation perfide. Amant perfide. Ami perfide. Il se dit aussi Des choses. Il lui a fait un tour bien perfide. Voilà une action bien perfide. Après tant de perfides sermens.

Il est aussi substantif. C'est un perfide. Le perfide s'étoit imaginé que ... Punir les perfides. »

En FM, les sens du substantif, perçu comme littéraire, sont étroitement associés à ceux de l'adjectif « perfide » ; lequel signifie : **A. 1.** [En parlant d'une personne] Qui agit sournoisement, traîtreusement ; qui cherche à nuire (à quelqu'un qui lui fait confiance) ; qui manque à sa parole. Ainsi, lui correspond le sens 1. de « perfidie » ; caractère d'une personne perfide. **2.** [Par métonymie du déterminé] Qui dénote la perfidie ; trompeur (en parlant d'une partie du corps, de l'aspect d'une personne ; en parlant d'un sentiment, d'un affect ; en parlant d'une action, d'un comportement, de la conduite d'une personne) : *Allusions, discours, insinuations, propos perfides...* Ainsi, lui correspond le sens 2 de « perfidie » : Caractère de ce qui est perfide. Par métonymie concrétisante, « perfidie » développe un

sens supplémentaire : il désigne une « Action, parole perfide ». Synonymes : *fourberie, ruse, trahison, tromperie*. **B.** [En parlant d'une chose] Dangereux, nuisible sous des apparences inoffensives. Synonyme. *trompeur*. « Perfidie » développe parallèlement le sens de « Danger, tromperie (cachés sous des apparences inoffensives) ».

D. Sens en cotexte

Cet aspect de l'étude a trop rarement été valorisé. Ici, au pluriel, en cotexte étroit, les perfidies « faites », nécessairement concrètes, désignaient, par métonymie, non le caractère du comte, mais ce qui en découlait : ses actions, ses paroles perfides (sens B.), c'est-à-dire ses « déloyautés » (Ac.), voire, au sens C. les tromperies cachées sous des apparences inoffensives (cf. l'ignorance soulignée de la marquise : « n'avoir pas été instruite »).

Le pluriel et le (pré)déterminant indéfini « toutes », concrétisant, pouvaient prendre valeur d'intensifs. En cotexte large, ce terme était embrasseur de deux isotopies : il venait résumer les exemples donnés précédemment de comportement du comte dont la marquise trompée a eu lieu de se plaindre et de souffrir : « infidèle », « inconstance », « froideur », « regards inanimés et contraints », « ingrat » ; mais surtout le terme, dysphorique et péjoratif, est étroitement associé à celui de la trahison et de la duplicité de l'amant (§ précédent « bouche traîtresse ») : « cacher », « feindre », « prouver », « percer ». Il s'agissait là d'un terme-clé dans la perspective du dévoilement de la vérité qui clôturait le passage : « je vous ai vu ».

Enfin, on pouvait à bon escient considérer que ce terme appartenait au lexique racinien et qu'il y avait donc là allusion intertextuelle.

INANIMÉ, -ÉE (l. 34)

« Rappelez-vous [...] ces regards inanimés et contraints [...] »

Le mot était intéressant pour l'évolution de son sens en langue.

E. Morphosyntaxe

Il s'agissait d'un adjectif, masculin pluriel, épithète liée de « regards ».

F. Formation du signifiant

L'adjectif était obtenu par dérivation préfixale endocentrique de l'adjectif « animé » lui-même conversion du participe passé du verbe « animer », décatégorisé en adjectif. Le verbe est un emprunt (XIVe) au latin *animare* (de *anima* « principe vital, âme »).

Le préfixe *in-* entre dans la formation de très nombreux adjectifs (notamment en *-able* et en *-é/-ée*), plus rarement de substantifs ; il sert à indiquer la négation, la privation, l'absence ou le contraire de qch.

G. Sens en langue et évolution

Jusqu'à la fin du XVIIIe, le terme, comme son antonyme « animé » était porteur du sème /âme/. Ce n'est que dans la 6ème édition de l'Académie (1832) qu'apparut le sens moderne, dépourvu de ce sème :

- Dictionnaire de L'Académie française, 5e Edition (1798) :

INANIMÉ, ÉE. adj. Qui n'a point d'âme. Créatures inanimées. Corps inanimé, etc.

Il se dit figurément De ce qui ne marque point de sentiment. C'est une personne inanimée. Un chant inanimé. Une figure inanimée.

- Dictionnaire de L'Académie française, 6e Edition (1832-5) :

INANIMÉ, ÉE. adj. Qui n'est point animé, ou qui a cessé de l'être. Créatures inanimées. Corps inanimé. Ce n'est plus qu'un corps froid et inanimé. Il se dit au figuré De ce qui manque de mouvement, de vivacité, d'expression. C'est une personne inanimée. Une figure inanimée. Un chant inanimé.

En FM, le terme signifie « Qui n'est pas animé ».

A. Au sens propre, dans le domaine physique, 1. une chose inanimée, par nature, ne jouit pas de la vie. On rencontre un emploi substantivé masculin de ce terme à valeur de neutre sous la forme « l'inanimé ». En linguistique, dans la catégorie du genre naturel, on oppose ainsi le *genre inanimé* au *genre animé*. Par extension métaphorique, on parle d'un espace où ne se manifeste aucun être vivant,

aucun signe de vie. **2.** Au sujet d'un être vivant ou de l'une de ses parties constituantes, on dit qu'il est inanimé pour dire qu'il a perdu la vie, ou que son immobilité momentanée semble être le signe de la disparition de la vie. **B.** Au figuré, est inanimé ce qui manque de vivacité, d'entrain, qu'il s'agisse d'une personne, de l'existence, ou d'une activité.

H. Sens en cotexte

En cotexte étroit, nous avons ici le sens figuré classique : « qui ne marque point de sentiment », et spécifiquement ici de sentiment amoureux. Le participe avec lequel il était coordonné (« contraint ») confortait l'idée du caractère factice des attentions du comte et la « froideur » dont le comte faisait désormais preuve à On pouvait rapprocher l'occurrence des passages suivants qui vérifiaient ce sens figuré de « inanimé » : « cette joie qui vous animait » (figure dérivative) ; « l'amour perce au travers de la contrainte ».

DISCOURS (I.40)

« Quand on aime, l'amour perce au travers de la contrainte : un regard, un geste prouve plus en certaines occasions que les discours les plus étudiés. »

I. Morphosyntaxe

Le substantif *discours* posait d'abord un problème de syntaxe, car la description de sa fonction dépendait de l'analyse réservée au segment « que les discours les plus étudiés » (comparative réduite ou syntagme non propositionnel). Les rares candidats ayant abordé ce problème en sont prudemment restés au « complément du comparatif », solution évasive mais suffisante pour la question de lexicologie.

J. Sens en langue

Plus important, le mot *discours* se signalait par sa polysémie en langue, dont il fallait tenter de rendre compte aussi précisément que possible.

De son étymon latin (*dis-currere*), *discours* ne conserve que les sèmes de /parcours/ et de /continuité/, que l'on retrouve par analogie dans le sens de « récit ou exposé oral suivi et organisé, conduit par un seul locuteur devant un ou plusieurs auditeurs ». Par métonymie, le mot désigne également le texte support ou résultat de la prononciation du discours. Plus généralement, il renvoie à tout propos quelque peu développé dans un cadre conversationnel (par définition plus intime). S'il fallait mentionner un sens spécialisé du mot, celui des sciences du langage paraissait difficilement contournable : *discours* y désigne *a minima* un énoncé actualisé et pris en charge par un locuteur, mais il entre des réseaux d'opposition nombreux qui témoignent de l'organisation de la discipline (*phrase* vs. *discours*, *langue* vs. *discours*, etc.).

K. Sens en cotexte

Le contexte du mot complexifiait notablement sa signification : il s'agissait bien d'un « propos adressé oralement à quelqu'un dans un cadre conversationnel », mais *discours* s'inscrivait ici dans un champ notionnel des procédés de communication avec *regard* et *geste*, qui sont des procédés kinésiques et qui apparaissent par contraste moins travaillés et moins artificiels. Car *discours* dénote bien une parole structurée, voire préparée, et peut se charger de sèmes connotatifs tels que /futile/ ou /trompeur/. Or, le comte est décrit comme un homme inconstant, à la « bouche traîtresse », dont les discours sont « étudiés », c'est-à-dire artificieux.

EMPRESSEMENTS (I.44)

L. Formation du signifiant

Empressement est un mot construit, résultat de plusieurs processus de dérivation successifs. On insistera encore sur l'importance de décrire précisément le parcours dérivationnel de tels lexèmes : il ne s'agit nullement d'un excursus diachronique, mais bien d'une description du système de la langue en synchronie.

Le mot *empressements* est donc construit sur la base *press-*, du verbe *presser*, dont l'étymon latin *pressare* signifiait « presser, comprimer, faire sortir, harceler ». La préfixation avec *em-*, allomorphe de *en-*, apporte une nuance perfective au verbe. La suffixation avec *-ment* qui s'opère ensuite sur la base verbale *empress-* forme un nom notant « l'action de [base verbale], le fait de [base verbale] » (il s'agit d'une dérivation suffixale exocentrique : V vers N). En tout état de cause, il était exclu, comme beaucoup l'ont fait, de parler ici de dérivation parasynthétique.

M. Sens en langue

Empressement a pu être employé comme synonyme de « pression » et il a eu comme tel un sens perfectif, impliquant que l'action de *presser* est conduite jusqu'à un terme attendu ou souhaité. Le sens le plus courant du mot dérive d'un emploi pronominal métaphorique du verbe *s'empresse* : quelqu'un qui *s'empresse* s'inflige une pression (psychologique) pour accomplir au mieux une tâche ou satisfaire au mieux une personne. Au singulier, *l'empressement* est un nom compact (c'est-à-dire non comptable et abstrait) qui désigne le « zèle à accomplir une tâche ou servir une personne » ; il peut ainsi être un parasyndrome d'« enthousiasme ».

N. Sens en cotexte

Mais il importait ici de noter le pluriel du mot, qui avait pour effet de discrétiser la qualité dénotée par le singulier : des « empresses » sont des marques ponctuelles d'attachement ou d'intérêt amoureux pour une personne. Si le mot a bien ce sens particulier dans le contexte d'étude, qui s'inscrit dans un champ lexical des sentiments et rappelle le lexique galant, il ne perd pas totalement son sens étymologique, qui est partiellement dysphorique : les *empresses* du Comte sont autant de manifestations de son intérêt charnel pour la Marquise, mais cette assiduité peut aller jusqu'à l'importunité à l'encontre de la Marquise, froideur figurant elle-même peut-être la mort.

2- Grammaire

a- Etude des temps de l'indicatif

« Etude des temps de l'indicatif de « J'aurais tous les agréments que vous m'avez donnés » (l. 21) jusqu'à « Je vous ai vu... ingrat ! » (l. 45)

Remarques sur les copies

Le corpus était numériquement important mais les regroupements devaient permettre de proposer une analyse à la fois exhaustive et concise de l'ensemble des occurrences. Il était en revanche inutile de proposer des commentaires sur la construction des verbes, la fonction des compléments, le détail des règles d'accord du participe passé etc. De même, réciter longuement les conjugaisons ne pouvait tenir lieu d'analyse morphologique des tiroirs verbaux. Certaines copies se bornent à plaquer des connaissances approximatives réduites à « imparfait duratif » vs « passé simple ponctuel » ; même lorsque les connaissances sont plus pointues et les remarques pertinentes, ce défaut de méthode conduit à des exposés détachés du commentaire des occurrences, seulement classées ou listées, mais non analysées. Il importe enfin de maîtriser notions et terminologie. On constate en effet des confusions sur les termes *présent de narration*, *imparfait narratif* ou *imparfait de narration*, et des confusions dans l'identification même des formes verbales : entre formes de l'indicatif et de l'impératif, du plus-que-parfait et du passé antérieur, ou sur le statut des formes en *-rais*. Une connaissance parfaite des conjugaisons fait à l'évidence partie du bagage grammatical minimal exigible chez un candidat aux concours de recrutement de l'enseignement secondaire.

INTRODUCTION

Un certain nombre de notions méritaient d'être définies et problématisées dès l'introduction. Cette composante essentielle de l'exposé demeure souvent beaucoup trop rapide.

1. La notion de temps

Il importe de souligner le caractère éminemment polysémique du vocable : temps cosmique, temps physique, temps relatif, temps linguistique, temps verbal, temps de conjugaison³¹... Pour éviter ces ambiguïtés³², de nombreux linguistes utilisent, à la suite de Damourette et Pichon, le terme *tiroir*.

2. Le mode indicatif

L'indicatif est avec le subjonctif et l'impératif l'un des modes personnels du verbe. Il est celui qui possède la représentation du temps la plus complète, avec ses dix tiroirs verbaux (cinq formes simples doublées de cinq formes composées). C'est le mode de l'actualisation maximale : il permet

³¹ Pour une mise au point sur la notion, voir Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, [3^e édition] 2003, § 369.

³² L'anglais et l'allemand disposent de termes distincts : *time/tense*, *Zeit/Tempus*...

l'inscription du procès la plus fine dans les trois époques de la chronologie (passé/présent/futur). « A la différence du subjonctif, qui situe le fait évoqué dans le monde des possibles, l'indicatif pose le procès dans le monde de ce qui est tenu pour vrai par l'énonciateur. » (Denis Sancier, 261).

3. La notion d'aspect

Indépendamment de toute considération chronologique, l'aspect envisage le procès sous l'angle de son déroulement interne. Il indique à quel point de son développement en est l'action. L'aspect peut, entre autres moyens, s'exprimer par la morphologie verbale. La conjugaison oppose ainsi deux couples d'aspects. Elle distingue d'une part l'inaccompli de l'accompli (aspect tensif/extensif), distinction marquée par l'opposition entre formes simples et formes composées. L'opposition entre aspect sécant et aspect global concerne principalement le couple imparfait/passé simple.

4. Problématique et classement

→ Les temps verbaux n'ont pas seulement des valeurs temporelles. Analyser les tiroirs supposait de s'interroger sur leurs valeurs temporelles, aspectuelles et modales.

• Point de vue morphologique. L'intitulé du sujet (« grammaire », et non « morphosyntaxe ») n'imposait pas de procéder à l'étude systématique des caractéristiques morphologiques des différents tiroirs verbaux. Toutefois, des remarques morphologiques concernant le statut des formes en *-rais* et la répartition entre temps simples et temps composés s'imposaient.

- Statut problématique du conditionnel : mode ou temps ?

Mode selon la tradition grammaticale, la plupart des linguistes l'intègrent désormais dans l'indicatif³³ en raison de ses caractéristiques formelles et sémantiques :

- Critères morphologiques : *-r-* du futur simple + désinences *-ais, -ais, -ait, -ions, -iez, -aient* de l'imparfait.

- Critères théoriques : si le conditionnel est riche en valeurs modales, d'autres temps ont aussi de telles valeurs modales (l'IMP., le futur...)

- Plans possibles :

- Le classement en formes simples/formes composées permettait d'interroger l'articulation entre oppositions de valeurs et oppositions morphologiques mais présentait le défaut d'être déséquilibré.
- On adoptera ici une répartition des formes selon que l'on a affaire à un plan embrayé, et des formes ancrées dans la situation d'énonciation (temps du discours) ou à un plan non embrayé (présents gnomiques + temps du récit).
- Les formes en *-rais*, ici toutes en emploi modal, ont été intégrées aux temps du discours.

RELEVÉ DES FORMES (28 occurrences)

1. J'aurais tous les agréments... (l. 21)
2. tous les agréments que vous m'avez donnés... (l. 21)
3. ...je serais seule avec vous dans tout l'univers... (l. 22)
4. ...que je ne serais pas encore rassurée (l. 23)
5. Vous souvient-il [...] ? (l. 23)
6. de ce jour où je pensai vous perdre (l. 24)
7. sur quelques agaceries que vous fit la Princesse de *** (l. 25)
8. que votre vanité vous fit attribuer follement à l'amour (l. 26)
9. à l'amour qu'elle avait pour vous (l. 26)
10. Ai-je ignoré (l. 27)
11. [Ai-je ignoré] que vous ne revîntes à moi,... (l. 27)
12. ...que lorsque vous eûtes perdu toute espérance de lui plaire (l. 28)
13. toutes les perfidies que vous m'avez faites (l. 30)
14. [cette joie,] qui vous animait (l. 31)
15. quand vous jouiez hier (l. 32)
16. cette joie [...] n'était que pour moi (l. 32)
17. cette froideur avec laquelle vous me parlâtes (l. 34)
18. ces soupirs que vous donniez (l. 35)

³³ C'est le cas des grammaires de référence des concours : Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994 (désormais *GMF*, références données dans l'édition 2004, tirage 2005) et Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, désormais Denis Sancier).

19. Ne me dites pas que c'était pour... (l. 36)
20. Que vous en feigniez pour elle
21. Quand on aime... (l. 38)
22. ...l'amour perce au travers de la contrainte (l. 39)
23. un regard, un geste prouve plus (l. 40)
24. ce serait pour vous une excuse frivole (l. 41)
25. Quand vous m'aimiez... (l. 42)
26. ...vous étiez moins circonspect (l. 42)
27. [quelque peine que j'eusse à contraindre vos empressements], je vous aurais plutôt pardonné mille imprudences
28. Je vous ai vu ... ingrat !

Repérage des formes

Il convenait de

- retenir comme formes de l'indicatif les formes en *-rais*
- d'identifier et d'exclure les impératifs (*tâchez* de me persuader (l. 31), *Rappelez-vous* (l. 33) et « Ne me *dites* pas » (l. 36)), les subjonctifs et les modes impersonnels (participe et infinitif).
- d'identifier convenablement le passé antérieur *lorsque vous eûtes perdu toute espérance de lui plaire* (l. 28)

Quelques hésitations étaient possibles sur les formes suivantes :

- Occurrence 4 que je ne *serais* pas rassurée : être + adj attribut ou passif
- Occurrence 8 : vous *fit* attribuer : périphrase actancielle (causative)
- Occurrence 20 : *feigniez*, forme du verbe *feindre* identique à l'imparfait de l'indicatif et au subjonctif présent (ici exclu par la concordance des temps). Il en va de même pour *jouiez*.

CLASSEMENT ET ANALYSE

1. Plan embrayé/ formes ancrées dans la situation d'énonciation : les temps du discours

A. Valeurs aspecto-temporelles

Le présent (1 occurrence)

Temps de base du discours, cet emploi du présent marque la **coïncidence du procès avec le moment de son énonciation**. « Un énoncé au présent, sans indications contraires, est étroitement repéré par rapport au moment de la parole. Il indique un événement ou un état de choses contemporain de l'acte d'énonciation » (GMF, 299)

Vous souvient-il [...] ? (l. 23)

→ Ancre net dans la situation d'interlocution. Présent étroit, proche du présent d'énonciation, quoique sensiblement plus large. (Voir aussi dans le premier paragraphe : « *Pouvez-vous me nier que...* » (l. 5)).

Passé composé (4 occurrences)

Forme composée symétrique du présent, le passé composé exprime l'**aspect accompli** et marque l'**antériorité** par rapport au présent. Il évoque un procès accompli dans un passé indéterminé. Il s'oppose donc au présent d'une part, mais aussi au passé simple et à l'imparfait par son rattachement au plan embrayé : le procès exprimé au passé composé se prolonge par ses conséquences dans le présent de l'énonciateur.

Ai-je ignoré (l. 27)

Je vous ai vu ... ingrat ! (l. 45)

J'aurais tous les agréments que vous m'avez donnés... (l. 21)

toutes les perfidies que vous m'avez faites (l. 30)

→ Valeur foncièrement pragmatique du tiroir : dans tous ces exemples, les événements du passé sont mis en relation avec l'actualité de l'épistolaire. Ce choix du passé composé préféré au passé simple traduit le **recentrage du récit sur la situation d'interlocution** et sur les résonances dont il l'affecte.

B. Valeurs modales

1. 3. Les formes en *-rais* (5 occurrences)

Au plan morphologique, on distingue une forme simple (traditionnellement appelée conditionnel présent) d'aspect tensif, et une forme composée (correspondant au traditionnel conditionnel passé), d'aspect extensif.

On distingue par ailleurs les emplois temporels (futur du passé, le conditionnel marque la postériorité par rapport à un repère passé ; cet emploi n'est pas représenté dans le texte) et les emplois modaux, qui présentent le procès avec une surcharge d'hypothèse et ont en commun une valeur de fiction : expression de l'hypothèse dans les systèmes hypothétiques ; non prise en charge/prise de distance par l'énonciateur.

Tous les exemples du corpus présentaient une valeur modale.

1.3.1. Formes simples (conditionnel présent) (4 occurrences)

- Le conditionnel dans un système hypothétique

J'aurais tous les agréments [...], je serais seule avec vous dans tout l'univers, que je ne serais pas encore rassurée (l. 21-23)

→ Il s'agit d'un **système hypothétique en subordination inverse** (équivalent à un *(même) si j'avais tous les agréments, (même) si j'étais seule avec vous dans tout l'univers* (subordonnées hypothétiques), *je ne serais pas encore rassurée* (principale)).

Le conditionnel présent peut exprimer à la fois le potentiel et l'irréel. Ici, le conditionnel exprime une possibilité déjà annihilée par le réel : « Le locuteur sait, au moment de l'énonciation, que le procès n'est pas présentement réalisable dans le monde réel » (GMF, 318). Ces trois emplois sont donc bien des **irréels du présent**.

- Le conditionnel hors système hypothétique

ce serait pour vous une excuse frivole (l. 41)

→ La condition est ici implicite (*si vous prétendiez cela*). On pourrait y voir soit un potentiel (le locuteur considère le fait comme encore possible dans l'avenir), soit un irréel du présent. Mis en relation avec l'ordre « *Ne me dites pas* », c'est cette lecture en tant qu'**irréel** qui semble la plus pertinente, équivalent à *Si vous me le disiez (et vous ne le ferez pas), ce serait une excuse frivole*.

1.3.2. Formes composées (Conditionnel passé) (1 occurrence)

[quelque peine que j'eusse à contraindre vos empressements], je vous aurais plutôt pardonné mille imprudences

→ Le conditionnel passé (forme composée exprimant l'accompli du conditionnel présent) exprime ici l'**irréel du passé** pour un procès dont la réalisation effective n'a plus à être envisagée. La locutrice évoque un procès qui aurait pu être accompli dans le passé, mais qui, subordonné à une condition non réalisée (exprimée ici dans la relative concessive au subjonctif), n'a pas eu lieu.

II. Plan non embrayé

A. Le présent de vérité générale/gnomique (3 occ.)

Dépourvu d'embrayeurs, il ne relève pas de la narration. C'est le temps des maximes, des proverbes, des définitions.

Quand on aime... (l. 38)

...l'amour perce au travers de la contrainte (l. 39)

un regard, un geste prouve plus (l. 40)

→ Le présent a ici une valeur omnitemporelle : la locutrice considère qu'il s'agit de vérités générales, valables à toutes les époques. Cette valeur est confirmée par l'emploi du « on » indéfini qui confère à l'énoncé une portée universelle, et par l'emploi générique de l'article défini (« *l'amour* »). Ces énoncés débrayés ont valeur de sentence.

B. Plan non embrayé narratif : les temps du récit

Les tiroirs du passé simple et de l'imparfait ont la même valeur chronologique de passé mais s'opposent par leur valeur aspectuelle (global vs sécant). Passé simple et passé antérieur marquent une autre opposition aspectuelle : tensif vs extensif.

2.1. Le passé simple : aspect global (5 occurrences)

Le passé simple situe le procès dans un passé révolu, sans lien exprimé avec le moment de l'énonciation. Par ailleurs, il s'oppose à l'imparfait sur le plan de l'aspect : le procès au passé simple est présenté comme une totalité finie et bornée. Perçu dans sa globalité, le procès exprimé au passé simple est ainsi apte à s'enchaîner à un autre moment, construisant une succession chronologique d'événements révolus : c'est le temps de base du récit au passé. Toutefois, l'extrait exploitait peu l'opposition habituelle arrière plan à l'imparfait/événements saillants au passé simple, mettant en œuvre d'autres oppositions plus subtiles.

• **Jeu sur l'association aspect global/ verbe imperfectif**

*de ce jour où je pensai vous perdre (l. 24) sur quelques agaceries que vous fit la Princesse de *** et que votre vanité vous fit attribuer follement à l'amour (l. 25-26)*

[Ai-je ignoré] que vous ne revîntes à moi, que lorsque vous eûtes perdu toute espérance de lui plaire (l. 27-28)

→ Le choix du tiroir verbal induit une rupture avec le moment de l'énonciation, et tire des effets remarquables de l'association entre l'aspect global porté par le tiroir verbal et l'aspect imperfectif des verbes concernés. Le passé simple impose ses limites aux procès imperfectifs, qui sont présentés comme ponctuels et révolus. Il conviendra d'exploiter en stylistique cette tendance à considérer l'événement comme ponctuel plutôt que dans son épaisseur temporelle, psychologique et humaine.

cette froideur avec laquelle vous me parlâtes (l. 34)

→ Même jeu sur l'association aspect global/imperfectif, mais cette fois mise en relation d'opposition avec l'imparfait (« ces soupirs que vous donniez »), qui dessine une toile de fond d'où se détachent les discours révolus.

2.2. Le passé antérieur (1 occurrence)

• **Aspect global/non sécant/non limitatif**

Le passé antérieur donne du procès une vision globale, synthétique.

• **Valeur d'antériorité et d'accompli (aspect extensif)**

vous ne revîntes à moi, que lorsque vous eûtes perdu toute espérance de lui plaire (l. 28)

→ Le passé antérieur de la subordonnée temporelle exprime un événement immédiatement antérieur à l'événement mentionné au passé simple (« revîntes »). Le terme final du procès évoqué au passé antérieur coïncide avec le terme initial de l'action évoquée au passé simple.

2.3. L'imparfait (9 occurrences)

Comme le passé simple, l'imparfait est apte à situer le procès dans le passé. Il caractérise en effet un procès situé hors de l'actualité du locuteur, c'est pourquoi il peut aussi prendre une valeur modale lorsque le procès est envisagé comme possible hors de l'univers réel (pas d'exemples dans le corpus). Dans toutes les occurrences, valeur temporelle de présent dans le passé, avec quelques nuances.

• **Aspect tensif** : Comme toutes les formes simples, l'imparfait présente le procès dans son déroulement, c'est-à-dire en cours d'accomplissement. Fréquemment associé à l'aspect imperfectif, il donne à voir le procès dans son développement.

• **Aspect sécant** : L'imparfait donne du procès « une image vue de l'intérieur, dans laquelle les limites initiale et finale ne sont pas prises en compte ». (Denis Sancier, p. 270)

[que votre vanité vous fit attribuer] à l'amour qu'elle avait pour vous (l. 26)

[tâchez de me persuader que cette joie,] qui vous animait, quand vous jouiez hier, n'était que pour moi (l. 31-32)

Quand vous m'aimiez, vous étiez moins circonspect (l. 42)

Ne me dites pas que c'était pour cacher aux yeux des autres votre véritable passion que vous en feigniez pour elle (l. 36-38)

→ Valeur descriptive de ces imparfaits affectant des verbes imperfectifs, avec une fréquence toute particulière en subordonnée relative ou temporelle. Dans la dernière citation, on pourrait parler d'emploi polémique, dans la mesure où il situe le procès dans un passé révolu (« *quand vous m'aimiez* ») avec l'espoir d'un démenti. On note que l'imparfait est apte à présenter des faits simultanés (à la différence du passé simple, qui marque la successivité).

ces soupirs que vous donniez (l. 35)

→ S'ajoute ici une valeur itérative (aspect sécant de l'imparfait en tension avec l'aspect perfectif de *donner*), et possiblement une valeur de « toile de fond » en relation avec le passé simple « *parlâtes* ».

Conclusion :

L'enchâssement du récit dans le discours de l'épistolière engendre un subtil jeu des temps, entre passé et présent, entre réel et irréel, dont l'analyse stylistique pourra tirer parti.

b- Remarques nécessaires

« *réfléchissant avec plaisir sur tout ce qui me prouvait votre tendresse ; comment avez-vous pu penser que je ne m'apercevrais pas de votre négligence et de vos mépris ?* » l.1 à 4

Le principal défaut, pour cette question, demeure l'éparpillement. Trop souvent les candidats dilapident leur temps à décrire de manière exhaustive et linéaire le segment, sans se poser la question, selon la formule traditionnelle, des « remarques nécessaires » : à savoir les commentaires susceptibles d'éclairer quelques phénomènes de langue dont l'analyse ne va pas de soi, et qu'il s'agit de hiérarchiser (la notation tient compte de cette sélection intelligente). Il n'était donc pas utile de relever tel complément d'objet indirect « canonique » (*de votre négligence et de vos mépris*) ou telle forme pronominale ne posant aucune difficulté particulière (*m'apercevrais*). Davantage, on attendait :

que les copies soulignent, dans le premier membre, la liberté d'incidence du participe présent détaché en position frontale *réfléchissant*. Celui-ci n'a pas pour contrôleur le sujet (*vous*) qui régit le verbe de la proposition de premier niveau ; il faut donc le rattacher aux formes de la première personne présentes en subordonnée, ou encore, si l'on délaisse l'analyse strictement syntaxique pour une perspective plus cognitive, à la Marquise comme **actant saillant** du discours. Ce « principe de saillance thématique » et plus généralement la syntaxe du participe présent sont précisément étudiés dans la *Grammaire du français classique* de Nathalie Fournier, au chapitre 14 : il est regrettable que les candidats ne soient pas plus avertis des traits essentiels de la phrase classique, tel ce participe « en l'air » (formule de Dominique Bouhours dans ses *Doutes sur la langue française* de 1674), qu'on retrouve jusque chez Crébillon malgré les efforts des remarqueurs à lever les équivoques. On parlera donc de liberté d'incidence caractéristique de la langue classique.

que cette construction fasse l'objet d'une interprétation sémantique : comment comprendre le lien entre les deux groupes détachés³⁴ et le reste de la phrase ? Rappelons que le participe présent (valeur aspectuelle de simultanéité) peut avoir un sens circonstanciel du fait de sa nature verbale ; on peut considérer que la valeur sémantique est ici d'opposition, et qu'elle peut être glosée en ces termes : « Alors que je réfléchissais avec plaisir..., comment avez-vous pu penser... ? ». Il faut noter enfin que le point-virgule signale le rapport sémantique entre les membres de la phrase.

que l'interrogation partielle dans le second membre fasse l'objet d'un commentaire, puisque l'adverbe qui l'introduit est d'une portée singulière. Associé à un auxiliaire modal (*comment avez-vous pu*), il n'interroge pas ici sur la « manière », mais plutôt sur les conditions dans lesquelles un procès peut avoir lieu. Ces conditions étant inconcevables pour le locuteur, la phrase, d'un point de vue pragmatique, tend vers l'exclamation³⁵. L'interrogation « comment avez-vous pu ... » gouverne une complétive et l'idée regardée n'est pas virtualisée dans la mesure où la valeur

³⁴ Puisque le participe et ses compléments sont juxtaposés au groupe adjectival *Accoutumée à être aimée*, dont nous ne parlerons pas toutefois puisqu'il se situe en dehors du segment à étudier. Le participe de par sa nature verbale « emporte » l'ensemble alors qu'« accoutumée » ne pourrait à lui seul exprimer l'opposition.

³⁵ Nous nous inspirons ici de très près du *Trésor de la langue française*, qui relève plusieurs constructions comparables.

modale de « pouvoir » (obligation vs éventualité) est affaiblie en mode transcendant. « Avoir pu penser » est une périphrase modale.

Voilà, d'un point de vue linguistique, les « centres d'intérêt » de cette séquence. On doit y joindre quelques commentaires concernant la relative *tout ce qui me prouvait votre tendresse*, du point de vue de sa nature-périphrastique (expansion du pronom *ce*, pronom support invariable, trait non-animé) précédée du prédéterminant *tout* – et de sa fonction : quoique la construction ne soit pas contrainte (on peut « réfléchir à »), la pronominalisation en *y* fonctionne et permet d'identifier un COI.

Bibliographie restreinte :

Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René, *Grammaire méthodique du français*, PUF, Quadrige Manuels, 4^{ème} édition, 1999.

Denis Delphine, Sancier-Chateau Anne, *Grammaire du français*, 1^{ère} édition, Livre de poche, 1994.

Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la Phrase française*, Hachette supérieur, 1993.

Fournier Nathalie, *Grammaire du français classique*, Belin SUP, 1998.

Soutet. Olivier, *La syntaxe du Français*, Que sais-je, PUF, 1989.

Moignet Gérard, *Systématique de la langue française*, éditions Klincksieck, 1981.

3- Etude du style

L'exercice exige une connaissance stricte de la discipline. Il ne s'agit nullement d'émailler une explication de texte de quelques analyses linguistiques ou rhétoriques mais de décrire par un examen formel rigoureux ce qui légitime le questionnement proposé et fonde la singularité de l'extrait. La première étape consiste à situer précisément le passage par rapport à l'intrigue du roman avant de proposer une définition des termes de l'intitulé, définition fondée sur des savoirs théoriques propres à problématiser la lecture stylistique. Ce travail préalable permet de construire un plan et de résoudre au fil de l'étude les interrogations formulées en amont.

L'impressionnisme des commentaires a souvent été relevé (« il semble que la Marquise.... », « on a le sentiment que »...) ainsi que la tentation d'accorder au personnage une autonomie suspecte (« la Marquise préfère employer le passé simple... », « La Marquise revient sur ce qu'elle dit... », « la Marquise pèse ses mots », « elle fait des hypothèses » ...). S'il est inutile d'employer un jargon linguistique, rhétorique ou stylistique plus hermétique qu'éclairant, à ce niveau il est cependant attendu des correcteurs qu'un certain nombre d'outils dans ces domaines soit connu des candidats.

Par ailleurs, il a pu paraître étonnant que la fréquentation assidue du texte durant l'année de préparation n'ait pas permis à certains candidats d'interpréter justement le texte. La saisie de certains effets de mise à distance propres à l'écriture de Crébillon aurait évité de lire le discours de la Marquise à la lettre et d'en infléchir ainsi le sens. Il s'agit d'un texte du 18^{ème} siècle et les accents raciniens par exemple doivent être évalués à partir de cette donnée littéraire.

Certains commentaires de style proposés par les candidats se sont articulés autour de grilles purement rhétoriques. Donnée comme appartenant au genre judiciaire (interrogation sur le vrai et le faux), le discours de la Marquise déploie en effet un certain nombre de procédures argumentatives aisées à recenser, ne serait-ce qu'au plan lexical (*prouver, accuser, persuader, justifications...*). Cependant, rien n'affecte strictement la *dispositio* et cette lecture fermante ne permet pas d'envisager toutes les dimensions du texte.

1- situation du passage.

La lettre XXIV, qui comme toute lettre postule une situation d'énonciation polarisée, illustre un art de la variété propre à l'écriture épistolaire. Il est nécessaire de considérer cette lettre au sein d'une série. La nôtre introduit une variation tonale forte par rapport à l'invitation libertine et amusée de la lettre précédente. Les reproches **véhéments** qu'elle concentre, loin d'aboutir à une rupture comme il est écrit à la fin de la lettre (« ne me voyez plus ») seront démentis et invalidés dans les lettres suivantes XXV et XXVI. L'offensive lancée ici s'apprécie à la lumière de ces changements d'humeur.

2- Définition des termes de l'intitulé.

Un premier commentaire du sujet pouvait se faire à partir du jeu de dérivation sur *offensive/ offense/ offenser*. Réservé à l'art militaire au 18^{ème} siècle, le mot *offensive* investit donc ici le contexte amoureux (plus discrètement que chez Laclos pour qui les sentiments se disent toujours en termes de rapports de force). La Marquise s'estime *offensée* par le comportement du Comte et en réponse à

un comportement qu'elle analyse comme *offensant* dans la lettre lance une **offensive**, une attaque verbale. Le sens ou la valeur de ces mots dérivés sont plus ou moins développés dans les dictionnaires du 18^{ème} siècleⁱ.

Offense (Académie 1762) : injure de fait et de parole : « faire une offense, souffrir une offense, tenir une offense, repousser une offense, oublier les offenses ».

Offenser, Offenseur, Offense (Gramm. et morale) : (Trévoux). *L'offense* est toute action injuste considérée relativement au tort qu'un autre reçoit, ou dans sa personne ou dans la considération publique de sa fortune. On offense de propos et de fait. Il est des offenses qu'on ne peut mépriser ; il n'y a que celui qui l'a reçue qui en puisse connoître la griéveté.

Dans la rhétorique des passions héritée d'Aristote, l'idée est que l'offense reçue légitime la *colère* : l'offensive de la Marquise relève typiquement de cette passionⁱⁱ. Les notions rhétoriques de *véhémence* ou d'*énergie* se rattachent à la même problématique.

3- Problématique.

Il convient donc d'employer le terme *offensive* dans sa dimension rhétorique et en tant que riposte défensive. Du point de vue énonciatif, les options stylistiques sont attendues (on peut considérer en termes de sociolinguistique qu'il s'agit pour la Marquise de réinvestir une « place haute » : *qu'elle me fût inférieure* I ; 17). S'il s'agit bien d'une écriture offensive qui vise à reprendre le pouvoir dans l'échange, il convient de montrer bien sûr comment l'agressivité verbale, sous la plume de Crébillon, se désagrège pour se retourner contre elle-même et pour ouvrir *in fine* le débat sur les limites de tout discours amoureux quel que soit le canal linguistique ou paralinguistique sur lequel il repose.

annonce du plan : nous étudierons les procédés d'écriture propres à servir l'offensive avant d'envisager les lieux de discrédit qui invalident l'attaque verbale et invitent à considérer l'offensive menée par l'auteur contre tout discours amoureux.

I- LES FORMES DE L'OFFENSIVE

La stratégie la plus marquée pour la Marquise consiste à manifester son autorité : la lettre trahit une volonté de mainmise énonciative qui justifie la mobilisation constante d'un langage paroxystique. Le moi vindicatif tente de réduire l'adversaire au silence et de mener l'assaut sans faiblir.

a- Les actes de langage

L'éviction de l'autre dans l'échange passe par le recours à l'ordre et à la défense ; ce sont là des actes de langage fréquents (*Ne me dites pas* I. 36, *tâchez...*I.31, *rappelez-vous* I.33...). L'évocation de la parole de l'autre sous forme narrativisée est marquée aussitôt par le discrédit ou la suspicion (*pouvez-vous nier* ...I.6 ; *vous aviez honte de dire* I.10, *en répondant même hier à mes reproches... vous sembleriez* ...I.7/8, *vous fîtes entrer dans vos justifications* I. 12, *tâchez de me persuader...* I.31).

Donnée comme acte de langage prioritaire (voir *La Question*, C. Kerbrat-Orecchioni), l'interrogation figure en bonne part dans l'extrait. L'intérêt de l'enchaînement de fausses questions ou interrogations rhétoriques (I.1 à 7) consiste à fermer toute possibilité d'échange et à sur-asserter les récriminations. Celles-ci en effet contraignent l'interlocuteur à affirmer la validité de l'énoncé. Ces interrogations en cascade qui ne sont nullement des appels au dialogue renforcent le repliement du discours sur lui-même en même temps qu'elles mettent à découvert la puissance d'analyse de l'épistolaireⁱⁱⁱ.

b- Le traitement hyperbolique

Quelle que soit sa forme (*je/ me/ moi*), le pronom personnel de première personne sature le discours comme avec cette forme facultative *pouvez-vous me nier* ...I. 6 (de datif éthique) significative. Il s'agit bien de revendiquer une identité non seulement à travers la figure de répétition mais aussi par amplification. Les éléments détachés I.1 (*Accoutumée... réfléchissant...*), renforts de la thématisation concentrent un certain nombre d'informations données pour essentielles. Cette mise en scène du moi, propre à l'écriture de Crébillon voire au premier dix-huitième siècle, leste le dire d'une valeur supplémentaire dès lors que les éléments détachés constituent des arguments présumés (donc plus forts d'un point de vue pragmatique).^{iv} On relèvera I.38 la figure d'énallage de personne avec élargissement du « je » au « on » dans un énoncé à couleur sentencieuse.

Les rapports de force entre les êtres en présence apparaissent clairement déjoués par l'épistolière : la sollicitation de la périphrase factitive (I.7, I. 19, I.26) est à lire dans ce sens puisque le tour factitif en introduisant un actant supplémentaire permet de dénoncer les agissements biaisés de l'autre. De même, le choix de la nominalisation (*vostra négligence, vostra mépris* I. 4, *vostra inconstance* I.23, *cette froideur* I.33...) procède d'une même volonté d'imposer grâce à la force de la présupposition une vision du réel.

Crébillon fait l'amalgame des discours amoureux traditionnels qui relient le texte à la tradition théâtrale (thème patent ici du *theatrum mundi*). Le lexique tragique (*votre négligence vos mépris* l.4, *bouche traîtresse* l.15, *perfidies* l. 30, *ingrat* l. 45 après une réticence ...) participe à traduire l'intensité de l'offense et à justifier la véhémence de la réponse. D'autres éléments linguistiques soutiennent la même intention :

- Le recours au passé simple dans un environnement à l'imparfait (*vous fîtes entrer* l.12, *ce jour où je pensai vous perdre sur quelques agaceries que vous fit la Princesse de **** l. 24/25) permet d'isoler des faits (aspect global du procès) considérés comme autant de preuves.
- La reprise du morphème *tout* (pronom, déterminant) radicalise la plainte (*tout ce qui me prouvait* l.2, *tous les charmes* l. 15, *tout appréhender* l. 20, *je crains tout* l.20, *tous les agréments* l.21, *tout l'univers* l.22, *toutes les perfidies* l.30) de même que l'intensif numéral (*je vous l'ait dit cent fois* l. , *pardonné mille imprudences*) ou le déterminant complexe (*tant de froideur* l.45) traduisent l'exagération. La charge lancée contre le Comte est scandée par des répétitions insistantes (figures dérivatives, polyptotes).
- Enfin, le choix du démonstratif à valeur cataphorique (*Démonstratif + GN étendu*) déterminant d'abord des mots de sentiments antithétiques (*cette joie* l.31, *cette froideur* l.33) puis des signes physiques d'émotion (*ces regards inanimés* l.34, *ces soupirs* l.35) contraint là encore à partager la référence.

c- L'agencement phrastique :

Rappelons l'enchaînement des interrogations précédemment commenté et qui se veut exemplaire d'une syntaxe accumulative. Autre fait notable, le sujet « vous » en armature de la phrase support de nombreux verbes d'action permet de livrer un portrait en actes du trompeur scrupuleusement observé (l.8 à 16).

Un certain désordre s'observe dans l'ordre des mots : en témoignant l'anacoluthie (l.1), la subordination inverse (l. 21) ou encore l'appendice qui sous la forme d'un simple groupe adjectival expansé (*trop heureuse encore de n'avoir pas été instruite de toutes les perfidies que vous m'avez faites* l.28/29) joue sur un effet de rupture singulier.

Transition : cette parole adressée qui ne manque ni d'énergie ni de souffle et convoque à dessein bon nombre de procédés offensifs semble pourtant arrêtée dans son élan et contrariée dans son intention. L'offensive malgré l'intensité agressive du discours semble saper en se disant ses propres fondements.

II- LES LIEUX DE DICREDIT

a- Une syntaxe de la déraison : la bizarrerie (l.5)

Malgré le poids de réalité des charges lancées contre le destinataire, le discours très souvent se réfugie dans l'imaginaire. L'usage répété à la concession est à interpréter comme une tentative de s'écarter de la raison. En effet, la concession place dans l'anti-univers (*ensemble des propositions qui auraient pu être vraies ou que l'on imagine telles, ce qui revient à dire qu'il existe des mondes contrefactuels où elles sont vraies^v*) une logique à laquelle les comportements échappent (*la relation concessive est la traduction linguistique de l'aptitude de l'individu à assumer ce qui est perçu par les autres et par lui-même comme normalement contradictoire^{vi}*). On commentera dans cette perspective trois constructions déployées dans l'extrait.

- *Mais quand il serait vrai qu'elle me fût inférieure autant que vous vouliez me le faire croire, pensez-vous que j'en fusse plus persuadée de votre indifférence pour elle ...* (l.16). A travers la concessive l'épistolière rejette hors de son univers de croyance toute argumentation du Comte concernant sa prétendue supériorité sur sa rivale. Comme informée d'intentions hypocrites (voir l'insertion d'une comparative et le travail des semi-auxiliaires), elle met en place une logique qui est lui est propre et qui se fonde sur des supputations extravagantes comme sur des évaluations hasardeuses.

- *J'aurais tous les agréments que vous m'avez donnés, je serais seule avec vous, que je ne serais pas encore sur votre inconstance* (l.21). Même échappée dans la déraison portée à son comble ici (voir les intensifs, les deux subordonnées juxtaposées) que la subordination inverse vise à souligner. L'hypotico-concessive invalide contre toute logique les preuves les plus indéniables de fidélité.
- *quelque peine que j'eusse à contraindre vos empressements ; je vous aurais plutôt pardonné mille fois ...* (l. 43). Dans une même lecture, la concessive à base relative, protase d'un système comparatif hyperbolique fait de la *froideur* une faute impardonnable. L'imaginaire se déploie (dans la concessive extensionnelle non scalaire) restituant de façon délirante la puissance du désir. Tout se dit sur le mode de l'hyperbole, exagération à n'en pas douter suspecte.
- Ainsi, cette structuration de la pensée révélée par les constructions concessives ébranle sans doute le discours offensif.

b- Déréalisation du passé

Largement convoquées pour délimiter une chronologie stricte, les temps de l'indicatif dans l'extrait (voir question de grammaire pour les informations aspectuelles fournies ainsi que l'appui des circonstants *hier, ce jour, quand vous m'aimiez...*) ne parviennent pas à stabiliser le passé dans la réalité mémorisée. Cette dérive vers l'irréel est révélée à travers des choix concernant le verbe.

La concurrence modale : la sélection du subjonctif passé dans *Pouvez-vous me nier que vous n'avez point passé avec elle les deux jours que vous m'avez refusés* (l.5) qui permet de ne pas actualiser pleinement le procès comme le ferait l'indicatif découvre toute la part de fantasmes ou suppositions de tromperie dont se nourrit le discours de la femme offensée^{vii}.

L'indétermination possible entre imparfait de l'indicatif et subjonctif présent dans les deux occurrences *que vous craigniez* (l.11), *que vous me croyiez* (l.14) installe de même un flottement sur la lecture de la réalité. L'ambivalence pourrait bien être délibérée : la surinterprétation (indicatif) se veut réalité pour l'épistolaire et pur virtuel (subjonctif) pour l'auteur qui s'amuse à disperser des indices de discrédit. Double lecture à laquelle Crébillon convie très souvent son lecteur.

Enfin, l'imparfait récurrent en particulier dans le premier paragraphe peut prendre par surimpression une valeur ou connotation modale (vs le passé simple qui gomme toute dimension interprétative).

c- Des reprises suspectes

Les variations lexicales autour du champ amoureux semblent confirmer malgré la couleur agressive du propos la toute puissance de l'amour : le substantif *plaisir* (l.1 /l.36) relayé par *plaire* l.27) encadre l'extrait. Le verbe *aimer* se décline de part et d'autre du texte (*vous craigniez d'aimer toujours* l.11, *quand on aime* l. 38, *quand vous m'aimiez* l. 42).

Sous différentes formes morphosyntaxiques et lexicales, *la comparaison* (l.12) investit le discours de l'épistolière : nécessité constante pour elle d'évaluer la réalité par approximation en convoquant un étalon (le comparant) à partir duquel seulement les choses peuvent être appréhendées.

Mais quand il serait vrai qu'elle me fût inférieure autant que vous vouliez me le faire croire, pensez-vous que j'en fusse plus persuadée de votre indifférence pour elle... (l.16)

Ces soupirs que vous donniez plus au chagrin d'être loin d'elle, qu'au plaisir d'être auprès de moi. (l. 35)

Un geste prouve plus en certaines occasions que les discours les plus étudiés (l.40)

Quelque peine que j'eusse à contraindre vos empressements, je vous aurais pardonné mille imprudences que tant de froideur (l.43)

Dans cette approche dissociée de la réalité se lit en filigrane une difficulté à fixer une vérité toujours changeante car soumise aux variations graduelles les plus infimes. La négation exceptive (l.8, l. 2) engage le même processus mental.

Dès lors, le discours de la Marquise nourri de projections et de supputations échappe à une logique strictement cohérente. L'usage insistant du conditionnel comme du futur conjectural (l.4) fait porter le propos sur des faits non réels mais soumis plus ou moins à l'hypothèse. Dans sa recherche obstinée

d'arguments, la Marquise s'égarer plus qu'elle ne convainc. D'ailleurs, la fragilité de son discours est soulignée (peut-être ironiquement par l'auteur) dans ce revirement brusque : *Mais sans aller chercher dans le passé* (l.30). La récurrence des procédés offensifs examinés dans un premier temps peuvent désormais s'interpréter à rebours comme des signes d'égarement.

Transition : à contester ainsi l'efficacité du discours de son personnage tout autant que sa capacité à décrypter le sens, Crébillon n'engage-t-il pas une réflexion plus décisive voire offensive sur les faillites du langage ?

III- L'OFFENSIVE CONTRE TOUT DISCOURS AMOUREUX

a- Ironie et réécritures parodiques

A rattacher aux faits de polyphonie énonciative, l'ironie superpose bien deux voix antagonistes. Il convient de définir l'ironie comme « mention de proposition » et d'identifier ses signaux. Nous l'avons vu, le lexique classique s'invite ici comme dans bien d'autres lettres, échos raciniens nombreux qui font de cette lettre une parodie de tragédie (« mention d'expression »). Citons entre autres les mots *perfidies* (l.30), *ingrat* (l.45), *traîtresse* (l.15)... ou encore l'emploi absolu du verbe *aimer* (l.38) et les pluriels comme des formes linguistiques propres à Racine^{viii}. Car outre le paradigme lexical, la figure de réticence (l.45) récurrente chez le dramaturge vient, autant que le primat accordé à l'activité de *voir* (et d'une façon générale l'importance portée au paraverbal), légitimer ce rapprochement intertextuel. Par ailleurs, en réduisant son destinataire au silence, la Marquise transforme *ipso facto* son discours en un long monologue bien proche de la correspondance monodique de la *Religieuse Portugaise*, modèle de discours amoureux malheureux et autarcique. On pourra noter le rapprochement avec le texte de *La Princesse de Clèves* (IV^{ème} partie, avant la mort de M. de Clèves) dont la proximité avec celui de Crébillon ne peut être fortuite.

« Pouvez-vous nier que vous n'avez point passé avec elle les deux jours que vous m'avez refusés ? » (l.5)

« Mais que me pouvez-vous dire ? Monsieur de Nemours n'a-t-il pas été à Coulommiers avec sa sœur et n'avait-il pas passé les deux nuits précédentes avec vous dans le jardin de la forêt ? »

Enfin, l'adverbe « vainement » (l.11) détaché de façon remarquable se prête également à une lecture ironique. Quel est son point d'incidence ? L'hésitation est autorisée : à « vous aviez honte » ou « à aimer toujours » ? Cette ambivalence peut bien être fomentée par l'auteur, Crébillon signalant la vanité de la honte de dire autant que la vanité de croire « aimer toujours ».

b- Evanescence des signes linguistiques

Faute de pouvoir porter du crédit aux mots échangés, la Marquise tente de déjouer les apparences en s'attachant à interpréter tout ce qui relèverait au théâtre du jeu du comédien, signes convenus et prétendument travaillés avec art. Le métalangage et tout ce qui appartient au discours de l'autre est connoté négativement : *justifications* (l.12), *bouche traîtresse* (l.15), *les discours les plus étudiés* (l.40), *excuse frivole* (l.42) ou présuppose l'hypocrisie, l'insincérité, le décalage en ce qui est dit et réellement pensé : *autant que vous vouliez me le faire croire* l.17, *Ne me dites pas ...* l.36.

Seuls supports au dé-lire interprétatif, les signes paralinguistiques prolifèrent, rassemblés sous le mot *charmes* (l.15) pris dans son sens classique : ce sont des *regards inanimés et contraints* (l.8, l.34, l.39), des *silences* (*vous aviez honte de dire* l.10), des *soupirs* (l.34), *un geste* (l.39), qui viennent alors étayer les analyses de l'amoureuse jalouse. Signes trop convenus pour n'être pas dérisoires comme le souligne le sens dégradant du substantif « *agaceries* » (l.25) actualisé par le déterminant indéfini *quelques*. Ceux-ci sont non seulement sujets à interprétation mais autorisent à dériver sur les conséquences qu'ils sont censés produire : *que votre vanité vous fit follement attribuer* (l.26). L'erreur outrancière de jugement attribuée au Comte (*la vanité* est sujet causatif dans la périphrase factitive) ne se déploie que dans la pensée de l'épistolière et l'adverbe *follement* mis en relief ne manque pas d'interroger sa propre capacité à s'écarter de la raison.

Car en l'absence de mots corroborant ses analyses, l'épistolière ne fonde sa vérité que sur des possibles (accès seulement à ce qui semble vrai) : *vous ne regardiez que ma rivale, vous sembliez lui demander pardon* (l.9), *vous soupiriez d'être obligé d'en faire un portrait* (l.14). Ce sont là des signes traduits à sa façon et susceptibles d'inspirer des propos au discours indirect ou narrativisé. A partir de là, l'interprétation infère tout un discours sans fondement : *et vous lui rendiez tous les charmes que votre bouche traîtresse voulait lui dérober* (l.14). L'hypallage (*traîtresse*) montre par déplacement de

la caractérisation que ce discours amoureux si convenu est entièrement « déplacé » hors de toute ancrage réaliste.

Ces jeux de regards et de soupirs (*quand vous jouiez hier* l.32) auxquels se livre le comte et qui participent à la comédie de l'amour (*imprudences* l 45 dont se nourrit heureusement la Marquise tout au long de sa correspondance) ne doivent-ils pas s'interpréter autrement ? La difficulté que suggère l'auteur à fixer le sens de ces signes paralinguistiques fragilise à coup sûr l'attaque de l'épistolière. Si tout est hésitant, capricieux (l.19), quel crédit doit-on à accorder au langage ?

c- Les prémisses d'une réflexion métalinguistique.

Un regard, un geste, prouve plus que les discours les plus étudiés (l.39), énoncé qui sonne comme une vérité ; mais jusqu'où Crébillon engage-t-il une réflexion, celle de son temps (tout comme le fait Marivaux), sur la nature du langage dans sa capacité à dire le vrai ? La rhétorique n'a guère sa place dans le champ des sentiments ou alors sous la forme du jeu ou de la parodie. Jouer l'offensée et lancer l'offensive ne peuvent nullement convaincre un lecteur (les lettres qui suivent immédiatement en témoignent) habitué à suspecter les signes, linguistiques ou corporels, qu'on lui propose à déchiffrer.

Les éléments de modalisation participent à mettre en doute le discours. Ainsi, la négation largement sollicitée (à considérer alors comme une modalité à part entière^{ix}) (l.3, l.19, l.23 l.29) permet de révéler l'ambivalence des dires^x. La double négation dans « *pouvez-vous me nier que vous n'ayez point passé avec elle les deux jours* » l.5 est en cela bien représentative d'une pensée sinieuse qui se perd dans les dédales d'une énonciation complexe (interrogation, double négation, modalisateurs) de sorte que la récrimination semble s'autodétruire. On peut relever avec le même effet de sape, la subordination inverse (l. 20) qui amplifie à l'extrême les raisons supposées de tranquillité pour aussitôt les rejeter. On notera qu'il n'y a pas même la présence du « si » hypothétique qui obligerait au moins à formuler l'hypothèse, ici le délire s'origine sans support formel.

Dans le premier paragraphe, la Marquise reproche au Comte d'avoir mal fait semblant de mépriser une femme qu'il désirait, dans le second paragraphe le reproche est inverse : c'est la comédie de l'indifférence imposée pourtant par la société qui devient un signe d'abandon. La vérité du désir (l. 43 voir les marques d'hyperbole) n'a pas « percé ». Comme transition à ces deux mouvements de pensée, la concessive (l.21) en construction de subordination inverse pose la jalousie comme source constante voire tragique de malentendus, de contresens, d'égarements, si bien que l'impossibilité des signes à devenir transparents au cœur, l'efflorescence d'une théâtralité qui empêche toujours d'accéder au vrai, réduisent la condition humaine à la misère d'une radicale incommunicabilité.

Conclusion : *In fine* il n'y a eu sans doute ni offense de parole ni de fait mais la jalousie de l'épistolière (premier mot de la lettre) autorise la mise en œuvre d'une stratégie offensive. Stratégie vaine puisque tout concourt à discréditer le discours monodique de l'épistolière dont la passion transitoirement et de façon illusoire suspendue suscite le délire. Déliaison avec le réel, surinterprétation, exagération, autant de symptômes que Crébillon isole pour se jouer avec le lecteur de son héroïne. Qui en déduirait que chez Crébillon tout discours amoureux, par quelque canal linguistique ou paralinguistique qu'il passe, est trouble, « infidèle », aurait bien compris quelle est l'intention de l'auteur : comme le désir est manque, il ne se maintient que par évidence de la promesse qu'il engendre. Nulle possible résolution heureuse ici. On le voit tout au long du roman : la Marquise ne cesse d'inverser les signes d'attachement en signes d'inconstance pour relancer une machine à aimer qui est aussi machine à narrer.

Version latine

Rapport présenté par Guillaume Navaud (lycée Janson-de-Sailly)

Données statistiques et remarques générales

Le jury a corrigé 458 copies, contre 599 l'an dernier : la baisse du nombre de candidats ayant effectivement composé est réelle, et s'explique sans doute au moins en partie par des facteurs conjoncturels, en particulier les réformes ayant affecté l'organisation du CAPES et du master.

Sur ces 458 copies corrigées, la moyenne de l'épreuve s'établit à 9,31 (10,19 si l'on ne tient pas compte des 42 copies notées 0 ou 0,5/20, qu'on peut considérer comme résiduelles), l'échelle des notes allant de 0 (copie blanche) à 19,5/20. À titre de comparaison, la moyenne était de 9,48 en 2010 ; 9,53 en 2009 ; et 9,75 en 2008 : bien que la tendance soit certes à une légère baisse globale, celle-ci doit être nuancée par l'analyse de la répartition des notes (entre parenthèses, les pourcentages pour la session 2010) :

- de 16 à 20 : 61 copies, soit 13,32% (15,53%).
- de 12 à 15,5 : 121 copies, soit 26,42% (20,20%)
- de 10 à 11,5 : 76 copies, soit 16,59% (12,69%)

258 copies obtiennent donc une note égale ou supérieure à 10/20, soit 56,33% des copies (contre 48,42% en 2010).

- de 7 à 9,5 : 47 copies, soit 10,26% (17,7%)
- de 2 à 6,5 : 81 copies, soit 17,69% (26,88%)
- note inférieure à 2 : 72 copies, soit 15,72% (7%)

Bien qu'elle ne soit calculée que sur un an, l'évolution est nette :

- même si leur part est en légère baisse, le jury a une fois de plus corrigé un nombre satisfaisant de bonnes voire très bonnes copies (notes égales ou supérieures à 16) : en particulier, 8 copies ont obtenu 19 ou 19,5/20, démontrant qu'il est possible de parvenir à l'excellence tant dans la compréhension du texte latin que dans l'élégance de la version française.

- La proportion de copies correctes (notées de 12 à 15,5/20) ou honorables (notées de 10 à 11,5/20) tend à augmenter : par conséquent, il y a cette année sensiblement plus de copies notées au-dessus de 10/20 que l'an dernier.

- Néanmoins, la moyenne générale baisse à cause de l'inflation (plus du double en pourcentage) du nombre de très mauvaises copies (notées à moins de 2/20) : il s'agit en particulier de traductions très partielles, ou d'exercices d'invention à partir de quelques mots du texte latin, voire de recopiations du texte latin. À cette inflation des copies indigentes correspond également une nette diminution du nombre de copies médiocres (notées de 7 à 9,5/20) ou mauvaises (notées de 2 à 6,5/20).

Pour résumer, on a l'impression que le fossé se creuse entre les candidats qui connaissent bien le latin (parfois même très bien) et ceux pour qui l'exercice de la version latine semble constituer une difficulté insurmontable, quels que soient d'ailleurs la longueur ou le niveau de difficulté du texte proposé. Entre ces deux pôles, on aimerait voir s'étoffer à nouveau le nombre de copies « moyennes », qui manifestent un effort de compréhension et une maîtrise, même partielle, de la morphologie et de la syntaxe latines. Il importe donc que les étudiants qui entendent se porter candidats à l'agrégation de Lettres modernes – quand bien même ils commenceraient l'étude du latin dans le supérieur, comme c'est désormais de plus en plus souvent le cas – s'attachent à pratiquer le

latin régulièrement et sans discontinuité à tous les niveaux de leurs études, tant en licence qu'en master : ils ne pourront qu'en recueillir les fruits le jour du concours.

Rappelons enfin que les fautes d'orthographe et de syntaxe françaises sont prises en compte dans la notation : il importe donc de prendre le temps de se relire attentivement pour les corriger autant que faire se peut. Il convient en particulier d'être attentif à l'expression en français de l'hypothèse, qui a donné lieu à de trop nombreuses fautes.

La version

L'extrait proposé, tiré du troisième livre du *De finibus* de Cicéron, était un texte de prose classique, ce qui ne veut pas dire qu'il s'agissait d'une version facile. Les trois notes ajoutées au texte avaient pour but d'éviter de juger les candidats sur des points de morphologie ou de syntaxe périphériques, et d'éclaircir une allusion historique dont l'ignorance pouvait mettre en péril la compréhension. Nous sommes ici à la toute fin du troisième livre du *De finibus*, dans lequel Cicéron place dans la bouche de Caton d'Utique un résumé de l'éthique stoïcienne ; ce résumé se conclut par un éloge du sage stoïcien, comme l'indiquait le titre de la version.

*

Première phrase. *Quam gravis uero, quam magnifica, quam constans conficitur persona sapientis !*

Traduction. Et certes, qu'il est imposant, qu'il est magnifique, qu'il est constant, le personnage du sage ainsi élaboré !

- *Vero* peut être conjonction de coordination ou adverbe ; dans la mesure où il met en valeur *gravis*, on peut traduire par « et certes ».

- *Gravis, magnifica, constans* : tous ces adjectifs au nominatif sont attribués au sujet *persona*.

- Le verbe *conficio* renvoie ici à une idée d'achèvement, de résultat (on est au terme du portrait du sage stoïcien dressé par Caton dans le troisième livre du *De finibus*), mais aussi de « confection » d'un « personnage », dont l'existence réelle, l'*actualisation* dans le monde tel qu'il est, demeure problématique : ce personnage du sage n'est, dans la morale stoïcienne, qu'un idéal vers lequel chaque agent moral tend asymptotiquement.

*

Deuxième phrase. *qui, cum ratio docuerit, quod honestum esset, id esse solum bonum, semper sit necesse est beatus uereque omnia ista nomina possideat, quae irrideri ab imperitis solent.*

Traduction. Celui-ci, une fois que la raison lui aura enseigné qu'il n'y a d'autre bien que l'honnêteté, ne peut faire autrement que d'être toujours heureux et de posséder véritablement tous ces noms que les profanes ont l'habitude de railler.

Cette phrase concentrait certaines des plus grandes difficultés syntaxiques du texte :

- *qui* est un relatif de liaison, plus ou moins équivalent à *et* + pronom ; il est sujet de *sit*, en prolepse en tête de phrase.

- *Cum docuerit* peut s'analyser de deux manières : (1) soit comme un futur antérieur de l'indicatif, auquel cas la subordonnée prend un sens temporel : « quand la raison aura enseigné » ; (2) soit comme un parfait du subjonctif, auquel cas la subordonnée prend un sens causal : « puisque la raison

a enseigné » (le sens concessif, « quoique la raison ait enseigné », est inacceptable dans le contexte).

- L'une des difficultés de cette phrase provenait du passage au discours indirect (*docere* équivaut ici à un verbe déclaratif). Le discours direct dirait : *solum bonum est id, quod honestum est* : le seul bien est ce qui est honnête. Ce qui donne, dans un discours indirect au présent : *ratio docet solum bonum esse id, quod honestum sit* : la raison enseigne que le seul bien est ce qui est honnête. Et dans un discours indirect au passé : *ratio docuit solum bonum esse id, quod honestum esset* : la raison a enseigné que le seul bien était ce qui était honnête. Le futur antérieur (ou le parfait du subjonctif) est en latin un temps du passé qui impose la concordance des temps ; en français, en revanche, le futur antérieur est plutôt perçu comme un futur, c'est pourquoi il n'y a pas concordance dans la traduction proposée : « quand la raison aura enseigné que ce qui est honnête, cela est le seul bien », c'est-à-dire « une fois que la raison lui aura enseigné qu'il n'y a d'autre bien que l'honnêteté ».

- *Necesse est* peut se construire directement avec le subjonctif (ici, *sit* et *possideat*) : « il faut nécessairement que », « il s'ensuit nécessairement que ».

- *Vereque* a trop souvent été traduit comme si on lisait *uere et*.

- *Imperitis* désigne ici ceux qui ignorent les arcanes de la doctrine stoïcienne, et qui soulignent à plaisir ses apparents paradoxes ou absurdités, dont Caton s'apprête à dresser une liste non exhaustive ; on peut aller jusqu'à traduire par « les profanes ».

*

Troisième phrase. *Rectius enim appellabitur rex quam Tarquinius, qui nec se nec suos regere potuit, rectius magister populi (is enim est dictator) quam Sulla, qui trium pestiferorum uitiorum, luxuriae, auaritiae, crudelitatis, magister fuit, rectius diues quam Crassus, qui nisi eguisset, numquam Euphraten nulla belli causa transire uoluisset.*

Traduction. En effet, il méritera qu'on l'appelle roi mieux que Tarquin, qui ne sut être roi ni de lui-même, ni des siens ; il méritera qu'on l'appelle maître du peuple (c'est-à-dire dictateur) mieux que Sylla, qui ne fut le maître que de trois vices délétères : le goût du luxe, l'avarice et la cruauté ; il méritera qu'on l'appelle riche mieux que Crassus, qui, s'il avait été comblé, n'aurait jamais eu le désir de traverser l'Euphrate sans aucun motif de guerre.

- *Rectius appellabitur rex* : le dictionnaire de Gaffiot, à l'article *recte*, propose de traduire par « il méritera mieux le titre de roi », traduction très satisfaisante, mais qu'il est difficile de conserver par la suite (à partir de *recte etiam pulcher appellabitur* etc.). Malgré l'aide du Gaffiot, la structure comparative a trop souvent été mal construite, avec notamment des confusions entre *rectius* (neutre adverbial) et *rectior* (adjectif au comparatif). L'ellipse de *appellabitur* dans la suite de la période n'a souvent pas été vue.

- Il convient de rendre dans la traduction la parenté étymologique entre *rex* et *regere*. Il est ici question de Tarquin le Superbe, qui n'a su maîtriser ni ses passions (voir l'épisode du viol de Lucrèce), ni ses partisans.

- Le second *enim*, comme souvent gavr en grec, n'a ici pour fonction que de signaler l'ouverture d'une parenthèse, que les éditions modernes matérialisent typographiquement ; le traduire par « en effet » était inutile : mieux valait préférer, par exemple, « c'est-à-dire ».

- Sylla ou Sulla : les deux formes sont acceptables.

- *Luxuria* ne désigne pas, en latin classique, la « luxure » des sept péchés capitaux, mais plutôt le goût du luxe, ou la vie manquant d'austérité que celui-ci engendre. De même, *auaritia* désigne d'abord la cupidité, avant l'avarice.

- Il peut être judicieux de dégager le sens restrictif de la relative *qui trium... uitiorum... magister fuit* en ajoutant dans la traduction française « ne... que » : « qui *ne* fut le maître *que* de trois vices... ». L'analyse de *trium... uitiorum...* comme un génitif de qualité n'a pas été pénalisée.

- Le verbe *egeo* est ici employé absolument : « être dans le besoin ». Caton (et à travers lui Cicéron) ironise : Crassus, l'homme le plus riche de son temps, d'ailleurs surnommé *Dives*, « le Riche », n'était pourtant pas comblé par sa richesse, sinon pourquoi aurait-il été provoquer les Parthes, chez qui il ne trouva que la mort ? Au contraire, le sage est toujours riche, car il sait se contenter de ce qu'il a : il ne connaît pas le manque.

- *Euphraten* : l'accusatif grec était signalé en note.

- On a observé dans les copies un grand nombre de confusions entre *nulla* et *ulla*.

*

Quatrième phrase. *Recte eius omnia dicentur, qui scit uti solus omnibus, recte etiam pulcher appellabitur (animi enim liniamenta sunt pulchriora quam corporis), recte solus liber nec dominationi cuiusquam parens nec oboediens cupiditati, recte inuictus, cuius etiamsi corpus constringatur, animo tamen uincula inici nulla possint.*

Traduction. Il méritera bien qu'on dise qu'il a tout, lui qui est seul à savoir user de tout. Il méritera même bien qu'on l'appelle beau (car les linéaments de l'âme sont plus beaux que ceux du corps) ; que seul on l'appelle libre, délivré de la domination de quiconque et de l'emprise de la passion ; qu'on l'appelle invincible, car même si son corps est enchaîné, nuls liens ne peuvent pourtant emprisonner son âme.

- *Omnia* : « toutes choses », « tout », et non « toutes ces choses » ou « tous ces titres » (*haec omnia*).

- *Eius* : le génitif de possession a souvent été mal vu ou mal traduit.

- *Parens* est le participe présent de *pareo* (ici au sens de « obéir », « se soumettre »), non le substantif *parens, parentis* « le parent ».

- Le subjonctif *possint* dans la relative peut s'interpréter soit comme l'apodose d'un système hypothétique au potentiel (« même si son corps était enchaîné, nuls liens ne pourraient pourtant emprisonner son âme »), soit comme le signe que la relative introduite par *cuius* a une valeur explicative, auquel cas le subjonctif *constringatur* dans la protase peut se justifier par une attraction modale (« car même si son corps est enchaîné, nuls liens ne peuvent pourtant emprisonner son âme »). L'idée est caractéristique du stoïcisme : la contrainte corporelle n'a aucune prise sur le sage, dont la liberté est intellectuelle et non physique.

*

Cinquième phrase. *Nec expectet ullum tempus aetatis, ut tum denique judicetur, beatusne fuerit cum extremum uitae diem morte confecerit, quod ille unus e septem sapientibus, non sapienter, Croesum monuit ; nam si beatus umquam fuisset, beatam uitam usque ad illum a Cyro exstructum rogam pertulisset.*

Traduction. Et il n'a pas à attendre, pour qu'on juge enfin s'il a été heureux, d'avoir atteint l'âge où la mort aura mis un terme au dernier jour de sa vie, comme l'un des sept sages, avec peu de sagesse, le conseilla à Crésus ; car si ce dernier avait jamais été heureux, il aurait jusqu'au bout mené une vie heureuse, y compris jusqu'à ce bûcher élevé pour lui par Cyrus.

- En tête de phrase, *nec* remplace parfois *neue*, comme le signalait la note.

- Le subjonctif présent *exspectet* a ici une valeur de défense assez faible, se rapprochant d'un conseil, voire d'un futur proche.

- Beaucoup de confusions entre *ullum* et *aliud* ont été observées dans les copies.

- Il fallait bien repérer la corrélation *tum... cum...* : elle indique que *cum* est ici nécessairement temporel, et non causal ou concessif ; *confecerit* est donc le futur antérieur de l'indicatif (et non le parfait du subjonctif) de *conficio* : « achever », « terminer ».

- Comme auparavant avec *rex... regere*, il convient de marquer dans la traduction la parenté entre *sapientibus* et *sapienter*.

- *Ille, illum* : Cicéron fait allusion à la célèbre rencontre entre Solon et Crésus (voir Hérodote, *Histoire*, I, 32 et 86), que les candidats de cette année connaissaient nécessairement par l'intermédiaire de Montaigne (*Essais*, I, 19 : « Qu'il ne faut juger de notre heur qu'après la mort »). Caton prend le contrepied de Solon : le sage idéal du stoïcisme est heureux à chaque instant de sa vie.

*

Sixième phrase. *Quod si ita est, ut neque quisquam nisi bonus uir et omnes boni beati sint, quid philosophia magis colendum aut quid est uirtute diuinius ?*

Traduction. Si donc il est vrai que personne n'est heureux sinon l'homme de bien, et que tous les hommes de bien sont heureux, y a-t-il rien qu'on doive cultiver davantage que la philosophie ? et y a-t-il rien de plus divin que la vertu ?

- *Ita... ut* + subjonctif exprime la conséquence ou la manière, et non la comparaison.

- *Neque quisquam* n'est pas l'équivalent de *nemo* ou *nulli*. Si le texte avait dit : *ut nemo, nisi bonus uir et omnes boni, beatus sit*, ou encore : *ut nulli, nisi bonus uir et omnes boni, beati sint*, il aurait été légitime de traduire « que personne, sinon l'homme de bien et tous les hommes de bien, n'est heureux ». Le texte dit autre chose, et dessine une alternative marquée par *neque... et*, impliquant une ellipse dans le premier membre de l'alternative. Il faut comprendre *ut neque quisquam nisi bonus uir <beatus sit> et omnes boni beatus sint* : d'une part, personne n'est heureux sauf l'homme de bien ; d'autre part, tous les hommes de bien sont heureux ; autrement dit, la bonté est la condition nécessaire et suffisante du bonheur.

Version anglaise

Le document proposé aux candidats pour l'épreuve de version anglaise de 2011 est un extrait du roman de Kate Atkinson intitulé *One Good Turn, a Jolly Murder Mystery*. Ce roman a été publié chez Doubleday en 2006.

Le roman :

One Good Turn, a Jolly Murder Mystery est un roman policier qui s'articule autour d'une satire féroce de la société britannique contemporaine. Kate Atkinson s'attaque avec virulence aux phénomènes de standardisation et de marchandisation qui affectent des domaines aussi divers que l'immobilier ou la littérature. Sa critique de la littérature populaire est à la fois thématique et stylistique : Kate Atkinson émaille son roman de quelques savoureux pastiches du roman de gare.

L'extrait :

La présence de majuscules, au début de l'extrait, constitue un indice important qui indique au traducteur qu'il s'agit du début du roman.

Le narrateur omniscient nous plonge in medias res dans l'univers de l'énigmatique Paul Bradley, qui aime « jongler avec les identités ».

"The name on the driving licence in his wallet was Paul Bradley. 'Paul Bradley' was a nicely forgettable name. He was several degrees of separation away from his real name now, a name that no longer felt as if it had ever belonged to him. When he wasn't working he often (but not always) went by the name 'Ray'. Nice and simple. Ray of light, Ray of darkness. Ray of sunshine, Ray of night. He liked slipping between identities, sliding through the cracks."

Paul Bradley est d'emblée présenté comme un homme prévoyant, qui souhaite tout maîtriser, tout contrôler ("HE WAS THE kind of man who drew up plans and then executed them efficiently,...") Ce trait de caractère constitue une faiblesse à l'origine des catastrophes qui vont s'enchaîner ("...but now everything was conspiring against him in ways he decided he couldn't have foreseen.") Tragédie moderne. L'homme est victime d'un tourbillon d'événements hostiles, victime exemplaire de la loi de l'entropie. Henry Adams écrivait "Chaos was the law of nature, order was the dream of man", et c'est précisément au chaos que Paul Bradley va devoir faire face dès la fin du premier chapitre.

Le passage proposé met en réseau l'hostilité des éléments ("It had been raining steadily and unforgivingly, on the drive North..."), la perception hostile des lieux ("... hellish street"), de la foule incontrôlée et incontrôlable durant le Festival d'Edimbourg ("... the street was teeming with people, haphazardly crossing over or standing in little knots in the middle of the road..."). Les références à une ambiance explosive complètent le tableau ("... a burst water main", "...people waiting to get into what looked like a bomb hole in the wall...")

Paul Bradley tente d'échapper à son destin mais en vain. L'extrait s'achève sur le portrait impitoyable de l'individu qui se met en travers de sa route et va déclencher une avalanche de catastrophes " he was trying ...to work out how to escape from this hellish street when someone stepped in front of the car."

Paul Bradley, autour duquel ce passage s'articule, n'apparaîtra qu'épisodiquement dans le roman, bien qu'il constitue la clé de voûte de l'intrigue.

Remarques générales :

La première tâche du candidat est, il ne semble pas inutile de le rappeler, de lire très attentivement le passage à traduire afin de le comprendre au mieux pour se créer une image mentale de la scène, du déroulement des événements (très utile dans ce type de texte, proche du script cinématographique.) Cela permettra également d'apprécier le ton, les divers niveaux de langue du passage, d'identifier les champs sémantiques, ...

En d'autres termes, la compréhension précède la traduction : le traducteur ne traduit pas le document pour le comprendre, mais peut proposer une bonne traduction du document lorsqu'il a bien compris le texte.

Typologie de fautes :

- Lexique :

Le lexique utilisé par les candidats *manque souvent de précision*, on constate également de nombreuses *associations hasardeuses* qui pourraient être facilement évitées. En voici quelques exemples : 'les franges de la ville', 'la rue abondait de gens', 'une boursoufflure théâtrale', 'des troupes carnavalesques se trimballeraient', 'des lunettes à cadre noir', 'il s'était frotté à la lecture de la triade', 'il avait lu la panoplie'.

Certaines copies contiennent également des *barbarismes* tels que 'des heures abâtardissantes', 'une enclavure', 'un bureausicien', 's'embrancher à travers les fissures', 'une pancarde'.

Par ailleurs, il est nécessaire de rester très attentif afin d'éviter les *calques* 'real' se traduit par 'vrai', 'The rental Peugeot felt just right' se traduit par 'était parfaite', 'the type of guy' = 'le genre de type', 'The rain had left the cobbles slick' = 'La pluie avait rendu...', 'spectacles' = lunettes.

- Respect du texte de départ :

Les *approximations* sont à éviter. Dans ce passage, elles pouvaient conduire à des problèmes de chronologie, '...as if the end of a war had just been declared.' = non pas la fin de la guerre, mais 'la fin d'une guerre. Cela pouvait également conduire à une altération du point de vue : '...someone stepped in front of the car.' = 'la voiture', et non 'sa voiture'.

Nous avons constaté peu d'*omissions et d'ajouts* cette année.

Les candidats ont relativement bien analysé les changements de *niveau de langue*, et rares sont ceux qui ont surtraduit des termes tels que 'wankers' ou 'guy'.

- Syntaxe :

Une relecture attentive de la traduction permet d'identifier aisément les fautes de syntaxe et de les corriger.

- Groupe verbal :

Les traductions contenaient de nombreuses erreurs dans la compréhension et la traduction de 'would' : 'If anyone asked him what he did, what Paul Bradley did, he would say...' ('... il répondait', et non 'il répondrait'), 'the kind of car an ordinary guy would drive' ('conduisait') 'Would' indique ici une habitude.

A l'exception de cette faute récurrente, les temps des verbes ont été respectés par les candidats, cette année.

Cependant le correcteur reste circonspect devant des fautes d'orthographe trahissant une maîtrise insuffisante des verbes en français : * il alla payé / une file serpentée / il se faisait appelé / semblait se situait / la pluie n'avait pas décourageait / une conduite d'eau qui avait éclatée.

- Orthographe :

S'ajoutent à ces fautes d'orthographe sur le groupe verbal, des erreurs fréquentes sur les accords (masculin/féminin, singulier/pluriel : *'armistice proclamée' / 'se tenaient debouts' / 'des engins tapent à l'œil', 'les années soixantes'). Nous avons également noté de nombreuses fautes sur les simple/double consonnes : *plannifier / assomantes / attérir /s'aglutinant / tyransier.

L'oubli d'accents, tout comme l'absence systématique d'accents dans quelques copies, ont été systématiquement pénalisés.

- Ponctuation :

Le tiret anglais doit être remplacé par deux points ou bien des parenthèses en français. L'utilisation du tiret dans les traductions proposées a été systématiquement pénalisée.

- Compréhension :

Nous avons noté de nombreux faux sens, contre sens, et non sens sur les passages suivants :

L8-9 : 'The rain had in no way deterred the crowds'

'DETER' signifie dissuader. La relecture des traductions aurait permis aux candidats d'éviter des traductions aussi absurdes que variées : 'la pluie avait fait sortir de terre la foule', 'ce n'est pas la pluie qui avait déterré la foule', 'la pluie n'avait pas le moins du monde décimé les foules', 'la pluie n'avait eu aucune action dissolvante sur les foules', 'ce ne pouvait être que la pluie qui avait déterré les bornes'.

L 11-14 : The closest he had previously got to the Edinburgh Festival was accidentally turning on *Late Night Review* and seeing a bunch of middle-class wankers discussing some pretentious piece of fringe theatre.'

L 31-32 : 'I'm just a desk jockey, pushing papers around in an accounts department.'
Là aussi, il fallait tout simplement du bon sens pour éviter des traductions telles que : 'je suis un secrétaire en chef qui *ouspille le papier', 'je suis un jockey de bureau, je cravache des papiers', 'un avocat de bureau qui tyrannise la paperasse' 'un lecteur de bureau', 'un coureur de bureau', 'je fais tourner les papiers dans une compagnie de comptes', 'je suis un compilateur pour bureaux', 'un bureaucisien faisant tourner la paperasse'.

L 34-35 : 'a young dark-haired guy with thick, black-framed spectacles, two days of stubble and a fag hanging out of his mouth'

Ce pauvre homme a été encore plus malmené par les traducteurs que par Kate Atkinson : 'un costume noir de *spectacles', 'des lunettes à cadre noir... deux jours de mégots', 'il avait deux jours de cravate... et la buée sortait de sa bouche', 'il avait un brin d'herbe dans la bouche'.

- Conseils généraux :

Nombre de candidats n'utilisent pas le dictionnaire unilingue autorisé à bon escient. Il ne s'agit pas de traduire la définition du mot continue dans le dictionnaire, mais d'utiliser la définition afin de trouver le mot juste en contexte. Ainsi, 'pièce contemporaine peu connue et pseudo intellectuelle' n'est pas une traduction satisfaisante pour 'piece of fringe theatre'.

Traduire correctement nécessite un entraînement régulier.

Il est important de maîtriser, notamment, les techniques de la traduction. Vous pouvez consulter le rapport de l'épreuve de version anglaise de 2007, dans lequel Monsieur Jean-Louis Habert présente de façon limpide ces diverses techniques. Ce document est disponible sur l'internet.

Il est nécessaire de gérer le temps de préparation correctement, afin de prévoir une relecture critique de la traduction proposée.

- Bilan chiffré :

Certains candidats ont traduit avec une aisance certaine cet extrait de roman.

La proposition de traduction à la fin de ce rapport contient nombre d'éléments empruntés dans les copies de ces candidats.

Proposition de traduction :

Il était perdu. Il n'avait pas l'habitude de se perdre. Il était du genre à échafauder des plans et à les mener ensuite à bien, mais en ce moment, conclut-il, tout se liguaient contre lui d'une façon impossible à prévoir. Il était resté coincé pendant deux heures abrutissantes dans un bouchon sur l'A1, de sorte que la matinée était déjà bien entamée lorsqu'il arriva à Edimbourg. Il avait ensuite échoué dans un dédale de rues à sens unique et s'était cassé le nez sur une rue barrée à cause d'une canalisation qui avait explosé. Une pluie persistante et implacable avait accompagné son trajet vers le nord, et elle n'avait commencé à se calmer que lorsqu'il avait atteint les faubourgs de la ville. La pluie n'avait pas du tout découragé les foules : à aucun moment, il ne lui était pas venu à l'esprit que le Festival d'Edimbourg battrait/battait son plein et que les rues grouilleraient de festivaliers, comme si on venait de déclarer la fin d'une guerre. Tout ce qu'il savait du Festival d'Edimbourg remontait à la fois où il

était tombé par hasard sur une émission de télévision tardive, où il avait vu un ramassis de branleurs bobos débattre d'un spectacle de théâtre d'avant-garde prétentieux. Il acheva son périple dans le centre crasseux de la ville, dans un ravin urbain noirci, une rue qui semblait bizarrement située au-dessous du reste de la ville. La pluie avait rendu les pavés luisants et glissants, et il dut conduire prudemment car la rue était noire de gens qui traversaient sans crier gare ou s'agglutinaient en petits groupes au milieu de la chaussée, comme si personne ne leur avait dit que routes étaient réservées aux voitures, et les trottoirs aux piétons. Une file d'attente serpentait le long de la rue : des gens attendaient de pouvoir se glisser dans une sorte de cratère de bombe mais, à en croire une grande affiche sur une porte, il s'agissait du «spectacle off n° 164 ».

Le nom figurant sur le permis de conduire rangé dans son portefeuille était Paul Bradley. 'Paul Bradley' était un nom qui s'oublie aisément. Plusieurs pseudonymes le séparaient à présent de son vrai nom, un nom qu'il avait l'impression de ne jamais avoir porté. Quand il ne travaillait pas, il se faisait souvent appeler (mais pas toujours) 'Ray'. Plaisant et simple. Ray comme rai / rayon de lumière, rai de ténèbres, rai de soleil, rai de nuit. Il aimait jongler avec les identités, se faufiler dans les failles. La Peugeot de location qu'il conduisait était parfaite, ce n'était pas un engin voyant de macho, mais le type de voiture que conduit le type lambda. Un type lambda comme Paul Bradley. Si on lui demandait ce qu'il faisait dans la vie, ce que Paul Bradley faisait, il répondait : 'rien de bien intéressant, je jongle avec la paperasse dans un service de comptabilité, c'est tout'.

Tout en conduisant, il essayait de déchiffrer son plan d'Edimbourg pour trouver le moyen d'échapper à cette rue infernale, lorsque quelqu'un se mit en travers de sa route. C'était le genre d'individu qu'il détestait : un jeune type brun portant des lunettes à grosse monture noire, une barbe de deux jours, la clope pendant au coin des lèvres. Il y en avait des centaines comme lui à Londres, qui tous essayaient de ressembler aux existentialistes français des années soixante. Il était prêt à parier qu'aucun d'entre eux n'avait jamais ouvert un livre de philosophie. Lui, il avait tout lu, Platon, Kant, Hegel, et il avait même songé à préparer un diplôme, un de ces jours.

Patricia Boughaba
Professeur agrégé d'anglais

Version espagnole

LES RESULTATS

- ❑ 103 copies notées de 0.25 à 17/20 (113 copies en 2010 notées de 0.25 à 18/20)
- ❑ Moyenne : 6,2 sur 20 (Moyenne en 2010 : 6,7)

BILAN DE L'EPREUVE DE VERSION ESPAGNOLE

Comme lors de la session 2010 du concours, le nombre de copies dites résiduelles et inachevées est relativement réduit. La tendance déjà constatée se confirme jusque dans la diminution du nombre des lacunes et omissions volontaires. L'ensemble des candidats a donc mieux respecté les règles élémentaires d'un exercice aussi codifié que la traduction littéraire et s'est ainsi attelé à traduire intégralement le texte. La présence d'un grand contingent de notes entre 3,5 et 7,5/20 (43 candidats sur 103), où se côtoient des copies faibles et d'autres moyennes, voire presque honorables pour le haut de cette fourchette, montre toutefois que persévérance ou obstination n'est pas rigueur. Le texte de Javier Marías exigeait d'abord un patient travail d'analyse logique de ses amples périodes afin d'éviter contresens et ruptures de syntaxe. Il impliquait ensuite de faire certains choix de traduction de façon raisonnée pour ne pas dénaturer un récit dont une certaine forme d'exotisme faisait tout l'intérêt. Plusieurs candidats, assurément, ont négligé de se préparer de façon rigoureuse à l'épreuve, et ont dérivé, dans leur traduction, au gré d'une lecture superficielle et dilettante du texte. Pour ces raisons, le jury a pu constater que les candidats qui ont obtenu une note supérieure ou égale à 7,5/20 paraissaient rompus à la pratique de l'exercice de version en temps limité. Ils semblent manier avec aisance un outil aussi complexe – pour un lecteur étranger – que le dictionnaire unilingue. Ils manifestent également un souci louable de l'analyse logique et de la correction syntaxique du français (on doit saluer les choix drastiques qui ont été faits parfois pour la conserver tout en gardant une certaine élégance stylistique). Les meilleures copies allient à ces qualités la conviction que réécrire un texte pour en délivrer le contenu informatif n'est pas traduire et ont ainsi rendu, avec bonheur, la saveur si *british* de ce texte et de la scène qu'il décrit. Le jury ne peut que saluer ces beaux efforts et inviter les candidats futurs à ne jamais dissocier travail linguistique et intelligence de la traduction littéraire.

Il va sans dire que ces bonnes, voire très bonnes copies, conjuguent élégance et correction du français. De ce point de vue, le nombre élevé d'incorrections grammaticales et orthographiques dans certaines copies, tout comme la récurrence de certaines d'entre elles sur l'ensemble des candidats, suscitent une vive inquiétude parmi les membres du jury. On a pu rencontrer des barbarismes verbaux pour des verbes courants, des accords fautifs entre sujet et verbe, avec le participe passé (dans des cas pourtant simples), des propositions relatives mal construites, des aberrations orthographiques pour des adjectifs aussi élémentaires que les numéraux cardinaux... Le jury n'éprouve aucune délectation dans ce bref exposé et n'a nullement l'intention d'accabler les candidats de cette session ou d'effrayer ceux à venir. Il souhaite simplement attirer leur attention sur le fait qu'une préparation efficace à cette épreuve implique de posséder de solides connaissances dans l'une et l'autre des langues et qu'elle doit être l'occasion de dissiper systématiquement d'éventuelles doutes et de combler certaines lacunes, tant du point de vue lexical que grammatical. En effet, les graves fautes de français tout comme les contresens provenant d'impardonnables déficiences de l'espagnol du candidat ont été fortement pénalisés.

Il faut rappeler, pour finir, combien il est important de soigner la présentation de sa copie. L'écriture doit être clairement lisible et ne comporter aucune ambiguïté (notamment quant à l'accentuation), les interlignes réguliers et raisonnables (le jury a eu entre les mains une copie s'étalant sur cinq feuillets...). Il va sans dire que les ratures et amas de correcteur sont à proscrire dans la mesure du possible. En somme, la clarté doit être le maître mot.

PRESENTATION DE L'EXTRAIT

La version proposée cette année était un extrait de *Todas las almas* publié par l'écrivain espagnol Javier Marías en 1998. Il était peu probable que les candidats connaissent le roman mais son auteur, ou du moins son nom, associé aux chroniques hebdomadaires du supplément dominical de *El País*, et son style incisif et plein d'ironie pouvaient leur être familier. Naturellement, rien de tout cela n'était indispensable pour la traduction d'un passage autonome et très fortement caractérisé. Le roman, en apparence autobiographique, raconte l'expérience du narrateur au sein de la prestigieuse et brumeuse université d'Oxford, ville intemporelle où il croise d'énigmatiques personnages, tels l'altière

Clare Bayes ou le fantasque Cromer-Blake. Le récit plein de distance et d'ironie du déroulement des *High tables*, offre ici au lecteur une vision décalée de ces dîners de gala hebdomadaires, cérémonies importantes de la vie universitaire locale.

LES PRINCIPALES SOURCES DE FAUTES

Avant d'exposer méthodiquement les principales difficultés – inhérentes ou non au texte –, auxquelles se sont heurtés les candidats, on doit rappeler quelques règles élémentaires de présentation de la version. Les références bibliographiques figurant au bas du texte ne doivent pas être traduites. La traduction proposée se suffit à elle-même et ne peut en aucun cas être accompagnée de notes ou d'explications liminaires, quelle que soit leur teneur. La disposition typographique de l'extrait ne doit pas être modifiée inconsidérément. Trop de candidats ont pris la liberté, sans raison aucune, de proposer un découpage du texte en différents paragraphes. Il faut rappeler, enfin, que toute formulation figurant en italiques dans le corps d'un texte imprimé doit apparaître soulignée dans une transcription de ce même texte : c'est le cas pour les mots conservés dans une langue étrangère.

Les fautes d'orthographe et les incorrections grammaticales

On ne peut tolérer de fautes d'orthographe de la part de futurs professeurs de Lettres Modernes et le jury les a donc particulièrement pénalisées. Le jury est resté stupéfait de voir le numéral cardinal « dix » orthographié avec un –z final quand il n'a pas dû sanctionner « quatre » écrit en chiffres arabes alors que « cuatro » apparaissait en toutes lettres dans le texte. L'orthographe d'autres mots très courants a également pu être malmenée comme l'adverbe « quelquefois » fréquemment écrit en deux mots, l'adjectif « grandiloquent » écrit sans aucun égard pour son étymon, ou encore « ambitieux » avec un –c, sans doute par contamination de l'espagnol « ambicioso ». À constater leur disparition sur le –i de « dîner », sur le –a de « hâte », etc, on a pu avoir le sentiment parfois que l'emploi des accents était devenu optionnel. Sous la plume d'autres candidats, est apparu un accent vertical, à mi-chemin semble-t-il entre l'accent aigu et l'accent grave... Par manque de recul d'autre part, plusieurs barbarismes lexicaux se sont glissés dans certaines copies, comme « la pointillosité », « un entogé », ou encore un « *don* togé ». Les étourderies d'accord en genre et en nombre (« sept heure », « les commensals ») ont été lourdement sanctionnées. Enfin, on a constaté trop fréquemment la confusion entre la construction de « se souvenir » et « se rappeler ».

Le jury ne présente ici qu'un échantillon de fautes tirées de l'ensemble des copies. Ce faisant, il souhaite inviter les candidats à faire preuve de vigilance : étourderie et/ou laxisme (nous pensons à l'absence de majuscules dans certaines copies) ont trop lourdement (et injustement pensons-nous) pesé sur le résultat de certains candidats.

Les erreurs d'analyse

Une ellipse aussi évidente que celle du vocable « meses » dans la première phrase « a los cuatro meses de mi llegada, nueve antes de aquel 5 de noviembre » a dérouter trop de candidats qui se sont alors lancés dans une réécriture du passage ou n'ont eu aucun scrupule à laisser un non-sens dans leur copie (« durant les quatre mois de mon arrivée »). Dans la deuxième, l'éloignement entre les deux éléments de la structure comparative « es más porque la mesa... que porque la calidad... » ne devait pas représenter une difficulté particulière à condition de procéder à une lecture attentive. De même, il fallait veiller à ne pas introduire un double sujet, dans la phrase suivante, où « los commensales » et le verbe principal « deben » sont séparés par une très longue parenthèse. Dans ce même passage, la proposition subordonnée relative introduite en espagnol par « a los que », étant donné que son antécédent est le COD à référent personnel du verbe « han invitado », a souvent donné à la traduction calque « auxquels ils ont invité ». De manière générale, la fragmentation de certaines phrases très longues était souhaitable pour préserver la correction et l'élégance du français. Mais elle devait être mûrement réfléchie : certains candidats ont parfois distribué points et points-virgules sans aucun discernement.

On était en droit d'attendre des candidats qu'ils maîtrisent les spécificités d'emploi du présent du subjonctif (« que porque la calidad de las viandas sea muy elevada »), et plus encore que la morphologie verbale ne pose pas de problème (le présent de l'indicatif « varía » a été trop souvent identifié comme une forme d'imparfait). La traduction de « cenas que allí se conocen como *high tables* » par « des dîners qui se connaissent là-bas comme des *high tables* » a montré que certains candidats n'étaient pas capables de reconnaître la forme « se + 3^e personne » pour traduire le pronom indéfini « on ». De la même manière, l'emploi des adjectifs indéfinis comme « alguno » a souligné les lacunes de certains candidats dans ce domaine.

Enfin, avec un peu de bon sens, on pouvait éviter certaines formulations absconses. Pour « los estudiantes cenando... salen huyendo según terminan », il était difficilement concevable de voir les

étudiants sortir « tout en terminant », ou « tout en finissant d'avalier » ! En raison du contexte universitaire et britannique du passage, il fallait apporter un soin tout particulier à la traduction du vocabulaire. Il convenait tout d'abord de conserver en anglais les termes « *high tables* » et « *college* ». Certains glissements de registre étaient à proscrire : « des dîners très stylés » pour « gradilocuentes cenas » ; « dîners d'étiquette » pour « cenas de etiqueta » ; ou encore « tenue correcte exigée » pour « con la toga puesta »...

PROPOSITION DE CORRIGE

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

Cromer-Blake fut mon guide et mon protecteur dans la ville d'Oxford, et ce fut lui qui me fit connaître Clare Bayes quatre mois après mon arrivée, neuf avant ce 5 novembre, au cours d'un de ces pompeux/ grandiloquents dîners connus là-bas comme/ qu'on appelle là-bas *High tables*. Ces dîners ont lieu dans les énormes/ immenses réfectoires des différents *colleges*, et chaque *college* donne le sien une fois par semaine. Si on les appelle littéralement *tables hautes*, c'est davantage parce que la table où s'assoient les hôtes avec leurs invités respectifs se trouve sur une estrade et domine les autres/ surplombe les autres/ préside aux autres (sur lesquelles les étudiants dînent avec une rapidité suspecte et s'enfuient dès qu'ils ont fini, laissant toujours plus seuls les convives surélevés et s'évitant ainsi le spectacle que ceux-là finissent par donner) qu'en raison de la qualité des mets et de la haute tenue des conversations. Ce sont des dîners de gala (oxoniens), et pour les membres de la corporation, il est obligatoire d'y assister en toge. En principe, ils sont aussi très protocolaires, mais leur très longue durée permet/ rend possible l'apparition et le développement d'une grave détérioration dans les manières, le vocabulaire, l'élocution, la fluidité dans l'exposition, le maintien, la sobriété, la mise, la retenue et le comportement général des convives, qui sont une vingtaine d'ordinaire. Au début, tout est solennel et tout est réglé jusqu'au moindre détail. Les convives, qui, pour moitié, sont membres du *college* qui donne son dîner, et pour l'autre, appartiennent à d'autres *colleges* (avec quelque professeur d'une autre région ou un étranger/ une personne extérieure de passage), qu'ils ont conviés quant à eux dans l'espoir d'être invités par eux plus tard dans leurs *colleges* respectifs (de sorte que la composition des différentes *high tables* varie peu et que les convives sont finalement presque toujours les mêmes, si ce n'est que quelquefois ils dînent dans un *college*, et d'autres, dans un autre, et que certains dînent finalement ensemble dix ou douze fois tout au long de l'année universitaire et finissent par conséquent par se détester ou ne plus se supporter), doivent se retrouver/ se réunir au préalable dans un élégant petit salon attenant/, contigu au réfectoire, où ils dégustent/ savourent un bref sherry ; on ne les y fait entrer que lorsque tous sont arrivés (jamais à sept heures précises, comme il est stipulé) et, en rang par deux, dans un ordre répondant strictement à la hiérarchie interne au *college*. Se rappeler en un instant l'ancienneté et les titres de dix ou douze personnes insignes et extrêmement pointilleuses n'est pas aisé, car, avant même d'entrer, il y a habituellement quelque dispute ou querelle, accrochage, bousculade ou coups de coudes donnés, à cause des membres ou *fellows* ambitieux ou négligents qui, pour ainsi dire, tentent de saborder/ torpiller le protocole et d'avancer dans la file pour augmenter leur prestige. Les étudiants, qui patientent (affamés) déjà assis dans la salle à manger, se lèvent avec une respectueuse hypocrisie en voyant enfin défiler les *dons* enveloppés dans leurs toges et leurs accompagnateurs étrangers, occasionnels et déconcertés/ déboussolés, lesquels posent tous religieusement les mains sur le dossier des sièges qui leur ont été assignés au préalable.

CONSEILS AUX PREPARATIONNAIRES

Il est recommandé de relire les rapports des sessions précédentes. Contre les idées reçues, et comme toutes les autres langues, l'acquisition d'un bon niveau en espagnol requiert un travail rigoureux et profond ainsi qu'une pratique régulière. La version espagnole à l'agrégation de Lettres Modernes n'est pas une épreuve « secours » qu'un candidat indécis pourrait choisir par défaut sans mettre ses résultats globaux en danger. L'expérience montre toutefois qu'une bonne préparation ainsi qu'une pratique avisée de l'exercice de traduction permettent d'obtenir une note tout à fait honorable et précieuse pour atteindre la barre d'admissibilité.

Pour le candidat familier de la lecture d'ouvrages en espagnol, qui s'efforce d'analyser minutieusement les temps et les modes, d'identifier les difficultés, qui sait faire preuve de logique et de

bon sens, qui utilise bien le dictionnaire unilingue, qui évite à tout prix les omissions et relit attentivement sa traduction avant de remettre sa copie, la version espagnole ne peut être qu'un exercice rentable.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages généraux :

- J. Boucher, M.C. Baro-Vanelli, *Fort en version espagnole. Méthode et lecture*, Rosny, Bréal Éditions, coll. Fort, 1993.
- A. Deguernel, R. Le Marc'hadour, *Initiation à la version espagnole*, Paris, Nathan, coll. Fac., 2000 (réimpression 2004).
- A. Deguernel, R. Le Marc'hadour, *La version espagnole. Licence / concours*, Paris, Nathan, coll. Fac., 2001 (1ère éd. 1999).
- E. Diaz, *Entraînement au thème et à la version*, Paris, Ellipses, 2004.
- F. Parisot, *L'espagnol par la version. Version classique et moderne*, Paris, Ellipses, 1996.
- P. Salomon, *La pratique de la version espagnole dans l'enseignement supérieur*, Paris –Gap, Ophrys, 1988.

Grammaires:

- J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, Coll. Major, 3e éd. Mise à jour, 2002.
- P. Charaudeau, B. Darbord, B. Pottier, *Grammaire explicative de l'espagnol*, Paris, Nathan, 1994 [un peu plus complexe].
- P. Gerboin, Ch. Leroy, *Grammaire d'usage de l'Espagnol contemporain*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.
- J. Pérez, J.-M. Pelorson, *Guide de la version espagnole*, Paris, Armand Colin, coll. U2, 1996 (1ère éd. 1971).

Dictionnaires unilingues :

- *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000. [dictionnaire consultable librement à l'adresse suivante : <http://www.rae.es/rae.html>]
- M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Ed. Gredos, 2 volumes.
- M. Seco, *Diccionario del español actual*, Olimpia Andrés, Gabino Ramos, Aguilar Lexicografía, 1999.

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

Version italienne

TRADUCTION PROPOSÉE

Le commissaire Soneri et la vieille dame

L'après-midi s'écoulait lentement, dans un silence trompeur. Rien à signaler de la part de Police Secours, dans la salle opérationnelle rien que des bâillements, et pas un chat au service des étrangers. En passant dans les couloirs déserts, le commissaire Soneri savourait par avance l'oisiveté de la période des fêtes, où il pourrait donner libre cours à des idées laissées en suspens pendant des semaines. Déjà elles envahissaient son esprit en rangs serrés, courant sans que plus rien ne les arrête : instants irremplaçables dans l'atmosphère de vacances précédant Noël.

Il entendait des téléphones sonner dans le vide dans les bureaux de ses collègues, tandis que quelqu'un chuchotait à l'étage au-dessus, où se trouvait la Brigade des Stupéfiants. Mais à cette période, même les dealers étaient partis en vacances. Depuis son bureau, on pouvait observer la cour de la Préfecture de Police et, au fond, le large portail qui cadrait, comme un viseur, un bout de la rue de la Repubblica, où passaient des femmes en manteau de fourrure et des voitures de luxe dans la valse frénétique des achats. Noël lui rappelait, à lui, un feu de bois de hêtre dans le poêle et le bruit de la cuiller sur les assiettes d'*anolini* au bouillon. Mais il ne voulait pas se perdre dans des pensées mélancoliques. Il essaya donc de se distraire en regardant les sapins immobiles, rendus opaques par le brouillard, sous lesquels s'avavançait une vieille femme. Elle s'appuyait sur sa canne, marchait courbée dans un manteau couleur chiendent qui lui arrivait aux chevilles, et avait à son bras un grand sac souple. Il avait l'impression de la connaître. Quand elle arriva au milieu de la cour, elle s'arrêta et regarda autour d'elle, mais on ne savait trop si c'était pour observer le cloître, où il semblait qu'elle ne fût/qu'elle n'était jamais allée, ou bien pour décider de la direction à prendre. Soneri fixa cette présence solitaire, ses manières gauches et circonspectes, sa façon de marcher péniblement : elle lui faisait penser à quelque chose qui n'était pas à sa place.

Quelques minutes plus tard, le téléphone sonna :

« Monsieur le Commissaire, il y a ici une dame qui voudrait vous parler », l'informa le planton.

« Elle t'a dit ce qu'elle voulait ? », demanda Soneri en pensant à la vieille femme.

Il entendit l'agent parler à voix basse.

« Elle dit suspecter quelque chose/qu'elle a des doutes/qu'elle a des soupçons/ à propos d'une amie. »

« Elle suspecte quoi ? », répliqua le commissaire, agacé.

« Elle a sonné et elle ne lui répond pas. Au téléphone non plus... »

Il coupa court : « Envoie-la à Juvara ».

[...]

Juvara et la vieille femme étaient debout face au bureau et se tournèrent sans rien dire quand Soneri apparut sur le pas de la porte. Elle avait un visage pâle et mou, comme de la viande bouillie/qui paraissait comme bouilli, mais ses traits, il s'en souvenait parfaitement : Fernanda Schianchi. La femme le regarda à son tour, mais [ne] fit semblant de rien, juste un imperceptible

battement de cils, comme entre deux vieux amants. Puis elle arrangea son sac sur son bras, saisit sa canne qu'elle avait posée contre le bureau et sortit lentement.

Le commissaire ne parla pas tout de suite. Il alla jusqu'à la fenêtre et observa la vieille femme tandis qu'elle se dirigeait vers le portail au fond de la cour, où une foule pressée s'apprêtait à l'engloutir. Il pensa au trajet qu'elle ferait : la rue Saffi n'était pas loin, mais pourquoi était-elle venue en personne au lieu de téléphoner ? Se pouvait-il qu'elle ait su parfaitement qui il était et qu'elle ait voulu s'en assurer en le regardant en face ? D'ailleurs, c'était lui qu'elle avait demandé à voir.

d'après Valerio Varesi, *L'affittacamere*

RAPPORT

24 candidats seulement ont composé cette année, confirmant la baisse du nombre d'inscrits à l'épreuve de version italienne amorcée ces dernières années. Les notes vont de 0 à 17,5, pour une moyenne de 7,5/20 (contre 9,4 en 2010), et se répartissent ainsi :

17,5 :1. 13 :1. 12,5 :2. 12 :2. 11 :1. 10,5 :1. 10 :2.

8,5 :2. 8 :2. 7,5 :1. 4,5 :1. 3 :1. 1 :2. 0,5 :3. 0 :1.

On remarque qu'une seule copie, excellente, se détache nettement du lot, et que seules 10 copies atteignent la moyenne : l'ensemble est donc très médiocre, voire faible, certaines copies témoignant même d'une méconnaissance pure et simple de l'italien de base. Il semble donc utile, avant de détailler les problèmes rencontrés par les candidats, de rappeler que cette épreuve nécessite 1. d'avoir étudié l'italien à un bon niveau, 2. de s'y être entraîné régulièrement, deux conditions qu'environ la moitié des copies ne remplissaient manifestement pas.

Le passage proposé à la traduction était tiré d'un roman policier de Valerio Varesi, écrivain né en 1959 à Turin, et vivant à Parme où sont situées les enquêtes policières de son personnage récurrent, le commissaire Soneri.

Le texte n'était certes pas facile, et le jury était disposé à l'indulgence. Mais les fautes relevées dépassent largement ce qui est admissible dans le cadre d'une Agrégation de Lettres : si l'on peut admettre qu'un candidat ne comprenne pas tel ou tel passage (la compréhension est l'un des buts de l'épreuve), on ne peut en revanche accepter les fautes d'orthographe ou de syntaxe françaises présentes dans la plupart des copies, non plus que les traductions aberrantes. Si le contresens est compréhensible, le non-sens ne l'est pas : faut-il préciser aux candidats qu'un texte a un sens, dans un univers référentiel précis ?

Outre quelques difficultés grammaticales – la traduction du passé simple, cet inconnu, et la syntaxe du dernier paragraphe – le passage présentait essentiellement des difficultés lexicales qui, avec un peu de réflexion, n'étaient toutefois pas insurmontables.

I. LEXIQUE

Les difficultés concernaient principalement deux domaines : le lexique de la police et le lexique vestimentaire, mais quelques idiomatismes et faux-amis ont également posé un problème à nombre de candidats.

1. La police

- *le volanti* : Police Secours. La traduction « la volante » se réfère en français à la douane, et a donc été pénalisée, ainsi que « brigades volantes », « unités mobiles », « les volants », « brigade d'intervention », « brigade d'urgence », « police volante », « police mobile », « patrouilles volantes ». En revanche, le jury a admis « patrouilles » et « équipes d'intervention rapide », traductions inexactes mais cohérentes dans le contexte.

- *nessuna segnalazione* : « signalement », et non « signalisation », qui en français concerne la circulation routière. Il était d'ailleurs facile de contourner la difficulté en traduisant par « rien à signaler ».

- *sala operativa* : « salle opérationnelle ». La traduction n'était ici pas évidente, et si « salle d'opérations » a été pénalisé parce qu' appartenant au lexique de l'hôpital, « salle des opérations » et « salle de contrôle » ont été acceptées.

- *ufficio stranieri* : le jury a admis « service des étrangers » (rappelons que, s'agissant des administrations, « ufficio » se traduit souvent en français par « service »), et « bureau de l'immigration ».

- *la Narcotici* : « Brigade des stupéfiants », bien sûr. Le jury a également accepté l'abréviation « les Stups », communément employée dans le jargon de la police, mais pas « les/la Narcotiques ». Rappelons que dans ce cas (comme dans d'autres), le simple « calque » du mot italien ne constitue pas une traduction, et qu'il importe de se replacer dans le référent pour restituer l'équivalent français du terme à traduire. La « cellule de dégrisement » proposée par un candidat ne répond bien évidemment pas à cette exigence...

- *il cortile della Questura* : « la cour de la Préfecture de Police ». « Commissariat », ou « Commissariat central » ont été acceptés, mais pas « Questura ». Si les « corridors de la DGSE », ou « la cour des services du Procureur de la République » témoignent d'un louable effort, malheureusement mal concrétisé, pour retrouver un référent français, que dire de la surréaliste « verrière de la sécurité publique » ?

- *gli spacciatori* : « les dealers », terme habituellement employé en français. Bien que légèrement inexacte, la traduction « trafiquants de drogue » a néanmoins été acceptée.

- *il piantone* : on peut s'étonner que le mot « planton », pourtant courant, n'ait été connu que d'un seul candidat. « Garde », « policier de garde » et « préposé à l'accueil » ont été faiblement pénalisés, « portier », « surveillant » et « vigile » l'ont été plus lourdement.

2. Vêtements et accessoires

- *dove passavano signore in pelliccia* : « où passaient des dames/des femmes en manteau de fourrure ». La phrase a généralement été convenablement traduite, peu de candidats tombant dans le piège du faux-ami « pelisse ». Les traductions « où défilaient des monsieurs en pelisse », et « où passaient un monsieur... » dans lesquelles les candidats allient la faute de grammaire italienne (confusion « il signore » / « le signore ») à la faute de français et de lexique, n'en sont donc que plus ... surprenantes.

- *il bastone* : « la canne », et non « le bâton », faux-ami courant.

- *il paltò* : « le manteau ». Le « pardessus » est un vêtement masculin, le « paletot » (calque) est court et ne peut arriver jusqu'aux chevilles, non plus que le « petit imperméable » (!).

- *color gramigna* : « couleur chiendent » ou « de la couleur du chiendent ». On pouvait également traduire par « verdâtre », même si ce choix relève plus de la traduction que de la version.

Les traductions suivantes : « elle marchait le dos courbé dans un paletot de la même couleur qu'un chiendent lequel lui descendait jusqu'aux chevilles », et « ... un long pardessus aux couleurs des mauvaises herbes » se passent de commentaires.

- *una borsa grande e floscia* : « un grand sac souple ». « Mou » et « flasque » ont été acceptés.

3. Autres difficultés

- *la signora anziana...la vecchia* : « la vieille dame » ... « la vieille femme ». « La vieille » étant péjoratif en français, on préférera « la vieille femme », ce qui permet également de rendre la différence de registre avec le titre.

- *correndo senza più dogane* : « dogane » n'a évidemment pas ici le sens de « douanes », mais de « barrières », l'idée étant que le commissaire peut donner libre cours à ses pensées sans qu'elles rencontrent d'obstacles, sans que rien ne les arrête.

- *gli abeti opachi di nebbia* : faut-il encore rappeler que la « nebbia » signifie « le brouillard », et non « la neige » ? Et que « gli abeti » sont des sapins et non des « peupliers » ni, pire encore, des « séquoias » ?

- *sui piatti d'anolini in brodo* : « sur les assiettes d'anolini /de tortellini au bouillon ». Les « tortellini » sont maintenant assez connus en France pour que, sans être spécialiste de gastronomie italienne, on sache qu'ils sont servis dans une assiette, et non dans un plat, et que les manger à la petite cuiller (confusion « cucchiaio »/ « cucchiaino ») est pour le moins peu pratique.

- *la sua andatura faticosa* : « faticoso » ne signifie pas « fatigué », mais « pénible », difficile, ardu, l'idée étant ici que la vieille dame marche difficilement, péniblement.

- *Dottore* : toute personne titulaire d'une *laurea* (diplôme de fin d'études universitaires) est, en Italie, *dottore*, quelle que soit sa spécialité, et c'est ainsi que l'on s'adresse, respectueusement, à elle. En français « docteur », en apostrophe, étant réservé aux médecins, il importait ici de restituer le titre « Monsieur le Commissaire ». « Commissaire », et même le moins respectueux « chef » ont été acceptés.

- *dice di avere sospetti su un'amica* : le contexte indique clairement que la vieille femme est inquiète à propos d'une amie qui ne lui répond ni quand elle sonne, ni au téléphone : elle soupçonne, mieux, elle

suspecte qu'il lui soit arrivé quelque chose. La traduction « elle dit avoir des soupçons sur une amie » est donc un contresens, puisque l'on comprend qu'elle soupçonne son amie d'avoir fait quelque chose. On préférera donc « elle dit suspecter quelque chose », ou bien « elle dit avoir des doutes/des soupçons à propos/au sujet d'une amie ».

- Enfin, une faute fréquente, qui relève plus de la grammaire, est la confusion article défini/article indéfini : « *sentiva telefoni suonare...* » signifie « il entendait **des** téléphones sonner... » et non « ... **les** téléphones... », l'absence de l'article équivalant à l'indéfini « *sentiva dei telefoni...* ».

II. SYNTAXE ET ORTHOGRAPHE

1. *Syntaxe italienne* : celle-ci ne présentait dans ce texte que deux difficultés, concentrées dans le dernier paragraphe :

- *Pensò al tragitto che avrebbe compiuto* : « il pensa au trajet qu'elle ferait/qu'elle allait faire », et non « qu'elle aurait fait ». Ce « futur dans le passé » semble maintenant acquis, peu de candidats étant tombés dans le piège.

- *Che sapesse perfettamente chi era... ?* : discours indirect libre, où la proposition principale est sous-entendue (*[possibile] che sapesse... ?*) : « se pouvait-il qu'elle ait su... ? », ou « aurait-elle su... ? », ou à la rigueur « savait-elle... ? » étaient des traductions possibles. Là encore, les candidats ont généralement assez bien surmonté la difficulté, ce qui rend d'autant plus inquiétantes les nombreuses fautes d'orthographe et de syntaxe françaises commises par des candidats à une Agrégation de Lettres.

1. Orthographe

- « *la cane* » (femelle du canard...) pour la « canne ».

- « *le poêl* », « *le pêle* », « *le poêle* » pour le « poêle », « *la zône* », « *les baïllements* », « *le baton* » pour la « zone », les « bâillements », le « bâton » : rappelons que les fautes d'accent sont pénalisées.

- « *se tenaient debouts* ».

- « *mêmes les traffiquants* ».

- « *coupant cours à la conversation* ».

- « *quelque chose n'était pas appropriée* ».

- « *chuchotter* ».

2. Grammaire

- le passé simple : « *lui appris le portier* », « *quand elle attint le milieu...* », « *il lui vînt à l'idée...* », etc...

- les fautes de syntaxe : outre le classique « *il s'en rappelait* » (signalons une fois encore que l'on se rappelle quelque chose, et qu'on se souvient **de** quelque chose), nombre de candidats semblent rencontrer des difficultés dans le maniement de la négation. Peut-on accepter des phrases telles que :

« on a pas répondu », « elle ne lui répond pas, pas non plus au téléphone », « comme si de rien était » ?

Ce ne sont là que quelques exemples des trop nombreuses fautes relevées dans les copies. Il serait trop long, et inutile, de les énumérer toutes, ainsi que de mentionner les traductions aberrantes qu'ont proposées certains candidats : quelques versions, peu nombreuses heureusement, n'avaient aucun rapport avec le texte de départ et témoignaient d'une méconnaissance totale de la langue italienne.

Pour finir, nous ne saurions trop conseiller aux futurs candidats de travailler le vocabulaire, en particulier les « faux-amis », de pratiquer régulièrement l'exercice de français qu'est la version et, lors de l'épreuve, d'utiliser le dictionnaire unilingue autorisé, ainsi que de relire attentivement leur copie, afin d'éviter les omissions - voire les adjonctions – et les fautes d'étourderie.

Rédaction du rapport : B. Olivieri

version allemande

73 des candidats à l'Agrégation externe de Lettres modernes ont choisi de se présenter cette année à l'épreuve de version allemande, c'est-à-dire une vingtaine de moins que l'an passé (94 candidats en 2010). Ils étaient autrement dit deux fois moins nombreux qu'il y a trois ans, lors de la session 2008 (146 candidats). Le jury s'étonne et regrette de constater une baisse si significative du nombre de germanistes parmi les futurs collègues et enseignants de Lettres, d'autant qu'il a pris beaucoup de plaisir, cette année encore, à lire les traductions qui lui ont été soumises et s'est réjoui de la très grande qualité de beaucoup d'entre elles.

La moyenne des notes obtenues s'établit cette année à 9,29/20. Certes, la session 2011 n'est pas parvenue à égaler la moyenne de la session précédente, qui fut rappelons-le tout particulièrement élevée (10,83/20), mais elle atteint au demeurant, malgré son hétérogénéité – rares étaient aussi les traductions inachevées –, un résultat global fort honorable et relativement solide. Voici un aperçu de la répartition des notes qui ont été distribuées :

Notes égales ou supérieures à 15 :	11	(15,1 %)
Notes comprises entre 10 et 14,5 :	31	(42,5 %)
Notes comprises entre 04,5 et 09,5 :	16	(21,9 %)
Notes égales ou inférieures à 04 :	15	(20,5 %)

Plus de la moitié des candidats (57,6 %) ont obtenu une note supérieure à la moyenne, qui atteste que leur niveau de connaissances est convenable. Parmi eux se distingue, comme l'an passé, un groupe de tête (15,1 %) dont le niveau de compétences est très satisfaisant, qui fut donc récompensé par une note égale ou supérieure à 15/20. Le jury souhaite notamment féliciter les 3 candidats qui, grâce à leur excellente maîtrise de la langue allemande et française et à leur dextérité manifeste dans l'exercice si délicat de la traduction, ont su tirer leur épingle du jeu ; ils arrivent nettement en haut du classement, bénéficiant respectivement des notes de 18/20, 18,5/20 et 19/20.

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

L'élément saillant cette année, à la différence de la session précédente, réside dans la (trop) forte proportion des copies sanctionnées par une note égale ou inférieure à 04/20 : 20,5 % cette année contre 5,3 % en 2010. Le jury a identifié deux facteurs qu'il tient pour responsables :

- Quelques candidats concernés par cette contre-performance ne possédaient que des connaissances superficielles et approximatives de la langue allemande. Leurs diverses lacunes, aussi bien lexicales, grammaticales que syntaxiques, ne leur ont pas permis d'accéder au sens du texte.

Traduire ici *die Bank* (l. 13, *dann sank er auf eine Bank*) par « la banque » en français, qui certes est l'un des sens possibles du lexème, au lieu du « banc », est le signe que ni le texte et ni la cohérence d'ensemble du texte n'ont été compris.

- Mais bien plus souvent encore, il s'avère que ces mauvais résultats sont imputables à de graves défauts d'expression en français – bien au-delà donc des approximations orthographiques qui ont encore émaillé les copies cette année. Ces candidats ont certainement été poussés à l'erreur en partie par des difficultés ponctuelles de mise en français du texte de Zweig, qu'il ne faut pas sous-estimer en effet – nous y consacrerons le présent rapport. C'est le signe dans ce cas qu'ils ne sont pas suffisamment entraînés à l'exercice de la version.

Il n'en demeure pas moins qu'une méconnaissance du français est rédhibitoire dans une épreuve de version. S'agissant qui plus est de recruter des professeurs de français, la maîtrise de la langue écrite est plus que jamais un critère décisif. L'orthographe, la grammaire, la ponctuation doivent pareillement

être irréprochables. Le jury sait certes s'accommoder de rares étourderies, mais une parfaite gestion du temps de l'épreuve doit tenir compte d'une relecture attentive du travail. Une copie mal relue est en quelque sorte une copie inachevée.

Conseils généraux

Les recommandations publiées dans les précédents rapports – auxquels nous renvoyons les futurs candidats pour qu'ils puissent saisir pleinement l'esprit de l'épreuve, prendre la mesure des attentes du jury et donc se préparer au mieux – ont été assez largement suivies. Aussi ne ferons-nous pas l'économie de rappeler ces quelques conseils généraux fondamentaux aux agrégatifs de l'année prochaine :

- La version est un exercice de lecture et d'écriture – nous insisterons sur ce point dans le présent rapport. La correction de la syntaxe et de l'orthographe du français – langue que le candidat souhaite en outre enseigner – est garante de la transmission du sens ; elle doit être irréprochable. Les manquements aux règles d'usage sont systématiquement sanctionnés.
- Toute omission de traduction – qu'il s'agisse d'un simple oubli ou d'une tactique d'évitement de la difficulté – est sévèrement sanctionnée.
- Le jury ne saurait admettre plusieurs propositions de traduction pour un même terme ou groupe de mots ; il appartient au candidat d'assumer son choix de traduction.
- L'usage efficace du dictionnaire unilingue autorisé ne s'improvise pas le jour de l'épreuve. Cet usuel ne vient que préciser ou compléter les connaissances lexicales acquises minutieusement et régulièrement tout au long de la scolarité.
- On nous pardonnera d'insister sur ce dernier point : le candidat, futur enseignant, doit se soucier de soigner la lisibilité et la présentation du travail qu'il donne à lire, sans lesquelles aucune copie ne saurait être appréciée à sa juste valeur.

Remarques sur la traduction du texte

Le texte que les candidats avaient à traduire cette année est extrait de la nouvelle intitulée *Der Stern über dem Walde* (*L'étoile au-dessus de la forêt*) écrite par Stefan Zweig, que l'on ne présente plus, en 1903. La connaissance de l'œuvre d'origine n'était toutefois nullement nécessaire pour comprendre le passage sélectionné et en proposer une traduction. Or si elle était inconnue à certains d'entre eux, les lecteurs les plus aguerris – que sont les candidats à l'Agrégation de Lettres modernes – auront peut-être su tirer profit de leur connaissance par ailleurs de l'écriture et des univers du célèbre auteur autrichien.

Dans le passage qui était à traduire, François apprend de façon presque fortuite que la Comtesse Ostrowska, dont il est profondément épris, rentre chez elle, à Varsovie, après avoir séjourné quelque temps dans la région. L'extrait révèle l'impact qu'a sur lui cette phrase simple et courte qui lui annonce le départ de la comtesse ; il relate les réactions qu'elle déclenche en lui. Prononcés de manière anodine, ces quelques mots ont l'effet d'une violente secousse, ils l'abasourdissent, résonnent intensément en lui au point de l'étourdir et de le faire littéralement chanceler. L'intérêt mais aussi la difficulté de l'exercice consistait ici à tenter de restituer le plus fidèlement possible en français la densité de cet instant où tout bascule, l'émoi profond dans lequel il est plongé. Le personnage est alors pris en tenaille entre la réalité (début et fin de l'extrait) – qui comme l'indique la première phrase finit toujours, implacable, par nous rattraper – et son imagination. Il vacille entre des moments de lucidité et de douces chimères, entre espoirs et souffrance.

Après avoir pris la mesure de quelques-uns des enjeux du texte, venons-en aux principales difficultés de traduction rencontrées par les candidats de cette année, auxquelles seront sensibles, nous l'espérons, les futurs agrégatifs :

1) Lexèmes verbaux complexes / particules verbales

Cette tension, cette agitation du corps et de l'âme du personnage, s'exprime souvent dans le texte de Stefan Zweig par le recours à des lexèmes verbaux complexes, c'est-à-dire à des lexèmes verbaux simples – souvent connus des candidats – combinés à des particules verbales dont le sens, en revanche, n'a pas toujours été convenablement identifié tandis qu'elles apportent pourtant des informations ou des nuances non négligeables.

Bien évidemment, le dictionnaire unilingue autorisé le jour de l'épreuve est un outil précieux : il doit permettre à ceux qui ont appris à l'utiliser et pris l'habitude de l'utiliser pendant leur scolarité de les ôter rapidement de quelques doutes, voire de vérifier des significations. Mais il n'est pas toujours suffisant. Une bonne connaissance et analyse des principales particules verbales si courantes en allemand aurait permis de découvrir le véritable sens de ces lexèmes verbaux complexes.

- *vorübergehen* (l. 2), *vorbeigleiten* (l. 7-8), *vorüberbrausen* (l. 30):

Vorbei- et *vorüber-* sont des particules verbales séparables (composées de *vor* + *bei* dans le premier cas, de *vor* + *über* dans le second cas) qui ont dans les trois occurrences un sens équivalent : « passer devant ou à côté de ». Elles ont ici un sens spatial. Les lexèmes simples *gehen*, *gleiten*, *brausen*, indiquent quant à eux la manière dont se fait le passage.

(Les particules verbales *vorbei-* et *vorüber-* peuvent indiquer par ailleurs un passage dans le temps : que l'on songe tout simplement à la tournure *es ist vorbei/vorüber*, « c'est fini, c'en est fini ».)

- *überhören* (l. 3), *überdenken* (l. 20)

Dans les deux cas de figure, la particule verbale *über-* est inséparable. Traditionnellement, elle traduit l'idée d'un franchissement ou d'une transgression d'un repère.

Überdenken : la particule *über-* confère au lexème simple *denken* un aspect intensif. On la retrouve ici dans un emploi métaphorique. *Überdenken* signifie donc « réfléchir à nouveau à quelque chose ».

Überhören : la particule *über-* est employée là encore de manière métaphorique. Mais elle va jusqu'à exprimer ici l'idée d'un excès au point d'indiquer l'omission, comme dans *eine Zeile überspringen*, « sauter une ligne ». *Überhören* a donc le sens de « ne pas vouloir entendre ».

- *hinabtasten* (l. 10-11), *emporzucken* (l. 31)

Hinab- et *empor-* sont toutes deux des particules séparables :

Hinab- (*hin* + *ab*) s'applique à une relation d'orientation directive, elle a le sens de *hinunter-*, « descendre », par opposition à *hinauf-*.

Empor- indique également un mouvement : une orientation vers le haut, par opposition à *nieder-* (mouvement de haut en bas).

- *aufflattern* (l. 27)

La particule séparable *auf-* est ici ingressive, elle marque le stade initial, le début d'un procès. Que l'on songe par ailleurs à *aufblühen*, « s'épanouir ».

- *ausdenken* (l. 25)

La particule *aus-* indique que l'on fait sortir quelque chose de soi, comme c'est le cas dans *sich etwas ausrechnen*.

Elle n'a pas le même sens dans des lexèmes tels que *aussortieren* ou *aussuchen*, dans lesquels elle traduit l'idée d'une sélection.

2) Distribution des adjectifs / ordre des mots

Le jury a souvent constaté les difficultés des candidats à organiser la répartition des adjectifs épithètes présents dans ce texte, et que Zweig associe fréquemment deux à deux, qu'ils soient juxtaposés ou coordonnés.

Certes, nombreux sont les facteurs qui interviennent pour déterminer la position de l'adjectif épithète par rapport au nom auquel il se rapporte ; les affirmations dans ce domaine tiennent souvent tout autant de la généralisation empirique que de la règle objective et absolue. Mais le jury s'attendait à ce que le candidat à l'Agrégation de Lettres modernes, fort de ses riches expériences de lecture, se rende compte spontanément le cas échéant de la maladresse de certaines de ses propositions lors de la relecture finale de sa traduction – après l'avoir laissé « reposer » quelques minutes et avoir pris le recul nécessaire à l'égard de la lettre du texte allemand afin de s'assurer qu'il a bien su restituer en français toute la cohérence du texte allemand, négocier le plus habilement possible les passages les plus difficiles à transposer.

- Anté-position ou post-position des adjectifs épithètes ?

L'usage veut que l'adjectif épithète, quand il est monosyllabique et d'utilisation courante, soit antéposé. C'est le cas notamment pour les adjectifs « grand » et « petit ».

eines großen dunklen Nachtvogels (l. 12-13) : « [le vol...] d'un *oiseau de nuit *grand* et sombre » → « [le vol...] d'un grand oiseau de nuit sombre »

eine kleine träumerische Hoffnung (l. 27) → « un *petit* espoir relevant du rêve »

die breite Treppe : « le large escalier » plutôt que « *l'escalier large »

- *die kühle Lehne* (l. 13) / *zwischen den runden Sträuchern* (l. 14)

En français, l'adjectif antéposé est réservé à une caractérisation de nature subjective ; ce n'est pas le cas ici. L'adjectif « rond » entre dans la classe des adjectifs intersectifs classifiants (telles les couleurs ou les formes), qui sont en règle générale postposés, mais il n'est pas nécessaire de le savoir pour se rendre compte de la maladresse contenue dans les formulations proposées par un grand nombre de copies :

« *contre le frais dossier » / « *entre les ronds buissons »

- Une épithète en position habituelle, c'est-à-dire postposée, conserve son sens propre, primitif, littéral, alors que, antéposée, cette même épithète se voit affectée d'un sens dérivé, figuré et plus abstrait.

ihr dunkles Haar (l. 31) : « ses cheveux sombres »

finstere Gedanken (l. 11) :

Il fallait ici préférer la traduction « de sombres pensées » à « des pensées sombres », parce que l'antéposition permet de jouer sur les deux niveaux de sens, littéral et figuré. En revanche, la traduction « *d'obscurées pensées » ne convient pas : il n'est pas question ici de pensées confuses, embrouillées, difficilement compréhensibles.

- Quand des adjectifs se trouvent juxtaposés en allemand, il convient en français de répartir les adjectifs de part et d'autre du substantif, ce qui rend la tournure plus élégante :

an einem hohen goldgerahmten Spiegel (l. 7) → « un grand miroir encadré d'or »

En cas de pluralité d'épithètes se rapportant à un même substantif, la coordination n'est possible que si ces différentes épithètes ont le même caractère (objectif ou subjectif, littéral ou figuré, descriptif ou évaluatif...) ; si elles sont l'expression d'éléments parallèles, elles pourront être coordonnées ou distribuées de part et d'autre du nom :

weiche und zitternde Lichter (l. 15) → « des lumières douces et tremblotantes / de douces lumières tremblotantes »

- Rappelons enfin et surtout qu'il ne faut pas chercher, lorsque l'on traduit un texte, à « calquer » à tout prix la syntaxe de la langue source ; cela est rarement possible ! Ce sont les idées, le sens, que

l'on traduit, et les effets de style par d'autres effets de style, propres à la langue cible. Aussi était-il maladroit de proposer les traductions suivantes :

Rückwärts [...] funkelte das Meer (l. 14) → « *Derrière [...] scintillait la mer »

in der Stille [...] verlor sich der [...] murmelnde Gesang [...] (l. 15-16) → « *dans le silence se perdait le murmure [...] »

3) Autres remarques :

Le jury est amené – cette année encore, après l'avoir pourtant déjà expressément mentionné dans le précédent rapport – à rappeler aux candidats que les toponymes ayant une traduction homologuée en français doivent être présentés dans leur version française :

Le jury est resté pantois en découvrant qu'ils étaient rares ceux qui savaient que *Warschau* n'est autre que la ville de « Varsovie » !

Conclusion

Même au niveau d'exigence de l'Agrégation externe de Lettres modernes, nombreux sont les candidats qui, cette année encore, sont parvenus à proposer des traductions convenables, voire très honorables. C'est encourageant pour les sessions à venir. Mais rappelons que la version est un exercice qui ne s'improvise pas, et que le dictionnaire unilingue ne remplacera jamais les connaissances et le savoir-faire accumulés tout au long de la scolarité du germaniste. La production d'une traduction intelligente, juste et fluide – qui repose sur le plaisir du texte, sur le plaisir de la lecture comme de l'écriture – est le fruit d'un entraînement sérieux et régulier, qui nécessite de posséder de solides ressources grammaticales et lexicales en allemand comme en français. Bonne préparation !

Proposition de traduction

Mais la réalité est plus forte et plus tenace que tous les rêves. Un soir, le portier, un homme grassouillet originaire du canton de Vaud, lui dit en passant devant lui : « Ostrowska, elle part demain par le train de huit heures ». Et il ajouta quelques autres noms qui lui étaient indifférents et auxquels il n'attacha aucune importance. Car ces mots avaient fait naître dans son esprit un tourbillon et un bourdonnement confus. D'un geste machinal, il passa à plusieurs reprises les doigts sur son front soucieux, comme s'il voulait repousser une masse oppressante qui s'était logée là et obscurcissait son jugement. Il fit quelques pas ; il titubait. Décontenancé et effrayé, il passa rapidement devant un haut miroir au cadre doré qui lui renvoya le reflet crayeux d'un visage blême et étranger qui le fixait. Il ne parvenait pas à réfléchir, ses pensées semblaient bloquées derrière un mur brumeux et sombre. Presque inconscient, il descendit en tâtonnant le long de la rampe le large escalier qui menait au jardin enténébré, où les hauts pins se dressaient solitaires comme de sombres pensées. Il fit encore quelques pas ; sa silhouette agitée évoquait le vol rasant et vacillant d'un grand oiseau de nuit sombre, puis il s'affaissa sur un banc, la tête appuyée contre le dossier froid. Là, tout était parfaitement silencieux. Derrière lui, entre les buissons aux formes arrondies, la mer scintillait. Là-bas, des lumières douces et tremblotantes brillaient discrètement et le murmure monotone du clapot des vagues qui se brisaient au loin se perdait dans le silence.

Et brusquement, tout fut clair, parfaitement clair. Si douloureusement clair qu'il en sourit presque. C'était simple : tout était fini. La Comtesse Ostrowska rentre chez elle, et François, le serveur, reste à son poste. Qu'y avait-il donc de si étonnant à cela ? Les étrangers qui venaient, ne repartaient-ils pas tous au bout de deux, de trois, de quatre semaines ? Qu'il était naïf de ne pas y avoir songé. Tout était si clair maintenant, clair à en rire, clair à en pleurer. Et les pensées ne cessaient de se bousculer. Demain soir, par le train de huit heures pour Varsovie. Pour Varsovie – des

heures et des heures à traverser des forêts et des vallées, des collines et des montagnes, des steppes et des fleuves, et des villes bourdonnantes. Varsovie ! Comme c'était loin ! Il ne parvenait aucunement à se l'imaginer, mais il pouvait le ressentir au plus profond de lui, ce nom fier et menaçant, dur et lointain : Varsovie. Et il...

Un petit espoir – une illusion – jaillit encore, l'espace d'une seconde. Il pouvait bien la suivre. Et se vendre là-bas comme domestique, comme secrétaire, comme cocher, comme esclave ; mendier dans la rue, transi de froid, pourvu seulement qu'il ne se retrouvât pas si horriblement loin, pourvu qu'il pût respirer l'air de la même ville, la voir parfois passer en trombe, voir ne serait-ce que son ombre, sa robe et ses cheveux sombres. Des rêveries fusaient déjà. Mais l'heure était dure et implacable. Il vit nettement et clairement ce qui était inaccessible. Il calcula : cent ou deux cents francs d'économie dans le meilleur des cas.

Agnès Le Corre, Professeur agrégée en Classes préparatoires
Bruno Faux, Professeur agrégé en Classes préparatoires
Philippe Wellnitz, Maître de Conférences

Version arabe

Un seul candidat a passé l'épreuve d'arabe cette année. Il est difficile de présenter un rapport. Nous nous contenterons de proposer un exemple de traduction.

Proposition de traduction

L'an passé, à la même époque, décédait un homme sans importance selon les critères du monde, mais important aux yeux de quelques personnes, comme moi, qui l'ont accepté sans restriction et pleinement aimé. Un homme qui a traversé sa courte vie à toute allure, occupé un espace plus grand que ce qui lui était prévu et provoqué dans les limites du monde qu'il a parcouru un énorme vacarme. Il a porté de nombreux noms : Ahmad Mansi Yûsaf, Mansi Yûsaf Bastâwrûs et Michael Joseph. Il a joué de nombreux rôles dans le théâtre de la vie : portefaix, infirmier, enseignant, acteur, traducteur, écrivain, professeur d'université, homme d'affaires et clown. Il est né dans une religion et mort dans une autre. Il a laissé des enfants chrétiens, et une veuve et des enfants musulmans. Quand je l'ai connu la première fois, c'était un pauvre misérable. A sa mort, il a laissé un champ de 200 arpents de la meilleure terre qui soit au sud de l'Angleterre, un château avec des ailes, une piscine, des écuries de chevaux, et des voitures parmi lesquelles une Rolls Royce, une Cadillac, une Mercedes et une Jaguar. Il a aussi laissé un champ de 100 arpents dans l'état américain de Virginie, un restaurant et une société de tourisme.

Quand m'est parvenue la nouvelle de sa mort, j'ai téléphoné chez lui, dans la banlieue de Southampton en Angleterre. La voix américaine d'une jeune homme me répondit : c'était le fils aîné Simon. J'appris que son père est mort subitement, alors qu'il était en pleine santé. Un cancer du foie l'a emporté en quelques semaines : j'étais alors au Soudan. J'eus l'idée de lui demander comment avait été enterré son père. Il me répondit qu'ils ne l'avaient pas encore fait, alors que cela faisait environ dix jours qu'il était mort. Ils attendaient la fin des formalités pour l'incinération.

« Mais ton père était musulman, lui dis-je, et l'incinération est interdite en Islam.

- Nous n'avons aucune connaissance de son Islam. Ce que nous savons c'est que notre père était chrétien, et qu'il nous disait : « Quand je mourrais, brûlez mon cadavre ».

- Ecoute, il n'y a pas le moindre doute sur le fait que ton père était musulman, j'en suis témoin. C'est grave d'incinérer un homme musulman. Rappelle-toi que ton père a laissé une veuve musulmane et qu'elle vous a donné un frère musulman. Si vous dites qu'il n'était pas musulman, cela veut dire qu'il s'agissait d'un mariage caduc ».

Je suis entré en contact avec sa femme, à Riyadh, qui fit appel au Ministère des Affaires étrangères. Celui-ci intervint avec rapidité et trancha : Mansi – comme nous l'appelions - fut enterré en musulman, selon les rites musulmans, près d'un mois après sa mort. Malgré cela, le journal « Al-Ahrâm » écrivit que sa famille en Egypte avait fait dire une messe pour le repos de son âme dans l'église copte. Malgré ma tristesse, j'ai ri : Mansi fut une énigme dans sa vie, et une énigme dans sa mort. Il avait déconcerté les gens autour de lui dans sa vie, et voilà qu'il les embrouillait aussi dans sa mort. Pour lui, la vie fut une grande plaisanterie et un éclat de rire perpétuel.

« Mansi : un homme unique dans son genre » de Tayyib Sâlih

Version portugaise

présenté par Madame Jacqueline MADER
et Monsieur Bernard EMERY

Après avoir atteint son plus bas niveau en ce qui concerne le nombre de candidats ayant choisi la version portugaise, nous retrouvons cette année les étiages habituels des quelques unités, mais avec la satisfaction que les trois copies corrigées étaient toutes honorables, ce qui détermine une moyenne générale de 9,66, jamais atteinte à ma connaissance ces dernières années. Certes, les statistiques portant sur des petits chiffres n'ont guère de sens. Pour autant, ce petit lot 2011 a échappé aux grosses fautes de français, qui par le passé ont conduit aux notes les plus basses. Dans la moins bonne des copies, par exemple, c'est plutôt la subtilité de l'auteur ou quelque ignorance dans la langue source qui semblent avoir motivé les erreurs les plus lourdes.

Nous avons tenu en effet à rendre hommage à José Saramago, jusqu'à présent le seul Prix Nobel de Littérature en langue portugaise, disparu l'été dernier. Et nous avons choisi pour cela un texte tiré de ce qui est à notre sens son chef d'œuvre, le fameux *Mémorial du Couvent*, curieusement traduit en français par *Le Dieu manchot*. Cette fresque pseudo-historique, mais formidablement humaine, met face à face les têtes couronnées et le menu peuple, les fous de génie et les grands musiciens, les femmes sorcières et les ouvriers fatalistes toujours au labeur. Les brassiers analphabètes n'écrivent jamais aux rois, mais c'est l'apanage de la littérature que de rendre la chose possible, sous les couleurs de l'humour et de la réhabilitation sociale.

Même s'il s'agit d'un morceau de pure fiction à la fois diégétique et stylistique, le passage n'était pas à notre sens particulièrement difficile ni par sa syntaxe ni par son lexique, mais il avait la marque esthétique de José Saramago, qui consiste à régénérer le vernaculaire, c'est-à-dire la langue du peuple, dans un registre plus savant, sinon baroque, ce que le choix d'époque justifiait. Et ce ton savoureux, faussement détaché, a été assez bien senti et respecté par les candidats.

Restaient quelques difficultés ponctuelles, dont nous voudrions dresser ci-après une liste non exhaustive, comme toujours plus pédagogique que fulminatoire.

I.1 — *Carta imaginária* : il faut éviter les lusismes élémentaires, surtout dès le titre, même si la sanction n'est qu'un faux sens ou une impropriété. Le français ne pratique que la carte postale, inconnue à l'époque.

I. 5-6 — *Meu querido rei* : certes le ton est familier et volontairement maladroit (c'est un terrassier conducteur de bœufs qui parle), mais l'adjectif «adoré» ne fonctionne en français que dans le registre amoureux!

I. 10a — *meu querido rei nem imagina* : la construction directe à la troisième personne n'est pas possible, sauf à utiliser le tour «Votre Majesté n'imagine pas», laquelle rompait alors avec la langue populaire.

I. 10b — *monte* : nous n'avons pas tenu compte des traductions inexactes de cette expression, qui se référait, dans le contexte historique, à la colline que l'on a fait raser au beau milieu du chantier... par lubie royale.

I. 12a — *umas vezes com os bois* : le char à bœufs est connu depuis l'Antiquité en matière de transport, mais jamais personne ne s'est avisé d'atteler des taureaux. L'anxiété naturelle de l'épreuve ne doit pas faire perdre le sens commun.

I. 12b — *tive foi pena* : le redoublement verbal sans corrélation est une construction typiquement portugaise. On ne peut la rendre littéralement.

I. 18 — *mouras encantadas* : c'est là que l'on voit que les langues sont d'abord des objets de culture avant que d'être des listes de mots. Du fait de la longue permanence musulmane dans la péninsule ibérique, les fées et les elfes des traditions nordiques s'y transforment, dans la tradition populaire, en mauresques enchantées.

I. 20 — *quem dera a muitas novas estarem como ela* : l'expression du souhait «*Quem [me] dera!*», associée à l'infinitif personnel, n'a pas toujours été bien comprise. C'est le tour «Ah, si seulement...», qui donnait la bonne clé.

I. 22 — *recomendam-se* : sous entendu «*de vossa protecção*», ou quelque chose du genre. C'est une formule de politesse et de salutation, à ne pas prendre au pied de la lettre... laquelle d'ailleurs n'est pas exprimée.

I. 24 — *e nos assentou mal* : on est dans l'ordre du gastrique et de l'intestinal, donc «quelque chose qui nous a fait mal».

I. 26 — *de rabo à vela* : c'était sans doute l'expression la plus difficile (peut-être aussi la plus savoureuse, avant que d'être audacieuse) de tout le morceau, mais, comme toujours, très simple à décrypter, si on la replace dans son contexte. «*Rabo*» étant la façon populaire de désigner le derrière et «à *vela*» étant l'équivalent direct du français «à l'air», on arrivait très vite à «derrière à l'air», facilement déductible de ce qui précède.

I. 30 — *acautele-se* : c'est un conseil que Sept-Soleils donne au roi, donc bien un impératif et non la suite verbale de la proposition précédente.

Traduction proposée

Lettre imaginaire de l'ouvrier Sept-Soleils
au Roi Jean V,
à propos de la construction du couvent de Mafra
(1717-1730)

Sept-Soleils n'a pas encore répondu au roi, il retarde toujours l'échéance, il a honte de demander à quelqu'un de lui écrire sa missive, mais, si un jour il parvient à vaincre sa honte, voici ce qu'il dira :

Mon cher roi, j'ai bien reçu votre lettre et bien vu tout ce que vous m'y vouliez dire, ici le travail n'a pas manqué, nous ne nous arrêtons que lorsqu'il pleut tellement que même les canards en crieraient baste, ou alors quand la grande pierre a pris du retard en chemin, ou quand les briques sont de mauvaise qualité et que nous attendons qu'on nous en livre d'autres, actuellement il règne ici une grande confusion à cause de cette idée d'agrandir le couvent, c'est que, mon cher roi, vous n'imaginez pas la taille de cette butte ni la quantité d'hommes qu'elle nécessite, on a dû abandonner le chantier de l'église et du palais, ça va faire du retard, même les marbriers et les charpentiers se sont mis à charrier des pierres, et moi aussi j'ai dû m'y mettre, des fois avec mes bœufs, d'autres à la brouette, j'ai eu bien de la peine pour les citronniers et les pêcheurs qu'on a dû arracher, les pensées en ont pris un sale coup, ce n'était pas la peine de planter des fleurs pour ensuite les traiter avec tant de cruauté, enfin, comme vous le dites, mon cher roi, nous ne devons rien à personne, c'est toujours une satisfaction, et comme disait ma mère, qui paie ses dettes s'enrichit, elle est morte, la pauvre, et elle ne verra jamais le plus grand et le plus beau des monuments sacrés de l'histoire, comme vous le disiez dans votre lettre, encore que, pour être franc, on ne parle jamais de monuments sacrés dans les histoires que je connais, mais de mauresques enchantées et de trésors cachés, Blimonde va bien, merci pour elle, elle n'est plus aussi jolie qu'elle l'a été, mais beaucoup de jeunettes aimeraient bien être comme elle, Joseph Petit voudrait aussi savoir quand aura lieu le mariage de Monseigneur Joseph, le dauphin, car il a envie de lui envoyer un cadeau, si ça se trouve parce qu'ils portent le même nom, les trente mille Portugais vous envoient leurs compliments et vous remercient, leur santé va plutôt couci-couça, l'autre jour la chiasse était par ici si générale que Mafra puait à trois lieues à la ronde, nous avons dû manger quelque chose qui nous a fait mal, avec tous ces charançons dans la

farine et toutes ces mouches sur la viande, mais la chose était bien drôle que de voir tous ces gens les fesses à l'air, avec ce petit vent frais qui venait de la mer, un vrai soulagement, et les uns n'avaient pas plutôt fini qu'ils en venaient autant d'autres, parfois si pressés que là où ils étaient ils se faisaient dessus, ah, c'est vrai, j'oubliais, je n'ai plus jamais entendu parlé de la machine volante, peut-être que le Père Barthélémy Laurent l'aura emportée avec lui en Espagne, qui sait si c'est pas le roi de là-bas qui l'a maintenant, d'après ce que j'ai entendu dire, il sera bientôt votre compère, méfiez-vous quand même, et sur ce, je cesse de vous ennuyer, mon bon souvenir à la reine, adieu, mon bien cher roi, adieu.

version roumaine

Rapport sur la version roumaine 2011 présenté par Mme Hélène Lenz

Deux candidats/ tes ont composé en version roumaine cette année. Les copies ne comportaient ni contre-sens, ni faux-sens caractérisé. Les fautes de traduction étaient plutôt des gaucheries d'expression frôlant parfois le barbarisme, des lourdeurs dues à un souci de traduction littérale. La copie la plus élégante d'expression a obtenu 16/20, l'autre : 14,50/ 20.

version russe

En 2011, quatre candidats seulement ont concouru en version russe. Les notes s'échelonnent de 02/20 à 15/20, avec une moyenne générale de 08,75/20. Seules deux copies ont reçu une note supérieure à la moyenne.

Le texte proposé, un extrait des souvenirs d'enfance de l'écrivain soviétique Valentin Kavérine parus en 1973 sous le titre « Osveščennye okna » (« La lumière aux fenêtres »), ne présentait pas de difficultés particulières du point de vue du vocabulaire ou de la syntaxe. Le contexte culturel ou historique ne jouait pas non plus un rôle fondamental, puisque l'extrait décrivait les crises d'insomnie d'un enfant. Seule l'expression peu usitée aujourd'hui *černyj xod* (*l'entrée de service*) pouvait échapper aux connaissances culturelles d'un lecteur contemporain.

Il fallait en revanche être extrêmement attentif aux aspects des verbes russes et posséder une bonne maîtrise du système aspectuel pour traduire correctement ce texte. Les fautes majeures relevées dans les copies des candidats sont des fautes de temps qui témoignent d'une incompréhension de l'emploi des aspects en russe (entre autres, ici, la différence entre l'action unique et l'itération). On relève des problèmes similaires dans la traduction des participes : ainsi, le participe passé passif *pročitannyj* (*lu*), qui indique une action arrivée à son terme, ne peut être traduit par un imparfait dans une proposition subordonnée (*qu'il lisait*). Ailleurs, des verbes au perfectif passé, indiquant l'antériorité dans une narration déjà au passé, auraient dû être traduits par des plus-que-parfaits (c'est par exemple le cas de *naučilsja* à la fin du premier paragraphe).

Dans deux copies (ayant successivement reçu les notes de 02/20 et 07/20), le français est souvent fautif et maladroit, la concordance des temps n'est pas toujours respectée et l'emploi du subjonctif n'est pas maîtrisé (« quoiqu'il ne se passait... », « bien que je fus... », « bien que je menais... »), ce qui est dommageable pour des candidats se présentant à une Agrégation de Lettres Modernes. Certains termes ou expressions, échappant visiblement aux compétences lexicales ou grammaticales des candidats, qui pouvaient cependant se référer au dictionnaire unilingue, ne sont pas traduits : *obognut'* (*contourner*), *s krivym polom* (*au plancher de guinguois*), *peščera* (*caverne*). La copie la plus mal notée présente des solécismes et des fautes de grammaires graves (« Prenant garde à ce qu'auparavant, je n'aie aucune pensée, une interrogation s'insinua en moi », « et uniquement moi, le seul couché avec les yeux grand ouverts », « l'inquiétude, de laquelle je n'avais aucune idée auparavant », « et il y avait seulement moi qui était ... et qui pensait... »). De très nombreux termes courants du russe font l'objet de contresens grossiers (le verbe *zabyt'* (*oublier*) traduit par *penser*, *mera* (*mesure*) par *enfance*, la locution *v izvestnoj mere* – *dans une certaine mesure* devenant *dans mon illustre enfance...*) et certaines phrases sont en partie réécrites, ne rappelant plus que d'assez loin le texte original. De plus, dans cette copie, la transcription des noms propres suit des règles tout à fait fantaisistes : le boulevard *Kokhanovskij* devient le boulevard *Conarovok* et le titre du roman « La Caverne de Leichtweiss » est rendu par « La Caverne de Leirtvesa » (« La Grotte de Lichtveis » dans une autre copie). Un autre candidat a confondu dans le même syntagme le terme *peščera* (*caverne*) avec un nom propre, ce qui donne « Piechtcher de Leikvieis ».

Une copie sort du lot : si la langue n'est pas toujours grammaticalement et syntaxiquement très stable, ce travail, malgré quelques inexactitudes de vocabulaire, ne présente pas de contresens et le candidat a à son actif quelques belles trouvailles linguistiques et stylistiques.

Catherine GERY

Proposition de traduction

C'est en 1957 que me vint à l'esprit l'idée que je devrais raconter l'histoire de ma vie, alors qu'au retour d'un voyage en voiture à travers l'Ukraine occidentale j'avais contracté une terrible maladie qui m'avait obligé à rester confiné dans la solitude, bien que je fusse entouré par les soins de ma famille et de mes amis. Je compris alors pour la première fois que ma vie, quoiqu'exempte d'événement hors du commun, revêtait un caractère exceptionnel, ce qui était le cas pour tous ceux de mon âge ou presque, et que la seule chose qui me distinguait d'eux était mon état d'écrivain qui, dans une certaine mesure, m'avait appris durant de longues années à représenter cette singularité. (...)

Je n'avais pas encore six ans quand je compris ce qu'était l'insomnie. J'avais oublié de m'endormir de la même façon que mon frère Sacha oubliait son petit déjeuner à la maison en partant

au lycée. Je m'étais perdu dans mes pensées, et le moment où je m'endormais d'habitude était passé. Il fallait maintenant attendre la nuit suivante que ce moment revînt.

C'était un sentiment triste et étrange : tous le monde dormait, la maison entière, la ville entière, et moi seul étais allongé dans l'obscurité les yeux ouverts. Par la suite, cela se répéta : plongé dans mes pensées, j'oubliais de m'endormir, et j'attendais et craignais même à l'avance d'oublier de m'endormir cette nuit encore. J'étais couché et je songeais. Une inquiétude dont je n'avais auparavant aucune idée s'emparait de moi : tout le monde était-il à la maison ? Mon père ne se couchait pas tard mais ma mère rentrait parfois d'un concert passé minuit, et je me la représentais marchant le long du boulevard Kokhanovski, là où l'année précédente on avait poignardé une femme, et la peur m'envahissait. Je dormais dans un ancien cellier aménagé en petite chambre, et j'entendais tous ce qui se passait dans la maison. Je me souviens d'une fois où j'ai commencé à m'inquiéter : Presto est-il bien à la maison ? Nous avons toujours donné à nos chiens des noms en lien avec la musique : Legato, Staccato ... L'entrée de service était fermée par un lourd verrou que je ne pouvais pas retirer, et il me fallut me glisser dans la cour par la fenêtre de la cuisine. La terre refroidissait mes pieds nus et il faisait si noir dehors que c'en était effrayant, mais j'étais encore plus effrayé par le fait qu'on pût me voir. Je longeai un endroit laissé à l'abandon le long de la palissade et contournai la maison. Le gros Presto sortit tout endormi de sa niche et me lécha paresseusement la main.

La maison se faisait de plus en plus silencieuse. Voilà que ma mère s'était couchée, et dans la chambre voisine au plancher de guingois, Sacha avait fourré *La Caverne de Leichtweiss* sous son oreiller et s'était instantanément endormi. Voilà que mon père avait plié le journal qu'il venait de lire dans un bruit de papier froissé, avait éteint la lumière et s'était mis à ronfler. Et maintenant toute la maisonnée dormait, moi seul étais allongé et songeais.

V. Kavérine
La lumière aux fenêtres (1973)

Version tchèque

Proposition de traduction

Ainsi, le 3 juin, lors du déjeuner chez les Machout, l'ambiance n'était pas au beau fixe. Martin était assis le regard morose, le visage fermé. Une colère rentrée s'était glissée dans sa cuillère et son couteau, de temps à autre, il les cognait contre l'assiette, mais sans dire le moindre mot. À ce moment-là, la beauté de sa femme Elinka l'irrita puissamment. À quoi lui servait-elle, puisque n'importe quel bon à rien pouvait la frôler avec convoitise, venir la croquer d'un œil impudent et gourmand ? Jusque-là, il s'était délecté de cette beauté, elle lui était source de joie, et voilà que soudain, on aurait dit qu'elle le rebutait. Sa poitrine s'emplissait d'une douleur lancinante, qui brûlait plus qu'une plaie vive.

Volanková, sa belle-mère, s'en était aperçu avant ce jour et, sans surseoir, elle tâchait de rendre l'ambiance plus agréable, tantôt d'une parole de réconfort, tantôt d'une plaisanterie amusante. [...] Certes, à la longue, les désaccords manifestes du jeune couple la peinaient, mais elle ne s'en mêlait aucunement. Qu'ils vivent comme ils l'entendent. Parfois, elle jetait volontiers un œil sur la marche du ménage et s'efforçait de soulager Elinka. Évidemment, de temps à autre, comme par habitude, elle ne pouvait s'empêcher de menacer sa fille : prends garde à toi ! Le premier venu t'enflamme en un rien de temps et te voilà tout sourire, mais attention à ne pas perdre la tête, un jour – tu as un bon mari, apprécie-le !

– Mais maman, ce n'est rien, je ne fais que taquiner Martin, ça m'amuse, tu comprends ?

Alors Volanková se réconfortait en son for intérieur : Eh bien, j'espère que ça s'arrangera avec le temps, cette fille n'a pas encore la tête sur les épaules – le monde est ainsi fait.

D'ailleurs, Volanková vivait un âge d'or auprès du jeune ménage. Elle jouissait pleinement de tout ce qu'elle n'avait pas connu jusque-là. Les moments délicieux passés dans le verger, dans les champs, près de l'étang, que d'impressions nouvelles ici pour elle ! Elle était même allée plus d'une fois faire un tour à Čerůvka, elle laissait son regard avide se perdre dans les lointains du paysage. Que de joie pour le regard, que de beauté inconnue ! L'âme devenait aussitôt comme une chapelle emplie de fleurs et de chants de béatitude, pleine de cierges, lumière divine.

D'autres fois, elle aimait à s'asseoir derrière la maison, sous une vieille tonnelle inondée d'un feuillage foisonnant. C'est là qu'elle lisait. Dieu, ce que les livres peuvent secréter d'histoires étranges ! Jamais elle n'aurait cru cela. Jusqu'alors, elle n'entendait que des bavardages de bonnes femmes lavant leur linge, des commérages et des jacasseries, mais ça ! La tête lui en tournait presque, comme si elle entrait dans un monde nouveau, des rideaux toujours nouveaux s'ouvraient, de nouveaux prodiges s'emparaient de sa pensée, au point que tout cela enchantait l'âme.

Le soir, elle s'endormait comme bercée, le sourire ne quittait pas ses lèvres. Oh, ce sommeil doux et paisible ! Qu'il fût minuit ou le matin, nulle sonnette pour la mettre au pas ; elle n'était plus obligée de courir d'un étage à l'autre, remplir d'eau vingt cuvettes, faire vingt lits. Rien de tel. Le matin, en se réveillant, une tasse de café l'attendait sur la table, un vase empli de fleurs fraîchement cueillies lui souriait et, par dessus tout – un nouveau livre ! Bonnes gens, vous me traitez comme si j'étais au moins une baronne...

Rapport sur l'épreuve de version tchèque

Texte de l'épreuve :

Josef Štefan Kubín, « Fonka », pp. 82-83, in : *Blesky nad hlavou*, Prague, Družstevní práce, 1942.

L'épreuve de version tchèque à l'agrégation externe de lettres modernes a été présentée en 2011 par un(e) candidat(e).

La copie soumise à l'appréciation du jury cette année se caractérise par une maîtrise correcte des spécificités syntaxiques et grammaticales du tchèque et fait montre d'une lecture attentive du texte original. Ainsi, par exemple, certaines difficultés liées au temps verbal, susceptibles d'entraîner en français des problèmes de concordance, ont été résolues de manière judicieuse. Certes, il faut mentionner certaines erreurs d'appréciation de l'aspect verbal, relevées à travers plusieurs confusions entre imperfectif et perfectif, occasionnant un emploi erroné des temps verbaux français.

Ces qualités ne sauraient néanmoins occulter les problèmes rencontrés. Tout d'abord, malgré un effort notable de restitution en français, d'indéniables lourdeurs stylistiques, dues à une adhésion trop littérale à l'original tchèque, peuvent être reprochées à cette version. Mais l'élément le plus préjudiciable à la copie examinée est, sans conteste, un manque de maîtrise du *vocabulaire*, y compris du lexique relevant d'un registre courant, si bien que la traduction française est émaillée de faux-sens qui auraient dû être évités. Il est d'ailleurs à noter que, si le texte tchèque présente de réelles difficultés lexicales, ce sont les éléments simples qui suscitent le plus d'erreurs. À titre d'exemples, parmi d'autres : en traduisant le substantif « *rána* », signifiant ici « la plaie », on a confondu avec l'autre acception de « *rána* » (« coup ») ; l'adverbe « *ostatně* » – « d'ailleurs », « au reste », « au demeurant »... – a été traduit par « sinon » ; le substantif pluriel « *opony* » (« rideaux »), éludé par une périphrase, n'a apparemment pas été compris ; « *poschodí* », signifiant « étage », est traduit ici par « marches » – ainsi trouve-t-on, au lieu de « courir d'un étage à l'autre », « sauter de marche en marche » ; « *mísy* » (« cuvettes », « bassines ») devient des « tasses » ; « *procitne* », signifiant tout simplement « elle s'éveille », est traduit par « elle se lève tard ».

En estimant que la note de 11 pouvait être attribuée à cette traduction, le jury a donc souhaité prendre en considération tant le niveau généralement correct de la copie que les écueils – lexicaux en particulier – qu'elle n'a pas su éviter.

RAPPORTS DES ÉPREUVES ORALES

La leçon

Épreuve importante par sa durée de préparation et son coefficient, la leçon ne doit toutefois pas être envisagée et redoutée a priori comme un « grand oral » décisif, mais bien être comprise comme l'occasion d'exprimer, sur des œuvres connues et travaillées tout au long de l'année, le meilleur de soi-même face à un jury dont l'écoute bienveillante est acquise à chacun des candidats. C'est ainsi que les meilleurs ont su transformer cette belle épreuve en levier de leur succès.

Remarques de méthode

Tout en renvoyant aux rapports des années précédentes, à commencer par celui de 2010, on se limitera ici à insister sur les principaux points de méthode. Il importe d'abord de bien poser le sujet en introduction, ce qui suppose de partir d'une définition précise et rigoureuse des termes employés et de recourir au besoin à un dictionnaire pour explorer les divers sens des termes du sujet dans toute leur richesse, sans pour autant vouloir à tout prix les illustrer tous si l'œuvre, à l'évidence, ne s'y prête pas. Dans le cas où le sujet consiste en une phrase extraite de l'œuvre au programme, il est nécessaire de bien l'analyser et de la contextualiser pour en mesurer les enjeux et en faire l'application à l'ensemble de l'œuvre. Une fois le sujet défini et ses enjeux clarifiés, la problématique, comme en composition française, est déterminante pour cerner et faire ressortir la spécificité du sujet posé dans sa formulation précise.

Une fois le projet posé, il est indispensable d'annoncer un plan structuré, lieu d'une progression qui permettra de mêler conceptualisation et analyse fine des exemples bien choisis, démontrant des qualités de réflexion et de profondeur. Équilibré et progressif, problématisé jusque dans ses sous-parties, on gagnera à l'énoncer clairement, de façon précise et concise, pour la clarté de l'exposé. Certains candidats se perdent et proposent un fourre-tout, ce qui les entraîne souvent à déséquilibrer leur plan, avec une première partie démesurément longue et une troisième abrégée faute d'avoir su gérer son temps, si bien qu'il a fallu parfois interrompre la leçon au bout de quarante minutes au beau milieu d'un exposé. L'égalité de proportion entre les parties et l'intérêt croissant du contenu sont, comme en dissertation, le signe d'un développement heureux qui se gardera du hors sujet. La plus grande vigilance s'impose donc pour rester au plus près de la question posée, car cette année encore le jury a observé des dérives qui sont intervenues plus ou moins tôt au cours de la leçon.

Pour commencer le développement, s'il est nécessaire de faire un relevé d'occurrences pour définir le corpus de travail qui sans cela resterait théorique et abstrait, il convient de classer les exemples en une typologie commentée, de les problématiser pour donner sens à ce qui ne serait autrement qu'un catalogue qui n'offrirait qu'une description purement thématique sans organisation, là où la construction méthodique autour d'un fil directeur clairement articulé permet d'éviter la confusion et les redites.

Pour toute leçon, mais plus encore dans le cas des études littéraires qui supposent une analyse minutieuse d'un extrait plus réduit, on insistera sur la nécessité de s'intéresser à la composition et à la structure du texte, trop souvent négligées et qui pourtant constituent une clé d'interprétation essentielle. De même il est indispensable, y compris dans des leçons apparemment thématiques, de toujours étudier la poétique, l'esthétique, l'écriture spécifique du passage, dans une attention de détail au lexique, à la métrique, à la prosodie, ce qui suppose d'être parfaitement au clair quant aux catégories théoriques et esthétiques auxquelles on a recours. Au lieu de se contenter de références allusives on travaillera l'œuvre en profondeur et de près, a fortiori quand il s'agit d'un extrait précis, afin d'en dégager la spécificité. L'étude littéraire en particulier doit elle aussi envisager tous les aspects du passage et ne pas se concentrer, du fait d'une mauvaise gestion du temps de préparation, sur une partie ou un seul aspect du texte au détriment des autres.

Les écueils les plus redoutables sont, outre le hors-sujet, les développements sans problématique, effet d'une marqueterie de discours préconstruits – d'ailleurs plus souvent issus de cours ou d'ouvrages agrégatifs davantage que de véritables discours critiques. S'ils sont valides en eux-mêmes, ces discours d'emprunt manquent de pertinence dès lors qu'on les plaque tels quels sur un

sujet qui n'invite pas à ces développements tout faits, tant il est vrai que même ce qui passe (souvent à tort) pour une « question de cours » doit être repensé de façon personnelle et illustré de manière nouvelle. On rappellera également qu'il est vain de chercher à assimiler l'ensemble de l'immense bibliographie spécialisée qui existe sur les auteurs canoniques et qu'il vaut mieux se familiariser avec l'œuvre par des lectures répétées, d'autant que le jury n'attend pas nécessairement de mises au point sur les derniers discours critiques.

Les meilleures leçons ont ainsi su faire preuve d'originalité et de dynamisme dans un traitement authentique et personnel du sujet posé. La circulation dans l'œuvre et le choix d'exemples adéquats et non redondants – étant donné que l'exhaustivité n'est ni possible ni même souhaitable – sont eux aussi autant d'indices d'une proximité avec un programme qu'on aura lu et relu plusieurs fois – plume en main et dictionnaire à portée – tout au long de l'année de préparation. L'excellente connaissance des œuvres et, par suite, la capacité à mobiliser dans le temps limité de la préparation (car paradoxalement ces six heures passent très vite) les occurrences essentielles au propos autour desquelles on organisera la réflexion restent des critères déterminants dans l'évaluation des prestations. En revanche, la convocation d'autres œuvres périphériques peut s'avérer préjudiciable quand elle se substitue à celle des œuvres au programme qui sont ainsi laissées de côté. Avec la problématisation du sujet, c'est donc la bonne connaissance des œuvres et leur appropriation qui distingue les meilleures leçons qui se caractérisent par une lecture structurée et nourrie d'exemples précis et bien analysés.

On trouvera ci-dessous l'ensemble des questions proposées lors du concours 2011. Étant donné que les commissions choisissent leurs sujets de manière indépendante les unes des autres, un même intitulé a pu ainsi être donné plusieurs fois ou bien dans une formulation légèrement différente d'une commission à l'autre. À côté des sujets traditionnels, on en trouvera d'autres plus inédits ou formulés de façon inattendue, notamment au moyen d'une citation extraite de l'œuvre afin de stimuler la capacité des candidats à comprendre l'enjeu du sujet proposé et à l'illustrer de façon ingénieuse au lieu de réciter une question de cours et de coudre une à une des fiches de lecture. Le sujet proposé ne doit donc pas être un prétexte à rassembler des connaissances de seconde main et les exhiber en récitant un discours pré-construit mais l'occasion de mettre en évidence une capacité à organiser de manière personnelle un corpus familier. Le jury a en effet déploré certains développements très pauvres qui se sont fait, faute d'idées, le réceptacle d'analyses obligées, certes valables en elles-mêmes mais que le sujet précis n'appelait pas, comme la question de l'œuvre ouverte chez Montaigne, l'intertextualité chez Crébillon fils ou la métalittérarité chez Robbe-Grillet qui sont revenues régulièrement en troisième partie quel que soit le sujet proposé. On rappellera en outre que ce sont les œuvres qui sont au programme et pas les notes, introductions et commentaires des éditeurs scientifiques, si pertinents soient-ils, qui en aucun cas ne sauraient se substituer à elles, tel exposé se construisant à partir de l'apparat critique plutôt que d'une lecture directe du texte lui-même.

À l'issue des quarante minutes de la leçon proprement dite, l'entretien de dix minutes est l'occasion d'éclaircir et de compléter des points spécifiques ou de revenir sur des interprétations erronées, de sorte qu'il doit être pris au sérieux dans la mesure où il est véritablement l'occasion d'améliorer sa note voire de réduire les dérapages d'une médiocre leçon. Les meilleures prestations témoignent ainsi d'un sens réel de l'échange et permettent de valoriser encore une bonne leçon ou de rectifier ses erreurs.

Enfin, comme tout exercice oral, la qualité de l'expression et la justesse de la langue sont essentielles. L'élocution doit se tenir dans une juste mesure, ni trop lente et ennuyeuse, ni trop précipitée par l'émotion au point que le propos en devient difficile à suivre, même si le jury est attentif à ne pas perdre le fil des propos les plus embrouillés soient-ils. Quant à la nature du discours, il conviendra d'éviter les écueils opposés du flou et du jargon, de l'impressionnisme et de la surinterprétation. La désinvolture et le relâchement de l'expression, heureusement rares, sont rédhibitoires, de même que trop de blancs et d'hésitations, et on note souvent une recrudescence de ces défauts dans l'entretien quand les candidats se trouvent trop tôt déconcentrés ou bien arrivés au bout de leur rôle. Le jury a pu s'étonner de certaines phrases à la syntaxe approximative et notamment de la confusion récurrente entre les interrogatives directe et indirecte au moment de l'annonce de la problématique. Les meilleurs candidats en revanche ont su joindre netteté, clarté et élégance de l'expression à la solidité charpentée de leur propos. La lecture à haute voix des citations de l'œuvre prises pour exemples, outre la pertinence de leur choix, permet d'apprécier la sensibilité des candidats et de distinguer ceux qui savent transmettre un vrai plaisir littéraire par une diction exacte et expressive, en

particulier dans la lecture des vers qui s'avère souvent une pierre de touche puisqu'il s'agit de respecter toutes les règles de prosodie sans sacrifier l'émotion et la beauté du texte.

Statistiques

Le jury a utilisé toute l'échelle des notes de manière discriminante, de 01 (sur Montaigne : étude littéraire du chapitre I, 56) jusqu'à 20 (sur Robbe-Grillet : le temps dans *Les Gommés* et *La Jalousie*). La moyenne générale de l'épreuve est de 7,5, avec le détail suivant : Charles d'Orléans : 7,7 ; Montaigne : 6,5 ; Racine : 6,1 ; Crébillon fils : 9,1 ; Bertrand : 8 ; Robbe-Grillet : 8,3. Si cette année, de façon conjoncturelle, l'auteur du XVIII^e siècle s'est avéré propice à quelques belles prestations qui ont fait fortement remonter la moyenne, il est fort dommage que les « classiques » par excellence que sont Montaigne et plus encore Racine aient, à l'inverse, donné lieu à nombre de prestations médiocres et peu attentives au texte. Plus inquiétant est le sentiment diffus, au vu des plus mauvaises leçons, que les candidats semblent perdre contact avec l'horizon contextuel des écrivains non contemporains faute de culture littéraire, historique, artistique et philosophique suffisante. On se méfierait donc de la fausse impression de bien connaître tel auteur canonique car rien ne saurait remplacer la lecture patiente et fréquente des œuvres au programme pour se familiariser avec leur esthétique et leur horizon intellectuel.

Liste des sujets proposés :

Sauf indication spécifique, les sujets proposés étaient à traiter dans la totalité du programme pour chaque auteur respectif.

Charles d'Orléans, Poésies, tome 1, Ballades, p. 1 à 187.

Figure de la Dame – « Je suis celui au cœur vestu de noir » – L'espace – La forme ballade – La joie et la tristesse – La personnification – La polyphonie – Le « cœur » – Le dialogue – Le manque – Le passage du temps – Le prisonnier et l'exilé – Le temps – Les formes de l'écriture poétique – Mélancolie et nonchaloir – Reprise et variation – Rire et sourire – Étude littéraire de « La retenue d'amours », v.1-400 (2 fois) – Étude littéraire des ballades CXI-CXXII (2 fois) – Étude littéraire du « Songe en complainte », v. 1-550 (2 fois).

Montaigne, Essais, livre I

Bien mourir et bien vivre – « Car c'est moi que je peins » (p. 117) – Connaissance et ignorance – Emprunt et allégations : la citation – Exemples et anecdotes – « Il se tire une merveilleuse clarté pour le jugement de la fréquentation du monde » (I, 26, p. 329) – Ironie et scepticisme – « Je ne dis des autres, sinon pour d'autant plus me dire » – L'« école du commerce des hommes » – L'amitié – L'art du récit – L'exemple – L'humanisme de Montaigne – L'imagination – L'interprétation – La poésie – Le corps – Le corps et l'esprit – « Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche » – Les citations – Les femmes – Les mots et les choses – Lire et écrire – Montaigne critique littéraire – Montaigne et la poésie – Montaigne pédagogue – Peindre et se peindre – Qu'est-ce qu'un essai ? – Qu'est-ce que « philosopher » ? – Étude littéraire des chapitres 1 à 3 – Étude littéraire du chapitre 23 (3 fois) – Étude littéraire du chapitre 26 (2 fois) – Étude littéraire du chapitre 31 (2 fois) – Étude littéraire du chapitre 56.

Racine, La Thébaine, Britannicus et Mithridate

Désir et transgression – Formes et fonctions de la monstruosité – Héroïsme et fatalité – L'ailleurs – L'Histoire – L'illusion – La catastrophe tragique – La dissimulation dans *Britannicus* et *Mithridate* – La monstruosité dans *Britannicus* et *Mithridate* – La poésie – La poésie racinienne – La politique – La violence – Le hors-scène – Le monologue – Le souffle épique dans *Mithridate* – Les « caractères » des fils – Les femmes – Les fratries – Les larmes – Les monologues – Les œuvres de Racine au programme : des tragédies politiques ? – Les personnages féminins – Les personnages secondaires – Lumière, couleur et mouvement – Mythe et histoire – Pères et mères – Pouvoir et politique – Préface et tragédie – Public et privé – « Trompons qui nous trahit » (*Mithridate*, v. 1031) : ruse et trahison dans les pièces au programme – Un théâtre de la cruauté ? – Étude littéraire de *Britannicus*, acte II (2 fois) – Étude littéraire de *Britannicus*, acte IV – Étude littéraire de l'adresse et des deux préfaces de *Britannicus* – Étude littéraire de *La Thébaine*, acte I – Étude littéraire de *La Thébaine*, acte V – Étude littéraire de *Mithridate*, acte III.

Crébillon fils, Lettres de la Marquise de M*** au comte de R***

Dire et médire – « Et comment se peut-il, qu'ayant si peu à écrire, on remplisse tant de papier ? » (p. 167) – Être une femme – L'art de la lettre – L'égarement – L'espace de la lettre – La comédie de l'amour – La Marquise – La pastorale – La recherche du bonheur – Le cœur et l'esprit – Le cœur philosophe – Le féminin – Le mari de l'héroïne – Le personnage du comte de R*** – Le rire et les larmes – Le secret – Les personnages ridicules – Les récits insérés – « Un babil bien extraordinaire » – Étude littéraire de « J'allais vous écrire » (p. 204) à la fin du roman – Étude littéraire des lettres LXVI-LXX – Étude littéraire des pages 108 à 134.

Bertrand, Gaspard de la Nuit

« Ainsi j'ai vu, ainsi je raconte » – « Blanchir comme si le texte était de la poésie » – Fantaisie et fantasmagorie – Figures du diable – L'alinéa – La curiosité – La lanterne magique – La manière de Rembrandt et la manière de Callot – La nuit – La part de l'enfance – La vue et la vision – Le « gothique » – Le détail – Le fantastique – Le fragment – Le grotesque – Le jeu des citations – Le passé ressuscité – Le traitement de la matière historique – Les figures du diable – Les livres – Les noms propres – Méditation et recueillement – « Mes enfants, il n'y a plus de chevaliers que dans les livres » (épigraphe du poème « À un bibliophile », p. 161) – Paroles rapportées et dialogues – Prose et poésie – Titres, sous-titres et épigraphes – « Un livre sarcastique, incisif, pittoresque » ? – Un recueil lyrique ? – Étude littéraire du livre III – Étude littéraire du livre V (2 fois) – Étude littéraire du livre VI (3 fois) – Étude littéraire du prologue, p. 43-58 (2 fois).

Robbe-Grillet, Les Gommages et La Jalousie

Apparitions et disparitions – Arpenter, errer, enquêter – « C'est mental, surtout, ces choses-là » (*La Jalousie*, p. 26) – « Est-ce que ce n'est pas... un peu... comment dire ? ... romanesque ? » (*Les Gommages*, p. 31) (2 fois) – Humour et ironie – Jugement et commentaire – L'aveuglement – L'énigme – L'espace – L'homme et son théâtre – L'implicite – L'ombre et la nuit – L'optique – La mécanique – La photographie – La reprise – Le jeu des distances – Le montage – Le nom propre (2 fois) – Le temps – « Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi (Sophocle) » – Les bruits – Les dialogues – Les genres littéraires – *Les Gommages* et *La Jalousie* : une lecture politique – Les indices – Les objets – Les personnages féminins – Les romans de Robbe-Grillet au programme : des « notations exagérément scrupuleuses » ? (*Les Gommages*, p. 199) – Reprises et variations – Suite, série, séquence – Temps et récit – Étude littéraire de *La Jalousie*, p. 87-98 – Étude littéraire des *Gommages*, chapitre 2, 6^e section – Étude littéraire des *Gommages*, chapitre 2, p. 99-137 – Étude littéraire des *Gommages*, p. 238-246.

Alain Génétiot
Professeur des Universités

Commentaire composé

Organisation des épreuves orales et déroulement de l'épreuve de Littérature comparée

Les modalités pratiques de l'épreuve sont les suivantes :

- Le jury est composé de deux commissions, C1 et C2, comptant chacune trois membres issus de différentes universités.
- Le texte tiré au sort par le candidat a été choisi par un « premier rapporteur », chargé de rédiger le rapport d'évaluation et qui pose la première série de questions, à la suite du commentaire. Un « second rapporteur » lui est adjoint, qui pose éventuellement une ou deux questions complémentaires. La note est établie, après délibération, sur la base d'un *accord unanime* entre tous les membres du jury.
- Un candidat n'a jamais comme « premier rapporteur » un enseignant qu'il connaît.
- Un « redoublant » peut passer deux fois devant la même commission et/ou sur la même œuvre.
- Les oraux sont publics : toute personne a le droit d'y assister (dans la limite de quatre personnes par oral). Les candidats ne peuvent s'opposer à cette pratique, qui garantit la transparence des activités républicaines. Il est par ailleurs recommandé aux futurs candidats qui en ont la possibilité d'assister à quelques oraux.
- Après la proclamation des résultats de l'oral, les candidats, s'ils le peuvent et s'ils le souhaitent, ont l'occasion de rencontrer, lors de la traditionnelle « confession », le premier rapporteur de leur jury : cet entretien permet d'obtenir des renseignements sur l'évaluation de la prestation. Il est très utile à tous ceux qui désirent se présenter à nouveau au concours.
- Le temps de préparation est de *deux heures pleines* : le temps perdu lors du tirage et des déplacements est prévu en sus. Pour les œuvres étrangères, les candidats se voient remettre un exemplaire du texte à commenter en traduction française. Pas plus que l'an dernier (mais contrairement à l'année 2008) les candidats n'ont pu consulter les textes étrangers en langue originale, en dépit des demandes formulées par les membres du jury. De toute façon, et cela vaut également pour d'éventuelles références faites « de mémoire » par le candidat, le recours au texte original, bienvenu et utile, demeure facultatif : le fait de ne pas s'y référer n'est *jamais* pénalisé.
- Les candidats n'ont pas le droit d'écrire sur leurs exemplaires. Afin de se repérer dans le texte, certains notent donc les références des pages au brouillon, ou se servent de « post-it » colorés à coller sur les pages du livre.
- Des dictionnaires et une Bible sont disponibles en salle de préparation : ils permettent quelques vérifications utiles, qu'il s'agisse de l'identité d'une figure mythologique, d'une référence biblique ou de la définition d'un terme rare. Comme l'an passé, les candidats ont pu consulter, en outre, le *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire* de René Hénane (éd. J.M. Place, 2004).
- Le temps de passage est de *30 minutes maximum*, suivies de 10 minutes d'entretien. Le candidat ne peut dépasser les 30 minutes qui lui sont allouées, même s'il n'a pas terminé son commentaire. Le jury n'est pas tenu de prévenir le candidat qu'il lui reste x minutes de parole, et les pratiques diffèrent d'une commission à l'autre. C'est au candidat de surveiller sa montre. Il est recommandé d'employer au moins 25 des 30 minutes prévues : les textes proposés ne peuvent être commentés en détail en seulement 20 minutes. L'épreuve nécessite donc un *entraînement* pour la maîtrise du temps global et l'équilibre des parties. Cette année encore, trop de commentaires commençaient par une introduction et une première partie de plus de 15 minutes, et « bouclaient » en catastrophe une troisième partie de moins de 5 minutes. Or, amputer les développements initialement réservés pour cette troisième partie signifie le plus souvent sacrifier l'essentiel de l'interprétation, dans la mesure où, dans le meilleur des cas, le plan est censé être progressif. Cette mauvaise gestion du temps est considérée comme une faiblesse dans l'évaluation globale d'un exercice où les contraintes liées au temps ne sont pas la moindre difficulté.
- L'entretien sert à clarifier et à approfondir le commentaire. Il se fonde sur ce qui a été dit ou suggéré par le candidat, et permet de vérifier la capacité de ce dernier à préciser, modifier ou développer son propos. Rappelons, une fois encore, que l'entretien ne peut qu'améliorer l'évaluation du commentaire. Les questions (parfois si simples qu'elles plongent paradoxalement le candidat dans des abîmes de perplexité) ne sont *jamais* des pièges et ne font *jamais* « baisser la note ». Il convient donc de les considérer favorablement, comme une occasion d'apporter à sa lecture des éléments nouveaux, ou de rectifier une interprétation discutable, voire un contresens, plutôt que de camper bravement sur ses positions, en croyant subir quelque tentative de déstabilisation malveillante.

- L'impression que peut retirer un candidat de sa prestation peut être démentie ultérieurement par la note obtenue, dans un sens comme dans l'autre. La surprise avouée par certains à l'issue des résultats alimente l'angoisse suscitée par les fameuses « questions », supposées donner la clé de l'évaluation de la prestation. Une telle supposition est pourtant erronée, *le jury ayant pour consigne expresse de ne pas laisser voir au candidat ce qu'il pense de sa prestation*. Il s'agit en effet de maintenir entre les candidats l'égalité des conditions de préparation de chaque épreuve : or la « certitude », somme toute subjective, d'avoir manqué - ou même réussi - une épreuve peut démobiliser le candidat pour l'épreuve suivante, alors que rien n'est joué avant la fin des oraux.

- Rappelons enfin que les conditions serrées de l'organisation des épreuves oblige le jury à ne pas perdre une minute (ce qui implique, notamment, que des tirages de sujets aient lieu au cours des oraux, à certaines heures). Le candidat ne doit nullement se laisser troubler par le défaut d'attention qu'il peut observer chez l'un de ses « auditeurs », visiblement occupé à autre chose, rédigeant des rapports, calculant des moyennes ou bien ouvrant la porte à un candidat venu tirer son sujet : les rapporteurs de son épreuve sont les deux autres membres du jury !

Remarques générales sur l'épreuve

Toute l'échelle des notes a été utilisée, de 01 à 18, afin de départager au mieux les candidats. Le 01 et le 01,5 restent des exceptions, sanctionnant sans appel l'absence manifeste de lecture de l'œuvre ou l'incapacité panique de mener à bien la prestation demandée. Par ailleurs, les candidats ayant obtenu des notes entre 02 et 05 doivent être conscients qu'elles n'évaluent pas leur niveau général, comme le ferait une note d'examen, mais témoignent d'une logique de notation propre au concours, attentive aux écarts entre les prestations réussies, moyennes, ou manquées.

Chaque année, nombre d'échecs sont imputables à une connaissance insuffisante des œuvres : dès lors, le jury prend acte d'une lecture très superficielle du texte proposé, dépourvue d'analyses précises, mêlant paraphrase et idées toutes faites, auxquelles vient souvent s'ajouter tel ou tel contresens prouvant que le propos général de l'œuvre n'est pas compris. Bien souvent, s'y ajoutent des inexactitudes portant sur les étapes essentielles d'une intrigue théâtrale, ou sur tel élément contextuel essentiel, qui ne sont pas du meilleur effet. On ne répètera jamais assez que *les épreuves orales se préparent durant toute l'année, sans attendre les résultats d'admissibilité*. La lecture de cours et d'ouvrages de synthèse sur les questions au programme, aussi bien faits soient-ils, ne peut en aucun cas pallier l'absence d'une réelle appropriation des œuvres, laquelle ne peut s'obtenir que *par une fréquentation assidue des textes*.

Seule une connaissance approfondie des œuvres permet en effet de dégager les caractéristiques majeures d'un extrait d'œuvre théâtrale ou d'un texte poétique, à travers un plan prenant en compte les spécificités du découpage proposé, au lieu de se contenter d'une grille de lecture interchangeable. Or, trop souvent, les « troisièmes parties » se contentent d'énoncer des vérités générales, ou persistent à relier le passage étudié à la problématique générale. De ce fait, la dernière partie, qui devrait être le « couronnement » d'un commentaire précis et informé, se commue en *travelling* accéléré déroulant intitulés de cours ou énoncés « passe-partout » : le jury a donc entendu maint développement plus ou moins pertinent sur « la poésie d'Akhmatova, entre parole et silence », sur la « monstruosité » présumée des personnages de S. Kane, sur la « révolte césairienne », sur le « renouvellement des codes épiques » (intitulé réinvesti *ad nauseam* pour les commentaires d'Hikmet et de Neruda) ou encore, tout simplement, sur... la « représentation de la violence au théâtre ».

Rappelons que si la dissertation de littérature comparée est une épreuve invitant à *confronter* et à *différencier* des textes liés par une problématique commune, l'épreuve orale du second commentaire composé est une épreuve de *littérature générale*, sur un programme incluant des textes français et des œuvres étrangères en traduction. La définition de notre discipline, la *Littérature générale et comparée*, prend en compte cette approche alternative et complémentaire. Néanmoins, dans le cas d'un programme fondé sur une intertextualité de fait, comme celui qui, cette année, interrogeait en diachronie les représentations de la violence au théâtre, la connaissance et l'utilisation pertinente des hypotextes - toujours bienvenue - peut devenir indispensable, comme le soulignent les rapports sur auteurs que l'on pourra lire ci-après. Ce n'est donc pas seulement la conclusion (censée mettre en regard l'interprétation du passage et les enjeux généraux de l'œuvre) qui peut être l'occasion d'une confrontation avec une ou plusieurs autres œuvres du programme : ce peuvent être aussi des passages du commentaire fondés sur des références explicites ou aisément identifiables (telles, chez S. Kane, les allusions au *Roi Lear*, ou au théâtre de Beckett, telle aussi, chez B. Strauss, la référence implicite à la scène de Douvres, au tableau 5). Dès lors, cette comparaison (sans jamais être imposée par l'exercice en lui-même) s'avère non seulement naturelle, mais féconde. Pour le dire vite, dans un programme régi par l'intertextualité, les rapprochements avec d'autres œuvres sont justifiés par le

texte. Cette année, la question de la « Violence au théâtre » offrait à l'analyse un hypotexte et sa réécriture (*Viol*, de B. Strauss « d'après *Titus Andronicus* de Shakespeare), mais aussi une pièce de Corneille formellement inspirée par deux modèles antiques concurrents (Sénèque et Euripide), et une œuvre « post-dramatique », *Anéantis*, nourrie de références à Shakespeare mais aussi d'allusions à l'œuvre d'Ibsen, à la distanciation brechtienne, au théâtre de S. Beckett, et aux travaux de dramaturges contemporains proches de S. Kane (E. Bond, notamment). Il n'en demeure pas moins que doit être évité tout effet digressif, c'est-à-dire tout développement autonome, sans aucun rapport avec des éléments du texte.

La longueur des textes proposés est variable (5 à 10 pages), et modulée selon l'unité du passage proposé, la typographie, le format de l'ouvrage. La notation tient compte de difficultés spécifiques, qui, ne sauraient dépendre du seul critère quantitatif : de fait, un passage long peut sembler plus facile à appréhender qu'un extrait plus bref, comme l'ont prouvé, cette année encore, certains découpages proposés pour Césaire, Akhmatova, S. Kane ou B. Strauss. Plus encore : certains extraits, qui peuvent à première vue sembler singulièrement découpés, doivent inciter le candidat à mettre en évidence un mode de lecture « heuristique ». Identifier, par exemple, l'unité et la singularité d'un extrait « à cheval » sur deux scènes, ou confrontant deux poèmes *a priori* très différents, permet bien souvent de dégager une problématique en prise directe avec le texte et non pas artificiellement plaquée sur l'extrait. Dans tous les cas, que le découpage soit « simple », en relation avec la structure profonde de l'œuvre, ou complexe, en relation avec son interprétation possible, il est indispensable que le candidat s'interroge à ce sujet, et en propose une analyse, le plus tôt possible dans son commentaire. Du reste, pour les œuvres théâtrales au programme cette année, comme pour les romans des « Destinées féminines » qui furent au programme voici deux ans, il est indispensable de situer dans l'œuvre le passage soumis à l'étude, et d'en préciser la teneur et la tonalité, en répondant à des questions simples, mais incontournables : que se passe-t-il dans l'extrait ? Quels sont les personnages en présence ? Que font-ils exactement sur scène (prise en compte, indispensable, des didascalies internes et externes). Il convient également de commenter la distribution des personnages, leur position relative les uns par rapport aux autres, et leurs desseins respectifs, sans oublier les personnages présents, mais silencieux, dont la fonction spécifique doit être interrogée.

Le plan du commentaire devrait toujours être conçu en fonction des enjeux du texte. Tout commentaire linéaire, fut-il masqué par un plan tripartite, est proscrit et sanctionné. Le commentaire « composé » développe, généralement au fil de trois parties équilibrées, analyses et interprétations de l'extrait proposé, en s'efforçant d'interroger sa spécificité esthétique à travers une problématique pertinente. On attend d'un candidat à l'agrégation qu'il sache hiérarchiser ses idées, et que les articulations de son raisonnement soient à la fois distinctes et convaincantes. La démonstration doit donc être clairement appuyée sur le texte, livre en main, afin de permettre au jury d'en suivre le détail et d'en vérifier la pertinence. C'est le seul moyen de s'assurer de la validité d'une interprétation. Cela dit, la lecture n'est jamais une preuve en soi, et il ne suffit pas de dire qu'un vers est « puissamment lyrique » pour l'avoir démontré.

Le commentaire ne saurait se limiter à éclairer les phénomènes liés à une lecture première, naïve et non informée : l'analyse du « co-texte » ne saurait prendre le pas sur l'étude du passage donné, mais celle-ci ne doit pas, pour autant, se priver des éléments d'analyse que seule autorise la connaissance de l'œuvre tout entière. On attirera particulièrement l'attention des futurs candidats sur la nécessité de s'informer rapidement de ce qui précède et suit immédiatement l'extrait qu'ils ont à commenter : évidente dans le cas d'un roman ou d'une œuvre théâtrale, cette précaution aurait évité à plusieurs commentaires sur la poésie de se livrer à une lecture insensible aux procédés d'enchaînement, voire d'« engendrement » d'un poème à l'autre. Autre exemple : dans une pièce comme celle de S. Kane, qui participe d'une poétique dramaturgique spécifique, la sensibilité aux effets d'échos et de variations entre les scènes, mais aussi entre certaines répliques, est essentielle : elle présuppose une bonne connaissance de l'œuvre et une capacité à effectuer avec aisance ces mises en relation et ces comparaisons.

Le jury n'exige nullement des miracles d'érudition ni une originalité géniale dans l'interprétation. Il attend néanmoins d'un commentaire composé portant sur une œuvre complète une explicitation des enjeux du passage proposé, capable de cerner sa fonction et sa spécificité dans l'économie de l'œuvre, et mobilisant les connaissances nécessaires à son interprétation — en particulier les repères intertextuels ainsi que les modèles littéraires qui la fondent et qui la nourrissent. L'incapacité de nombreux candidats à prendre en compte les enjeux esthétiques et idéologiques des textes, dénoncée dans les rapports 2009 et 2010 au sujet du programme sur les « Destinées féminines », s'est révélée particulièrement dommageable à propos de la « Permanence de la poésie épique ». Trop de commentaires semblent « désincarnés », alors qu'ils concernent une poésie fortement ancrée dans l'Histoire, et dotée d'une dimension autobiographique manifeste.

Il va de soi qu'il est indispensable à de futurs enseignants de soigner les qualités de communication : clarté et régularité de l'élocution, rigueur démonstrative, force de conviction (sans excès de certitude péremptoire). De fait, les prestations les meilleures (notées 16/20 ou plus) concilient un indéniable talent et un calme enthousiasme, propres à faire valoir non seulement les saveurs d'un texte, mais aussi l'intérêt que son lecteur lui porte. Un enseignant, comme un traducteur, est un passeur : il s'agit pour lui de lire et d'écouter, d'abord, pour faire entendre et comprendre, ensuite. La conception et les exigences de ces épreuves en font non seulement des instruments d'évaluation académique, mais aussi de véritables exercices de pédagogie appliquée, jusque dans le rapport entre les conditions de préparation et les réalités quotidiennes du métier d'enseignant. Savoir construire un commentaire en deux heures, c'est montrer que l'on a, en amont, travaillé les textes de près. C'est aussi démontrer qu'ont été acquis par ce biais des réflexes et des méthodes d'analyse utilisables, avec profit, bien au-delà de la préparation au concours. Il est également important, à ce niveau d'études, de ne pas s'« accrocher » à ses notes et de les classer de façon rationnelle : certains candidats ne regardent jamais le jury, persistent à « rédiger », et le font même, dans le pire des cas, au recto aussi bien qu'au verso, accroissant ainsi les risques d'oubli ou d'erreur... Ces conseils fermement rappelés n'ont d'autre but que de permettre aux candidats une meilleure réussite. Ils n'excluent donc pas l'indulgence : le jury sait les difficultés propres aux enjeux et aux conditions du concours, qui est une compétition parmi d'autres, impliquant des qualités non seulement intellectuelles, mais, osons le dire, sportives, telle l'endurance, la confiance et la vigilance, auxquelles on pourrait ajouter le sens de la relativité des « valeurs » et des « performances »... On peut n'être pas agrégé et être un lecteur remarquable doublé d'un excellent enseignant. À l'inverse, obtenir ce concours n'est pas un blanc-seing pour l'avenir. Le jury, du reste, a su apprécier aussi bien l'efficacité tranquille de certains candidats, leur faculté d'écoute et leur intelligence critique.

On ne saurait clore ces remarques générales sans insister une fois encore sur les exigences requises en matière de précision et de pertinence du vocabulaire critique, comme en matière de correction et de clarté de l'expression française. Le jury demeure quelque peu effaré par le manque de maîtrise d'outils conceptuels fondamentaux pour l'analyse littéraire, ou par l'abus de concepts employés systématiquement (et souvent sans nécessité), telle l'« ironie tragique » qui semble être partout et n'est parfois nulle part. Comme l'an passé, on attendait que des termes comme « lyrique » et « épique », employés au sujet du programme de poésie, soient soigneusement définis de manière à fournir des concepts opératoires destinés à une exploration nuancée des poétiques singulières déployées par ces auteurs du XXe siècle. Indice de ce flottement, les modalisations : qu'est-ce, au juste, qu'une « sorte de tragique », « une sorte d'épopée », une « sorte de satire », un moment « presque » lyrique » ou « presque » tragique » ?

Cette année encore, en dépit des observations déjà formulées dans le rapport 2010, le jury note un goût immodéré pour des expressions nébuleuses, telles que « faire signe vers » — pour « indiquer » ou « mettre en exergue » (au lieu de « souligner »). Comme chaque année, le jury avoue sa perplexité devant des formulations improbables telles que le « dénivelé générique », la « fellation du pouce » et « l'explosion du bouquet » (chez Sarah Kane), ou encore la peu shakespearienne « intronisation par les trompettes »... Enfin, outre de fréquentes impropriétés (« perpétuer » en lieu place de « perpétrer » ; « moribond », « mortifère » et morbide » employés abusivement comme s'ils étaient synonymes), le jury a dû relever quelques fautes de syntaxe récurrentes, telle l'inélégante reprise pronominale du sujet dans une interrogative indirecte : « on se demandera comment lan a-t-*il réagi », ou encore des erreurs sur le genre (« *la furor » ou « *la première hémistiche », « apogée » et « échappatoire » se voyant, à l'inverse, considérés comme de genre masculin...) Le flottement générique atteint le sexe des auteurs, dès lors que l'on parle *du dramaturge (pour évoquer S. Kane) ou *du poète (pour évoquer Akhmatova).

En dépit des observations ci-dessus, attendues dans un rapport de jury, nous avons eu le plaisir d'écouter un nombre très appréciable de commentaires présentés dans une langue non seulement correcte, mais claire, précise et parfois pleine d'élegance.

Compte rendu par auteur

Moyenne des notes sur chaque auteur :

NERUDA: 8,67

AKHMATOVA: 7,63

CESAIRE: 10,02

HIKMET: 7,24

SHAKESPEARE: 7,5

CORNEILLE : 6,08

STRAUSS: 7,91

KANE: 8,55

Si le jury prend en compte la difficulté particulière de certains textes, la moyenne très satisfaisante des prestations sur certains auteurs confirme l'efficacité d'une lecture personnelle et assidue des œuvres au programme, tenant compte de leur nécessaire contextualisation et de leur diversité thématique et formelle. Dans l'ensemble, le jury se félicite d'une amélioration sensible de la vigilance des candidats face aux textes traduits. Néanmoins, de trop nombreux commentaires éludent ou évitent l'analyse d'effets de rythme pourtant sensibles en traduction. Plus généralement, un défaut majeur tient au manque d'attention prêtée à la forme. Trop de commentaires sur Hikmet, par exemple, restent muets sur la disposition typographique et sur l'orchestration des poèmes narratifs. Sur l'ensemble du programme de poésie (comme sur le texte de Corneille proposé pour l'autre question), la simple lecture de citations par les candidats peut donner la preuve d'une indifférence aux effets de rythme, à la syntaxe, voire au déroulé d'un alexandrin (diérèses et synérèses omises ou erronées).

L'autre défaut majeur tient à l'attention insuffisante prêtée aux *realia* et plus généralement à la dimension historique, politique et idéologique des textes. Il était indispensable de connaître les grands traits esthétiques et les mots d'ordre de l'écriture propre à la propagande soviétique des années 1930 à 1960 pour donner une lecture pertinente de nombreuses pages de Neruda, d'Hikmet ou d'Akhmatova. Mais cette recommandation, sur laquelle on reviendra ci-dessous, valait aussi pour les textes de B. Strauss et de S. Kane, entés sur une réalité historique : la Shoah et la réunification, pour Strauss, la guerre en Bosnie, le « hooliganisme », la crise économique et sociale, pour S. Kane. Or non seulement ces éléments n'ont pas toujours été identifiés, mais des données factuelles aussi essentielles que la date de la révolution russe, ou celle de l'entrée en guerre de la Turquie, durant la seconde guerre mondiale, ont provoqué l'embarras de certains candidats, devant un jury bien marri.

Question sur la « Permanence de la poésie épique »

Césaire

Fruits de l'effort déployé pour maîtriser un texte réputé difficile (en raison, comme le signalait déjà le rapport 2010, de son fréquent hermétisme, de ses jeux poétiques proches du surréalisme, de son fameux vocabulaire savant ou rare, et de ses jeux de réécriture), les résultats plus qu'honorables obtenus sur Césaire tiennent peut-être aussi au fait que le contexte politique dont se nourrit sa poésie est plus familier au lecteur français que dans le cas d'Hikmet. Les commentaires ont donc été souvent, comme l'an passé, à la fois inventifs et rigoureux, même si a pu être déplorée l'ignorance paradoxale de définitions simples (celle du mot « victimaire », par exemple) alors que le lexique insolite et les créations verbales de Césaire ont été, bien souvent, scrupuleusement décryptés...

Se confirme par ce fait même l'intérêt de travailler avec précision sur les extraits proposés, sans chercher à « réinvestir » à n'importe quel prix un cours appris par cœur ou des poncifs critiques. Il faut au contraire s'efforcer d'analyser les réseaux d'images, le mode de composition propre à chaque poème, les jeux d'échos et de variations formels et thématiques.

Comme dans les commentaires sur les autres auteurs du *corpus*, on regrette la place insuffisante accordée au contexte historique, qui donnait, par exemple, des raisons objectives à la mélancolie exprimée dans « L'irrémédiable » (p. 139-143). Le projet politique et idéologique de Césaire demeure sous-estimé, comme dans *Moi, laminaire...*, où la tension entre mélancolie (et désir de retrait) et souci de poursuivre l'entreprise d'éveil et de défense de la Négritude s'exprime dans l'évolution subtile du « je » poétique. Les commentaires peinent à mettre en valeur l'originalité de l'inscription de Césaire dans le contexte du surréalisme, et manquent, par exemple, l'analyse de l'écart par rapport aux « modèles » contemporains (cf. « En guise de manifeste littéraire », p. 59-65).

Hikmet

Le jury a entendu avec plaisir de belles prestations, qui ont su se montrer sensibles à l'originalité de cette écriture poétique tout en manifestant une connaissance solide du contexte historique et idéologique, là encore essentiel. Mais un certain nombre de candidats ont une tendance fâcheuse à « plaquer » sur les textes proposés des clichés mal assimilés sur la poétique d'Hikmet : cette année encore, le lien avec l'esthétique cinématographique donne lieu à des confusions entre « montage » et « collage », sans parler du fait que, par ailleurs, certaines références sont toujours ignorées, que ce soit du côté américain ou du côté russe — Eisenstein par exemple. Par ailleurs, évoquer le Futurisme ne suffit pas, si l'on n'est pas capable d'expliquer quels procédés d'écriture d'Hikmet peuvent s'y apparenter. On relève aussi certains cloisonnements abusifs liés à une méconnaissance de l'histoire des idées et des religions. C'est ainsi que la mention du *De profundis* semble étonner une candidate qui voit dans cette prière une pratique « catholique » supposée incompatible avec le personnage de

Benerdji. Plus généralement, comme on l'a également observé dans les commentaires de l'œuvre de Neruda, certains candidats semblent avoir du mal à comprendre que la rhétorique propre à la prière ou au sermon puisse être reprise dans un discours militant, d'obédience communiste. Autre exemple : une candidate, commentant une séquence de *Paysages humains* centrée sur les discussions entre les malades de l'hôpital, interprète comme un signe d'incompréhension, voire de « bêtise », le fait que ces derniers se méfient de la médecine moderne.

Sur *Paysages humains* notamment, on regrette la difficulté de certains candidats à « circuler » avec aisance dans l'ensemble du recueil, ou à prendre en compte les *realia* propres à un paysage singulier (faune et flore).

Autre problème, l'insuffisante prise en compte des relations entre l'écriture d'Hikmet et l'Histoire : on peut difficilement proposer une lecture pertinente de *Paysages humains* si l'on ignore l'engagement de la Turquie aux côtés des Empires centraux pendant la Première Guerre mondiale et les conséquences de cette « erreur » sur les mouvements insurrectionnels Jeunes-Turcs. Le commentaire devrait prendre en compte le contexte historique dans lequel l'œuvre d'Hikmet voit le jour, ce qui suppose une mise au point substantielle en introduction, ainsi qu'une attention suivie, dans le cours du commentaire, à cette dimension historique. De même, les candidats négligent de rappeler les éléments de la biographie d'Hikmet informant la situation de certains personnages, tels l'expérience répétée de l'emprisonnement, le vieillissement, la maladie.

Sur *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, on demeure perplexe devant les difficultés de plusieurs candidats à préciser d'où Hikmet tirait son personnage, ou à expliciter la transposition d'une action révolutionnaire en Inde, plusieurs candidats « oubliant » tout simplement de mettre en relation *Benerdji* avec la situation politique d'Hikmet et de la Turquie, alors même que ce fait regrettable avait été signalé dans le rapport 2010 ! Cette année encore, du reste, on déplore beaucoup d'incertitudes concernant la position d'Hikmet face au suicide, de nombreux candidats décrétant l'auteur « pour » ou « contre », sans même se poser la question d'une possible évolution. Quant à la méconnaissance de la culture marxiste déjà soulignée, elle a beaucoup nui à la lecture de textes souvent marqués çà et là par la phraséologie ou par des pratiques militantes communistes représentées dans *Benerdji*, telle l'autocritique.

Enfin, peu de commentaires parviennent à donner la place nécessaire à l'humour d'Hikmet et à décrire les procédés sur lesquels il repose (par exemple, les images insolites – tel ce bébé langé avec un ticket de cinéma, qui a laissé songeurs plusieurs candidats à la recherche de quelque interprétation allégorique ultra-sophistiquée –, les changements d'échelle, à l'œuvre dans l'« Histoire du Serpent Noir », ou encore le jeu avec les formules empruntées au conte populaire). De même, lorsque l'émotion affleure, il est coupable de la négliger au profit d'une interprétation strictement idéologique. Plus généralement, on voudrait que soit mieux identifiée l'ambivalence du narrateur à l'égard des personnages qu'il dépeint (voir par exemple les jeux complexes du point de vue sur « les modestes héros » p. 190-199) : *Paysages Humains* construit une figure paradoxale de l'héroïsme, où prévaut la tonalité comique et jubilatoire. Des personnages comme « le petit bossu » ou le « Serpent Noir », qui participent au mouvement de l'Histoire comme malgré eux, et que l'expérience de la guerre traverse sans nécessairement changer leur manière d'être, peuvent être à la fois comiques et touchants, sans qu'il faille pour autant évoquer une intention « parodique » de la part de l'auteur.

Neruda

Le contexte historique et l'engagement personnel de l'auteur sont en général connus, et mobilisés dans les commentaires. Mais le caractère « engagé » de cette poésie constitue parfois un filtre très réducteur pour aborder les chants. Le commentaire ne peut se borner à « dégager le message » du texte. En général, c'est donc l'analyse précise de l'écriture qui est défailante : énonciation, registre, étude précise des images, sont pourtant autant de moments nécessaires de l'analyse. Il ne suffit pas de lire un vers et de signaler qu'il est « poétique » pour l'avoir prouvé !

Neruda n'a pas, dans l'ensemble, été l'occasion de trop lourds contresens (à quelques exceptions près bien sûr, par exemple telle lecture du Chant I, dont l'homme serait le grand oublié), mais a donné lieu, en revanche, à une litanie de propos généraux et plaqués sur sa « poésie tellurique », « prophétique » ou « sensuelle », sur la « poésie génésique » et le « métamorphisme nérudien », de préférence non suivis de démonstration. On a valorisé, à l'inverse, les commentaires qui prenaient le temps de montrer concrètement comment évoluaient les principaux réseaux d'images d'un poème, au lieu de proposer de simples « listes » d'images.

Les rapporteurs déplorent toujours et encore l'absence d'analyse précise du fonctionnement des images, souvent simplement relevées et citées par les candidats. La méconnaissance de l'arrière-plan politique et de la situation personnelle de Neruda (pour qui l'on se contente souvent d'évoquer un vague "exil" alors que certains poèmes font des allusions précises à son histoire). Certaines

remarques semblent abusivement plaquées sur le texte proposé: s'il est pertinent de faire observer la dimension génésiaque de cette poésie à propos du chant 1, il est hasardeux de convoquer des références improbables à la Genèse dans le chant 6. On s'étonne, par ailleurs, que ne soit pas convoqué, pour le chant 2, un intertexte évident. Dante n'est pas cité, comme si Neruda était coupé de toute culture classique et européenne: semble primer, chez les candidats, la représentation d'un Neruda tout entier replié sur son Chili et son Amérique. Enfin, on regrette trop de généralités sur le poète "passeur", "porte-parole du peuple", racontant "les misères du peuple travailleur", ou encore sur la "parole militante": ces idées, avancées sans être articulées aux textes, semblent souvent faire écran aux modalités singulières de prises de parole poétique, très variables selon les chants. La perspective idéologique est souvent énoncée pour elle-même, sans être reliée à ses modalités d'expression.

Akhmatova

Le principal problème rencontré concerne l'insuffisance des connaissances nécessaires à l'intelligibilité de la poésie d'Akhmatova, qu'il s'agisse des éléments biographiques présents dans nombre de poèmes, des références et citations renvoyant à la tradition poétique russe (Pouchkine, Dostoïevski, ou les poètes proches d'Akhmatova, comme les acméistes) ou encore de la référence constante aux événements historiques.

Il est certain que le silence imposé à la poétesse par la censure stalinienne déclenche dans l'écriture des stratégies d'évitement, mais aussi des jeux poétiques complexes déterminant la labilité des références: il n'en est pas moins nécessaire d'identifier l'objet (souvent multiple) des allusions contextuelles qui parcourent notamment le « Poème sans héros », les « Elégies du Nord » ou les « Secrets du métier ». Difficilement pardonnable a été le flou entourant certaines réalités qui jouent un rôle pourtant séminal dans son inspiration poétique: comment lire Akhmatova si l'on ne sait pas à quelle date a eu lieu la révolution russe, quand l'URSS est entrée en guerre, dans quelles conditions et pourquoi Akhmatova a été évacué, ni où se trouve Tachkent ?

On avait, l'an passé, signalé la nécessité de travailler les effets de recueil: or, cette année encore, et même sur « Requiem », certains candidats « oublient » de commenter la composition, et placent tous les textes sur le même plan.

Il est essentiel de reconnaître et de commenter l'émotion souvent très intense qui se dégage de ces textes: or, de même que chez Hikmet, peu de candidats semblent la percevoir. D'une manière générale, il faut chercher à conjuguer vision d'ensemble et analyse de détail. Trop souvent, les commentaires s'en tiennent à des analyses pouvant convenir à n'importe quel poème, ou juxtaposent des analyses ponctuelles que ne soutient aucune vue d'ensemble, alors que l'étude précise des titres des poèmes, de la tension entre vers et prose, de la tonalité, des registres, des modalités de l'énonciation, de la présence ou de l'absence d'images, a donné lieu à des commentaires pertinents, nonobstant les limites imposées par la traduction.

Question sur la « Violence au théâtre »

Shakespeare

Le premier travers observé, est une connaissance beaucoup trop approximative de cette pièce foisonnante et complexe. Or, ici comme ailleurs, les échos d'une scène à l'autre, les parallèles et les renversements, la circulation de certains motifs, l'intertextualité ne peuvent faire l'objet de commentaires précis que si la pièce a été étudiée dans ses moindres détails. Le second travers consiste à répéter constamment combien la pièce est violente, cruelle, terrible. Dès lors, confrontés à un passage « hybride » (V,3, par exemple, où la violence n'occupe que le tout début de la scène), les candidats se polarisent sur ce moment paroxystique et négligent le reste du texte (le discours de Lucius, à l'adresse du peuple romain, etc.) Par ailleurs, les dispositifs scéniques, et notamment la circulation des personnages (I,1, par exemple, de bas en haut pour Tamora et Aaron) ne sont pas pris en compte. De même, la mise en abyme de la théâtralité n'est pas toujours étudiée. Enfin, le rapport du texte à ses intertextes livresques et historiques (Thyeste, mais aussi Ovide, Tite-Live, etc.) est simplement mentionné, sans être analysé.

Le jury a souvent proposé à l'étude des séquences assez longues, une scène entière très étendue (exemple: V,3), ou l'enchaînement de deux scènes (II, 1-2). Parfois, les candidats semblent avoir du mal à « couvrir » l'ensemble de ces séquences, pourtant si cohérentes qu'il est bien difficile de les mutiler, si l'on nous permet cette formule... Par ailleurs, on observe souvent des difficultés de compréhension du sens littéral, notamment quand les vers traduits présentent une construction syntaxique complexe, ou quand l'implicite ou l'équivocité prennent une place importante (dans les disputes, joutes verbales, ou dans les moments traversés par l'ironie de l'énonciateur, qu'elle soit la marque de l'amertume – chez Titus par exemple – ou du cynisme – chez Aaron par exemple.)

Corneille

Comme chaque année, le jury regrette l'emploi approximatif de termes techniques essentiels pour l'analyse du texte théâtral: "horreur", "pathétique", "pastorale", "hybris", "catharsis", "captatio benevolentiae", etc. La mise en scène, régie par les didascalies et par les paroles des personnages, est beaucoup trop rarement prise en compte. Les candidats ne s'interrogent pas assez sur ce qui est *visible* (ou non) sur scène, sur la façon dont il est possible (ou pas) de le représenter (magie, mort, empoisonnement, etc).

La méconnaissance des *Médée* et *Thyeste* de Sénèque, et de la *Médée* d'Euripide, a été globalement déplorée par le jury. Soit ces oeuvres sont totalement inconnues, ce qui fragilise la lecture de passages essentiels, soit elles sont évoquées à travers des simplifications fort discutables. Les candidats semblent penser que la pièce de Corneille est un simple décalque de celle de Sénèque, et mobilisent de façon systématique le passage du dolor au furor (y compris dans des passages où Médée est très différente de la représentation furieuse de Sénèque. L'*Examen* de 1660 est pris au pied de la lettre: Pollux est considéré comme un simple personnage protatique, l'acte V est, décidément, dénué d'intérêt, etc. Or l'ironie dont peut faire preuve le dramaturge, et le caractère rétrospectif et stratégique de ses théorisations empêchent de les considérer comme des clés de lecture suffisante (il en va différemment, en revanche, pour les trois Discours. Plus inquiétant encore, les candidats prennent pour argent comptant ce que disent les personnages: Jason est amoureux et sensible - puisqu'il le dit lui-même -, Créon est courageux - ne le revendique-t-il pas? -, etc. On relève des appréciations étonnantes. Créüse est une "fashionista", Jason est "fade" et "terne", Egée est un "barbon ridicule". Certains commentaires consacrent même une partie entière à se demander si les personnages sont "sympathiques" ou "antipathiques", faisant écho il est vrai aux notes de l'édition au programme (malheureusement, la seule disponible en format de poche...) qui tendent à accréditer la thèse pour le moins contestable d'une pièce à demi manquée, que le dramaturge aurait fort heureusement reniée après avoir fait siennes les règles classiques.

L'unité du passage proposé n'est pas toujours interrogée, alors qu'il conviendrait de se demander par exemple pourquoi, en (IV,1), la vengeance de Médée et celle d'Egée sont associées l'une à l'autre.

La pièce a parfois été considérée abusivement comme une pièce "classique", respectant les bienséances. On attendait pourtant des candidats qu'ils sachent au moins qu'une pièce de 1634-35 se situe à un moment charnière, en une période de transition lors de laquelle les conventions classiques ne sont pas encore établies, même si s'opère déjà une restructuration progressive du champ du vraisemblable (cf. querelle du *Cid*)

Enfin, quelques précisions géographiques attendues: Iolcos se situe en Thessalie, et Egée est roi d'Athènes !

Kane

Le jury s'est fort étonné de voir accolée à la pièce de S. Kane l'étiquette de « drame bourgeois », en l'occurrence purement et simplement confondue avec celle de « drame naturaliste », sur l'esthétique duquel se bâtit, pour mieux se déconstruire, la première scène d'*Anéantis*. Une mise au point s'impose, puisque le « drame bourgeois », étroitement daté et localisé en France, au 18^e siècle, se construit comme alternative à la tragédie classique et renvoie aux entreprises de Beaumarchais et de Diderot sur l'esthétique sérieuse. La pièce de Kane n'est pas non plus une pièce de « boulevard » : elle joue avec des codes dramaturgiques et des conventions de représentation, qu'elle fait littéralement implorer, déjouant ainsi certaines attentes du spectateur et provoquant sa perplexité, sans imposer, par ailleurs, une interprétation particulière. Cette relative béance ne laisse pas de troubler certains candidats, qui, dès lors, se réfugient dans une lecture manichéiste, opposant le méchant Ian, coupable des plus atroces abominations, à la gentille petite Cate. C'est faire peu de cas de la lucidité et de l'intelligence d'un dramaturge dont l'intention consiste précisément à entraver toute lecture manichéiste de personnages « humains, trop humains », placés dans des situations extrêmes et susceptibles, par ce fait même, de perturber toute tentation moralisante de la part du spectateur, pour peu que celui-ci consente à se laisser troubler. C'est bien la leçon essentielle de ce théâtre, que de contraindre son public, trop souvent indifférent ou blasé, à penser l'ambiguïté fondamentale de la nature humaine, ici exhibée, formulée, interrogée, à tous les niveaux du spectacle théâtral : par la mise en scène, par les relations entre les personnages, par la labilité singulière des rapports de force qui s'instaurent puis se défont, par un dialogue si épuré, si laconique, et, au bout du compte, si peu « réaliste », que le lecteur ou le spectateur se voient en quelque sorte contraints de s'appuyer sur la représentation (et donc sur les didascalies, très précises, et très explicitement adressées à un lecteur, et non pas seulement à un spectateur) pour déchiffrer sa poésie singulière. Il ne s'agit pas, pour autant, de décliner dans un plan toujours identique la « montée de la violence »,

dont est ensuite identifié le « point culminant », et cela, pour n'importe quelle scène étudiée. Les commentaires précis et sensibles, fondés sur une lecture non seulement informée (et capable, notamment, d'identifier les références intertextuelles multiples) mais surtout personnelle, respectueuse du texte et du théâtre, dont il relève tout en le renouvelant, ont été valorisés. On sait gré à certains candidats d'avoir montré combien le Soldat n'était pas un « monstre », pas plus que Ian, du reste, mais un personnage dévasté, détruit par la violence guerrière et par l'innommable jouissance que celle-ci lui a donné l'occasion d'éprouver. En montrant la proximité de cet univers avec nos propres terreurs, ces candidats ont fait preuve d'une maturité intellectuelle évidente, étayée par une pratique effective non seulement du texte théâtral, mais du théâtre « vivant ».

Strauss

Pour Strauss comme pour les autres dramaturges figurant dans ce programme, on déplore les mêmes travers que ceux précédemment cités, à commencer par l'ignorance des *realia*, et la difficulté à prendre en compte la mise en scène, au moins telle que la suggèrent didascalies internes et externes. Il pouvait être utile de se poser des questions concrètes, voir, comme pour la pièce de Shakespeare ou pour celle de S. Kane, de se renseigner sur les « solutions » proposées par tel ou tel metteur en scène (L. Bondy, par exemple, pour la mise en scène de 2006, à l'Odéon). Comment « figurer », par exemple, la mutilation de Lavinia ? Comment « montrer » le duo Lavinia-Monica ? Comment les deux personnages « parlent »-ils ? Quelles sont les diverses possibilités offertes par les deux niveaux visibles sur scène, dans la version originale de Strauss ? etc, etc. Quant aux allusions à l'histoire de l'Allemagne, il est peu admissible de ne pas les identifier : c'est méconnaître, en ce cas, l'impact de la pièce sur le public allemand, contraint de s'interroger sur ce qui le hante : la culpabilité, la question de la « réparation » possible-impossible, etc. Le personnage de Chiron, par sa « faiblesse » revendiquée (ce n'est jamais « sa » faute, il s'est contenté de « suivre » le mauvais exemple de son aîné), incarne aux yeux du public allemand la figure du « suiveur », que ce soit dans le contexte du 3e Reich, ou dans celui de la RDA. Les allusions sont souvent élaborées sur le mode du feuilletage, de la suggestion multiple : ainsi, de la « description d'images », tableau qui fait « écran » au « viol » du personnage shakespearien, rejeté en coulisses, tout en interrogeant ce même traumatisme par le biais d'une transposition « moderne » où l'enquêteur peut être vu aussi bien comme une figure du psychanalyste, comme une figure policière torturante, ou comme un psychologue spécialisé dans la réception de victimes en état de choc... La « terra segura » renvoie quant à elle aussi bien à l'utopie monstrueuse mise en œuvre par Hitler, qu'aux réflexes sécuritaires de certains de nos riches contemporains, parqués volontairement dans des résidences sous haute surveillance... l'humour se fait ici grinçant, et l'on attendait des candidats qu'ils en commentent le fonctionnement. On a également valorisé les commentaires capables de bâtir une analyse intéressante et précise des procédés de réécriture : l'excellente connaissance de l'hypotexte shakespearien a fourni matière à des premières parties aussi utiles que précises, mais aussi à des développements tout à fait pertinents sur la métathéâtralité ou sur la façon dont B. Strauss conçoit la littérature (à l'inverse, d'une certaine manière, de son Titus, qui voue aux gémonies les Lucrèce et autres Philomèle...)

Remercions, pour conclure, tous les candidats admissibles pour l'ensemble de leurs prestations qui, malgré certains échecs — dont le jury espère avoir expliqué les raisons — ont témoigné cette année encore d'un niveau général globalement satisfaisant.

Pour le jury de littérature comparée
Florence Godeau

Explication d'un texte postérieur à 1500

Démontrant tous une préparation sérieuse, voire très approfondie de l'explication de texte au programme, considérés dans leur ensemble les candidats de la session 2011 ont néanmoins connu des succès divers selon les œuvres dont l'analyse leur fut demandée. Cette diversité apparaît déterminée en particulier par le détour culturel nécessaire à la bonne compréhension, et dès lors à une fine interprétation des textes, d'une part (les moyennes par auteur s'accroissant, à une exception près, avec la proximité relative de ces derniers dans le temps), et par le degré d'abstraction des problématiques attendues, d'autre part (le genre de l'essai ou le nouveau roman offrant assurément des difficultés propres). Si la moyenne générale est de 8,5, elle tombe en effet à 6,91 sur Montaigne, pour remonter à 8,59 sur Racine, 8,78 sur Crébillon, 8,98 sur Bertrand, et 8,71 sur Robbe-Grillet. Chaque auteur fut proposé une quarantaine de fois. Les notes s'échelonnent de 1 à 19 sur vingt.

Partant des difficultés récurrentes rencontrées par les candidats, le présent rapport propose quelques rappels et recommandations jugés utiles pour les futurs impétrants. Les attentes du jury ne sont assurément pas dépourvues de caractère normatif, concernant la méthode et les connaissances exigées, mais il n'existe en tout cas pas de lecture type dont la réalisation serait seule synonyme d'excellence. Concernant un poème de Bertrand comme « Les Gueux de nuits », la dimension fantastique, inquiétante, peut se trouver majorée ou minorée — tout comme l'éventuelle portée politique de ce texte proposant une représentation médiévale du peuple ; dans tel passage de *La Jalousie*, l'érotisation amusée, par Robbe-Grillet, de développements sur les ennuis mécaniques et leur réparation, peut être analysée à divers degrés de précision. Les prestations les plus réussies à nos yeux sont toujours celles qui, sérieusement informées et solidement construites, déploient un projet de lecture personnel et habité — ce que nous n'avons pas encore suffisamment rencontré, parmi les admissibles. Si l'explication est assez fermement posée, nous apprécions même, le cas échéant, de voir le candidat s'interroger honnêtement sur telle interprétation qu'il propose. Il demeure crucial que de jeunes enseignants, quel que soit leur public à venir, soient à la fois capables et désireux de proposer leur propre lecture des textes littéraires, seul moyen d'en faire partager le goût, et d'en propager la fréquentation usuelle, naturelle. La culture et l'expertise d'un agrégé de lettres ne peuvent guère avoir d'autres objectifs premiers.

L'exercice

L'explication de texte orale est **un exercice bien délimité dans le temps**, ce dernier devant être strictement organisé à partir de l'instant du tirage. L'insuffisante maîtrise de cette contrainte nous a frappés plus que les années précédentes : lors de leur exposé, bien des candidats peinent à se limiter (éludant pour ainsi dire la fin du texte étudié, ne consacrant que quelques minutes à la grammaire lorsque cette dernière suit l'explication) ou, contraire, n'usent pas pleinement de la durée impartie. On ne craindra donc pas l'excès de prosaïsme en rappelant l'utilité de minuter, dans un premier temps, **la préparation** elle-même : fixer la répartition entre grammaire et explication de texte, et découper la durée consacrée à cette dernière en divers moments auxquels on se tiendra, quoi qu'il arrive. Le candidat aura ainsi tout intérêt à se donner une heure butoir pour avoir terminé la lecture, la problématisation et le découpage du texte, ce dernier entraînant un minutage de l'analyse, prévu de même à l'avance et en se laissant un temps précis pour rédiger, à la fin, des éléments de conclusion et d'introduction. Respecter ces contraintes garantit une présentation équilibrée de textes dont il faut veiller à ne pas hypertrophier le début, ni minorer la fin. Quelques uns se perdent encore dans leurs notes au brouillon, dont on rappellera donc qu'elles doivent être (selon les choix et les goûts de chacun, bien entendu) aérées, hiérarchisées, paginées... **L'oral** lui-même, enfin, trouve sa cohérence dans une juste cadence, qui peut elle aussi être minutée pour une pleine réalisation de chacun de ses moments (présentation du texte, lecture, introduction, analyse de chaque partie, conclusion), au sein des trente minutes généralement requises par une bonne explication : consacrer moins de dix minutes à la grammaire se révèle en général problématique, tout comme une explication de moins de vingt-cinq minutes est rarement satisfaisante. Cette organisation revient entièrement aux candidats, le jury ne les prévenant, si nécessaire, que quelques minutes avant la fin de son exposé. Tous déposent à proximité d'eux montres ou réveils aux designs variés. Beaucoup oublient de les consulter.

Comme les rapports le rappellent régulièrement, **la lecture** orale de l'œuvre est un moment important, et même, à bien des égards, fondateur de l'exercice — et de l'enseignement des lettres. Il

fait l'objet d'une évaluation, le jury relevant attentivement erreurs et réussites. En lisant l'extrait étudié, et se gardant bien sûr de tout excès expressionniste ou déclamatoire, le candidat en manifeste et en expose la compréhension. Celle-ci implique une articulation claire, un débit mesuré, des intonations à la fois franches et nuancées. Tout cela, qui n'a rien de spontanément naturel, réclame un véritable travail de préparation en amont. La nécessité d'un entraînement, reposant sur quelques connaissances, se confirme en particulier pour ce qui concerne la diction du vers, en l'occurrence racinien. C'est en s'habituant à la juste diction des e atones, et à ne négliger ni liaison, ni diérèse, ni césure, que l'on trouve son équilibre entre respect du cadrage métrique et pertinence du phrasé (rhétorique, notamment, périodique, parfois) qui porte le sens. Nous en profitons pour relever que, contrairement à ce qui nous a souvent été dit, en versification classique la diérèse sur les adjectifs en « -ieux » (par exemple « curieux » dans *Britannicus*, vers 385, « odieux » dans *Mithridate*, vers 1665) ou les substantifs en « -tion » n'est porteuse d'aucune expressivité particulière, puisqu'elle ne fait pas l'objet d'un choix (nous renvoyons pour cela aux manuels). Mais qu'il s'agisse de la prose de Bertrand, qui se dégage des rythmes poétiques traditionnels sans les ignorer, de la phrase très écrite de Crébillon, ou du style de Montaigne, dès la lecture orale, sciemment préparée, le candidat doit montrer sa sensibilité au rythme, pour le sens.

La **qualité de l'expression orale** ne doit évidemment pas se démentir lorsque le candidat énonce ses propres analyses. Le positionnement des propos importe. Si la raideur et une neutralité inexpressive sont à proscrire, si nous attendons des interprètes impliqués autant que rigoureux, qui s'adressent véritablement au jury (et, notamment, le regardent), la subjectivité ne peut en aucun cas valider à elle seule une interprétation, et s'y cantonner dans la formulation sera toujours perçu comme une marque de relâchement. On évitera donc de consteller ses phrases de tournures du type « j'ai l'impression que », « à mon avis », « il me semble que » : le caractère personnel de la lecture ressortira du propos lui-même, étayé d'une démonstration qui doit tendre à l'objectiver. La tenue de cette position implique d'en bannir les scories de l'oralité courante : « en fait », « voilà », « du coup » — et « cela » ou « ce » (dans « ce n'est pas ») exclura « ça ». La syntaxe demeurera complète, indiquant par exemple que telle forme se trouve « à la ligne tant », et non « ligne tant ». On résistera aux locutions stéréotypées dont les jurys repèrent chaque année des variantes et des récurrences, ainsi, au cours de cette session, « donner à voir », « faire signe vers » ou « faire question ».

L'explication de texte se construit entre pertinence de la problématique et minutie dans le détail, tension dont le dosage s'élabore dès l'**introduction**. Les moments de cette dernière sont bien connus des candidats, très inégalement maîtrisés, toutefois, au service d'une lecture cohérente. **Contextualiser un passage** réclame certes de la précision, ce qui n'implique pas de raconter longuement tout ce qui le précède : dès ce premier temps, des choix décisifs orientent l'analyse, et la situation de l'extrait gagne donc à se faire, si possible, en quelques phrases bien senties. Présenter le texte implique d'en **justifier le découpage**, non tant pour en flatter les concepteurs que pour dégager, souvent, des axes de lecture, ou faire percevoir du moins des enjeux majeurs : lorsqu'un monologue délibératif de *Mithridate*, égaré, suit la tirade où Monime confirme son refus de l'épouser, fût-ce au prix de sa vie (*Mithridate*, acte IV, scènes 4-5, v. 1361-1404), l'on est assez logiquement invité à opposer les deux caractères, à ce moment de la tragédie, et à s'interroger sur leur héroïsme ; de même un extrait des *Gommes* (p. 130-131) qui s'ouvre sur la papeterie Victor Hugo et se ferme sur la rue des Arpenteurs peut conduire à situer Robbe-Grillet par rapport aux poétiques romantique d'une part, kafkaïenne de l'autre (par allusion au protagoniste du *Château*) — l'ordre de succession n'étant bien sûr pas indifférent. On rappelle enfin que l'étendue plus ou moins grande de l'extrait proposé appelle des types d'analyse différents, liés à l'écriture de l'extrait concerné : la construction du livre de Bertrand, fragmentaire et concertée à la fois, sa prose singulièrement ciselée, permettent l'analyse détaillée d'un texte d'une vingtaine de lignes comme « Les cinq doigts de la main », tandis que l'approche d'une tragédie classique, par l'importance des situations, de la dramaturgie, mais aussi des conventions d'écriture (métriques, rhétoriques), ne rend pas toujours nécessaire l'analyse systématique vers à vers, mais au contraire pertinente une lecture un peu plus surplombante, qui peut donc porter sur une quarantaine de vers.

L'élaboration et l'interprétation d'une structure du texte se révèlent à cet égard décisives, et bien des candidats restent en retrait des enjeux ainsi soulevés, très étroitement liés à la juste problématisation de l'analyse. **Le plan** est déjà une lecture, et pas seulement un préalable formel. Les exemples ci-dessus le montrent, mais on constate aisément à quel point, chez Montaigne, rendre compte de la stratégie à l'œuvre dans le choix de la dispartate et des bifurcations se révèle nécessaire à la simple compréhension des *Essais*. On voit bien, par exemple, que la place prise par la référence à l'Atlantide et à sa disparition, dans le récit enchâssé que comporte l'essai « Des cannibales »,

contribue à la portée morale (autant qu'anthropologique, voire politique) du texte, notamment à travers la prudence et la modestie qu'il suggère dans notre prétention à la connaissance d'autrui. Beaucoup ont à cet égard reculé devant les contradictions et complications, et cédé à un appauvrissement de la lecture. Par ailleurs, comme pour un exercice écrit, le plan adopté doit servir d'appui à la démonstration développée, et permettre en particulier des moments de transition qui proposeront autant d'annonces et de bilan dans le traitement de la problématique. Nous avons été surpris de ne relever qu'exceptionnellement un tel étayage.

La problématique proposée, enfin, a tout intérêt à présenter une certaine simplicité, ce qui lui fait assurément retrouver de grands cadres d'analyse préalablement travaillés pour chaque œuvre, à la condition impérative que le candidat veille avec la plus grande vigilance à spécifier les notions en jeu. Le danger de plaquer des grilles de lecture *a priori* s'est hélas régulièrement avéré. Tout extrait des *Essais* n'esquisse pas un autoportrait. La « couleur locale » reste une caractérisation insuffisante pour tout texte tiré du « Vieux Paris » ou d' « Espagne et Italie », dans *Gaspard de la Nuit*. Et s'il est logique de s'interroger sur les modalités de l'exposition lorsque l'on doit commenter un extrait de la scène inaugurale de *Britannicus* (I.1, v. 31-70), encore faut-il parvenir à préciser ce questionnement : fondant la trame tragique, faire s'exprimer l'inquiétude d'Agrippine sur la personnalité réelle de Néron permet au dramaturge de lier d'emblée fatalité généalogique et intrigues politique aux prémisses de l'action.

Quant au **développement**, outre qu'il s'appuie régulièrement, comme nous l'avons rappelé, sur une structure, qu'il fait signifier, il trouve son juste régime en évitant également les excès d'un ligne à ligne aveugle, et l'approximation d'un survol qui ne se confronte pas à la lettre du texte, et développe des propos éventuellement pertinents pour bien des passages divers, ou rendant compte d'un contenu thématique, narratif ou notionnel supposé largement indépendant de sa formulation. Assurément, expliquer un texte ne revient pas à en proposer une paraphrase grammaticale et stylistique. Il ne suffit pas de nommer des formes, de fournir des listes de vocables (et l'on ne dira jamais assez, à cet égard, les méfaits de champs lexicaux indûment sollicités, lorsque, recouvrant un thème dominant, ils masquent simplement aux yeux du commentateur la redondance de ses propos). Épanorthose, aposiopèse et analepse ne font pas le commentaire. Mais, symétriquement, pas d'explication qui vaille sans méditation approfondie sur les mots et les phrases qui en constitue la matière irréductible. Sur Crébillon, les interrogateurs ont déploré de ne voir que trop rarement convoqués ensemble et pertinemment les **divers outils d'analyse** requis (narratologique, mais aussi rhétorique et syntaxique). Chez Robbe-Grillet, focalisation et voix narrative firent l'objet de confusions. De même ne fut-il, en général, pas assez tenu compte du détail de l'écriture montaignienne, qui n'est point toujours soldatesque et coupée : il fallait pour l'établir s'intéresser aux périodes, aux rythmes et sonorités remarquables. Et l'on demeure étonné que la résurgence et la décomposition des rythmes poétiques aient été si peu envisagées chez Bertrand.

La conclusion, enfin, sans excès d'artifice, répondra au problème posé en introduction, et traité tout au long de l'explication. L'ouverture ou pointe recevra un accueil favorable en fonction de sa pertinence et de son degré d'inspiration (généralement inverse à celui de généralité). Elle n'a rien d'obligatoire. Une excellente explication s'est ainsi achevée sur un rapprochement entre le culte de l'apparence affiché par « Le Raffiné » que ronge pourtant la famine, d'une part, et la double tendance que dégage Suzanne Bernard dans son livre consacré en 1959 au *Poème en prose de Baudelaire à nos jours* : celle d'une exigence de forme, et celle d'une pulsion anarchique, d'autre part.

Les questions posées après l'explication, généralement au nombre de deux ou trois, permettent de vérifier ou compléter certaines propositions du candidat, soit que ce dernier n'ait pas été bien compris sur un point, soit qu'il apparaisse nécessaire de lui faire envisager des perspectives qu'il n'avait pas abordées. Assurément, l'oral n'est pas terminé avant que ce temps ne s'achève, et il ne s'agit pas encore de relâcher son attention. Mais les questions visent plutôt une valorisation de l'explication, et peuvent offrir un moment d'échange très apprécié du jury. Le candidat doit s'assurer de bien comprendre ce qui lui est alors demandé, et saisir l'occasion d'élucider, compléter voire brièvement approfondir sa proposition de lecture. Précises, ses réponses montreront également son aptitude à une communication pertinente.

Les connaissances requises

L'explication réussie de textes extraits des œuvres au programme implique des **connaissances** permettant leur **mise en perspective** et dès lors, leur pleine et juste compréhension. Le jury fut très frappé du nombre de candidats dont la culture semblait se résumer au programme de

l'année. L'horizon, le territoire culturels d'un agrégé de lettres se construisent dans le temps, en amont de l'année du concours et tout au long de celle-ci. Ils ne peuvent qu'excéder le strict corpus proposé. Et, sans prétendre à l'encyclopédisme — mais sans y renoncer non plus tout à fait —, ce champ de connaissances ne peut demeurer strictement littéraire sans que l'analyse risque le formalisme ou le thématisme le plus étroit, voire la pure et simple paraphrase. La portée de bien des passages a toutes les chances d'échapper au candidat qui, interrogé par le jury sur une allusion (peu érudite) aux Évangiles, répond en renvoyant à la Genèse. Cette vision pour le moins restreinte de la littérature peut expliquer un désarroi général face au texte de Montaigne, à propos duquel les différents domaines du savoir convoqués (physiologie, morale, épistémologie, histoire...) furent difficilement caractérisés, distingués, articulés et jaugés. En deçà même de faits précis (actualité de la Guerre de Hollande pour *Mithridate*, conférant tout son poids à la représentation d'un roi en guerre contre un empire, contexte de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, parti pris républicain de Bertrand comme fond de la représentation du peuple et du pouvoir dans *Gaspard de la Nuit*...), des connaissances relevant de **l'histoire culturelle** et de **l'histoire des mentalités** se révèlent absolument indispensables. De l'humanisme à l'âge classique au sens large (de Montaigne à Crébillon, cette année), des notions comme le fidéisme, la prudence, l'honnêteté, le naturel, guident nécessairement la lecture. Outre quelques éléments sur la société française sous Louis XV, certaines lumières sur les mouvements de pensée religieux et philosophiques du temps (jansénisme, piétisme, justifications du libertinage...) étayaient utilement l'interprétation des *Lettres de la Marquise*, qui resta, de fait, bien trop rarement rattachée à un tel fond. De même, la réalité coloniale que laisse entrevoir *La Jalousie*, avec ce qu'elle impliquait de racisme, voire de misogynie coutumière, ne fut que très peu évoquée. Certains passages des *Gommes* (p. 101, p. 131) offrirent hélas l'occasion de déterminer les limites de la culture artistique des candidats, repérant une allusion au cubisme, mais nullement la référence à l'impressionnisme, voire l'opposition entre peinture d'extérieur et d'atelier, avec l'imitation de l'antique, sans parler de l'existence de dispositifs dans l'art contemporain.

Une solide — et large — **culture littéraire** fonde bien évidemment l'explication des textes. Personnelle et construite au fil des ans, elle doit s'approfondir ou se compléter en fonction du programme. D'une façon générale, l'œuvre des auteurs concernés ne se réduit pas à ce dernier. Lire au moins une autre œuvre des auteurs au programme relève pour ainsi dire du point de méthode. Concernant le roman, il était bien venu de savoir que l'épistolaire ne commence pas avec Crébillon, et s'inscrit dans toute une évolution du genre qui, depuis la seconde moitié du dix-septième siècle, voit s'affirmer le goût pour la représentation vraisemblable d'une intériorité. Mais la nécessité de l'inscription dans une tradition se faisait peut-être plus criante encore pour Robbe-Grillet. Tout son travail de subversion du roman réaliste — parfois dit « balzacien » — ne se comprend que si l'on précise à bon escient les caractéristiques de ce dernier, en le rattachant à des auteurs et des livres précis : Balzac se distingue de Stendhal, de Flaubert ou de Zola, chacun proposant des projets et traits d'écriture propres, qu'il pouvait être pertinent de solliciter pour mettre en perspective tel ou tel aspects des *Gommes* ou de la *Jalousie* (présence ou absence de métaphorisation descriptive, description d'un lieu et mise en relation de ce dernier avec les personnages, représentation ou non des catégories sociales, des métiers, jeux des paroles rapportées, stylisation des parlures...). Peu d'impétrants rappelèrent que ce réalisme romanesque avait déjà connu au vingtième siècle, avant Robbe-Grillet, une série de critiques en acte et de métamorphoses — l'intériorité calfeutrée du narrateur-observateur proustien, et, plus directement, les errances des héros anonymes, chez Kafka, étant ici des sources d'inspiration importantes, signifiantes. Le « roman colonial » ne fut guère rattaché à des titres et des auteurs nommés, lacune plus patente encore concernant le roman policier, *Les Gommes* ne se comprenant guère sans le démarcage opéré par rapport à la tradition française, d'une part (Simenon, Simonin), behaviouriste américaine, d'autres part (Hammett) : la scène où Maurice tire sur Daniel Dupont en propose un bon exemple (pp. 203-205). À propos de Racine, on put de même s'étonner trop souvent du peu de recul sur le genre tragique : outre qu'héroïsme et galanterie ne furent guère travaillés en tant que tels, la notion même de « fureur », quoique explicitement désignée dans les pièces, n'éveilla que peu d'écho (la référence sénéquienne, déterminante pourtant depuis la Renaissance, paraissant peu connue). On déplore enfin que la portée — voire l'existence — de l'ironie romantique soit restée mal saisie chez Bertrand, et que la tradition, depuis le dix-huitième siècle (voire depuis Fénelon) d'une prose poétique retravaillée, prolongée et rompue dans *Gaspard de la Nuit*, se soit révélée, quant à elle, ignorée.

Si le jury a constaté que **la connaissance des œuvres au programme et de leurs spécificités** avait fait, chez tous les candidats, l'objet d'un travail conséquent, les exigences du concours, en la matière, peuvent néanmoins se voir appelées et précisées. Il est bien évident que la

compréhension littérale des textes ne doit souffrir aucune exception. Pour des œuvres anciennes et subtiles comme celles de Crébillon et de Montaigne, cela implique — tout au long de leur formation — une préparation spécifique concernant la langue, classique et renaissante (aux plans du lexique et de la syntaxe : ainsi, dans les *Lettres de la Marquise*, outre la portée des doubles négations, il faut maîtriser les glissements de sens sur un même verbe — « concevoir », dans la lettre XXVII —, ou simplement l'entente correcte de « lorgner », dans la lettre I). Il faut également construire une approche fine de la structure et de l'énonciation, nous y reviendrons. Le travail de lecture et d'élucidation de chaque candidat doit ici, en fonction de ses acquis propres, se faire personnel, et ne rien négliger. Maîtriser les intrigues romanesques et théâtrales dans leur détail, en particulier, demeure un préalable majeur de toute explication, qu'il s'agisse de l'enchaînement des faits ou des relations entre les personnages. Lorsque Burrhus comprend que Néron projette de faire tuer son rival, très vite il lui demande : « Et qui de ce dessein vous inspire l'envie ? » (*Britannicus*, acte IV, scène 3, vers 1323) L'empereur élude, mais le candidat doit voir que le vertueux conseiller vise ainsi son adversaire occulte, l'âme damnée de Néron, Narcisse. Chaque œuvre comporte bien sûr ses exigences et difficultés spécifiques.

Souvent mal compris (mais aussi support de quelques brillantes explications), le texte de Montaigne aurait gagné à se voir éclairé par une étude sur les strates du texte, que permettait pourtant l'édition de référence du concours. À l'inverse, les commentaires donnés en notes dans ladite édition ont pu se trouver trop souvent plaqués à mauvais escient sur le passage à interpréter. Cela put contribuer à la tentation générale d'amoindrir les aspérités des *Essais* : qu'il s'agisse de l'opposition très ferme de leur auteur aux protestants, de son conservatisme, ou du caractère exceptionnel qu'il peut s'accorder à lui-même (et qui contraste avec l'humilité qu'on lui attribue le plus souvent). Les citations, enfin, ne furent pas suffisamment analysées. Leurs modes d'insertion, mais aussi le statut de leur auteur, en fonction du contexte, méritaient pourtant toute l'attention : renvoyer à des auteurs comiques ou satiriques au détour d'une réflexion grave, ou contraire, citer Saint Augustin dans un passage particulièrement trivial, créent des effets de sens importants et tout à fait représentatifs des contradictions et modulations qui ont mis en difficulté bien des candidats.

Les tragédies raciniennes nécessitaient une bonne connaissance des fables dramatiques, mais aussi de leurs fondements : la généalogie des Labdacides, dans *La Thébaïde*, celle de Néron et de son rival, dans *Britannicus*, donnèrent lieu à des contresens fâcheux. Plus largement, les relations humaines se jouant entre les protagonistes ne furent pas toujours bien saisies (comme si certains candidats, mobilisés à l'excès par la subtilité de la lettre, se refusaient à toute identification ou à toute distance avec la teneur dramatique). Ainsi, dans la tirade de Mithridate déjà évoquée (IV.5, vers 1379-1404), on attendait que soient comprises « (l)es faiblesses d'un cœur qui cherche à se séduire » : invoquant des nécessités stratégiques et militaires, c'est assurément par amour (respectivement de père et d'amant généreux, bientôt sublime) que le protagoniste égaré songe, avant de se reprendre, à épargner son fils Xipharès et à lui accorder Monime. Les perspectives proprement scéniques auraient également requis une attention plus soutenue, ainsi lorsque à la fin d'une scène Phœdime entend puis voit approcher Arcas, avant que ce dernier apparaisse à la scène suivante (*Mithridate*, V.1-2, vers 1509-1512). Plus généralement, l'articulation entre l'espace-temps scénique et le reste de l'univers fictionnel mérite l'analyse, notamment aux frontières des unités dramatiques.

C'est curieusement le genre épistolaire comme tel qui demeura insuffisamment pris en considération dans les explications de Crébillon. On attendait que les analyses exploitent les diverses fonctions de la lettre dans ce récit pourtant monodique (combler le vide, séduire, stimuler le désir ...), qu'elles aperçoivent ses liens éventuels avec le langage du corps (la production même de la lettre pouvant se retrouver mise en scène, au bord de l'interruption, par exemple). Les relations de l'épistolaire avec le genre théâtral ne furent à ce titre que rarement explorées. Bien des lectures manquèrent la double, voire la triple énonciation à l'œuvre (l'auteur mobilisant la marquise, mais aussi le mari — ainsi dans les lettres XLVI, XLVII), réduisant ainsi l'ironie ou la parodie à un premier degré qui aplatissait le texte. Participant du même dispositif, les intertextes classiques, raciniens, les *topoi* romanesques proposaient autant de lieux d'ironie insuffisamment exploités.

Si nous avons mentionné l'essentiel concernant Bertrand, insistons à nouveau sur le fait que des œuvres aussi modernes, en un sens proches, que les romans de Robbe-Grillet, nécessitent néanmoins un effort de problématisation et de mise en perspective qui permette de spécifier le texte à expliquer. Trop souvent, la dimension métatextuelle, invoquée de façon fort abstraite, parut devoir proposer l'horizon ultime de la lecture. De la même façon, les jeux de répétitions et de variations devaient se voir plus que désignés : des comparaisons précises d'occurrences pouvaient se révéler fort éclairantes, et nous en eûmes d'ailleurs quelques exemples fort probants.

Ces rappels dessinent des attentes qui, émanant d'un jury lui-même diversement composé, ne s'adressent pas à des spécialistes de chaque siècle concerné. Ils soulignent des exigences légitimes à l'égard de futurs agrégés de Lettres, affectés par la suite dans l'enseignement secondaire ou supérieur. S'adressant à des universitaires, des professeurs de classe préparatoire, des inspecteurs pédagogiques, qui au fil du concours entendent un nombre conséquent d'explications orales, les candidats doivent assurément donner le meilleur d'eux-mêmes pour offrir, en une prestation avenante, des analyses pertinentes et intéressantes, honorant ainsi le titre auquel ils aspirent. Ils doivent également savoir, en toute confiance, que le jury aborde aussi le concours dans un esprit d'ouverture et de curiosité, dans l'attente d'oraux qui peuvent offrir, dans leur cadre propre et grâce aux textes, des moments de véritable rencontre.

Daniel Guillaume,
Inspecteur d'académie-Inspecteur pédagogique régional

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

L'épreuve numéro 3 a connu cette année une évolution sensible, présentée par anticipation dans le rapport de la session 2010 sous la plume du président. Voici en quels termes :

« Nature de l'épreuve :

Le sujet de l'épreuve orale n°3 sera constitué d'un texte hors programme choisi parmi ceux prévus pour les classes du secondaire et d'un sujet unique ainsi libellé: "dans la perspective d'une étude dans une classe du second degré, vous justifierez le choix possible de ce texte, en évaluant :

. sa place dans un parcours d'enseignement

. les liens éventuels à établir avec d'autres textes, d'autres arts, d'autres disciplines."

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

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

Le candidat dispose désormais d'une heure trente de préparation, au terme de laquelle il présente au jury l'explication du texte qu'il a tiré au sort, puis l'exposé consacré à la question « Agir en fonctionnaire de l'Etat », selon le libellé unique rappelé ci-dessus. Le jury laisse le candidat organiser son temps comme il l'entend et ne l'interrompt éventuellement qu'au terme des quarante minutes imparties. Les deux moments, quoique distincts, ne peuvent néanmoins être dissociés. Ils sont notés respectivement sur 15 et 5 points.

Explication de texte

Les textes proposés cette année aux candidats ont été, comme les années précédentes, empruntés aux genres les plus divers, du XVIème au XXème siècle. Ils se répartissent ainsi (le chiffre entre parenthèses indique le nombre de textes donnés) :

XVIème siècle :

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (4)

Du Bartas, *La Sepmaine* (1)

Du Bellay, *Les Regrets* (5)

Philippe Desportes, dans *Anthologie de la poésie française du XVIème siècle* (1)

Robert Garnier, *Les Juives* (1)

Jacques Grévin, *La Gélodacrie* (1)

Louise Labé, *Œuvres poétiques* (4)

Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (4)

Marot, *L'Adolescence clémentine* (1)

Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron* (2)

Rabelais, *Pantagruel* (1), *Gargantua* (2), *Tiers Livre* (1)

Ronsard, dans *Anthologie de la poésie française du XVIème siècle* (1), *Derniers vers* (2)

XVII^{ème} siècle :

Cyrano de Bergerac, *Etats et Empires de la lune* (1)
Bossuet, *Oraisons funèbres* (3)
Du Perron, dans *Anthologie de la poésie française du XVII^{ème} siècle* (1)
La Bruyère, *Caractères* (2)
La Ceppède, dans *Anthologie de la poésie française du XVII^{ème} siècle* (1)
Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (3)
La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1), *Fables* (10)
Malherbe, dans *Anthologie de la poésie française du XVII^{ème} siècle* (1)
Molière, *Les Précieuses ridicules* (1), *L'Ecole des femmes* (2), *Dom Juan* (3), *Le Misanthrope* (1),
L'Avare (2), *Tartuffe* (1), *Le Malade imaginaire* (1)
Perrault, *Contes* (1)
Saint-Simon, *Mémoires* (1)
Mme de Sévigné, *Lettres* (2)
Sigogne, dans *Anthologie de la poésie française du XVII^{ème} siècle* (1)
Sponde, *Essay de poèmes chrétiens* (1)
Tristan l'Hermitte, dans *Anthologie de la poésie française du XVII^{ème} siècle* (1)
Théophile de Viau, dans *Anthologie de la poésie française du XVII^{ème} siècle* (1)
Vincent Voiture, dans *Anthologie de la poésie française du XVII^{ème} siècle* (1)

XVIII^{ème} siècle :

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* (6)
Chénier, *Anthologie de la poésie française du XVIII^{ème} siècle* (1), *Essai sur les lettres et les arts* (1),
Bucoliques (1)
Diderot, *Le Rêve de d'Alembert* (1), *Supplément au voyage de Bougainville* (1)
Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (2)
Montesquieu, *Lettres persanes* (4)
Prévost, *Manon Lescaut* (2)
Rousseau, *Emile* (1), *Les Confessions* (2), *Les Réveries du promeneur solitaire* (4)
Voltaire, *L'Ingénu* (1).

XIX^{ème} siècle

Balzac, *La Peau de chagrin* (3), *Le Lys dans la vallée* (1), *Illusions perdues* (2)
Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (1)
Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (6), *Petits poèmes en prose* (2)
Chateaubriand, *René* (1), *Mémoires d'outre-tombe* (2)
Flaubert, *Madame Bovary* (2), *L'Education sentimentale* (4), *Bouvard et Pécuchet* (1)
Hugo, *Les Orientales* (1), *Les Contemplations* (2), *Les Misérables* (1)
Huysmans, *A Rebours* (2)
Laforgue, *Les Complaintes* (2)
Mallarmé, *Poésies* (1)
Musset, *Les Caprices de Marianne* (1), *Lorenzaccio* (5)
Nerval, *Les Filles du feu*, « Sylvie » (1)
Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1), *La Chartreuse de Parme* (2)
Verlaine, *Poèmes saturniens* (2), *Fêtes galantes* (3)

XX^{ème} siècle

Apollinaire, *Alcools* (7)
Aragon, *Le Crève-cœur* (1), *Aurélien* (2)

Breton, *Nadja* (2)
 Céline, *Voyage au bout de la nuit* (6)
 Char, *Fureur et mystère* (1), dans *Anthologie de la poésie française du XXème siècle* (1)
 Claudel, *Le Soulier de satin* (1)
 Eluard, *Capitale de la douleur* (1)
 Georges Fourest, dans *Anthologie de la poésie française du XXème siècle* (1)
 Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1)
 Giraudoux, *Amphitryon 38* (1), *Electre* (1)
 Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (1)
 Jaccottet, *L'Effraie* (1)
 Francis Jammes, *Le Deuil des primevères* (1)
 Leiris, *L'Age d'homme* (1)
 Paul Morand, dans *Anthologie de la poésie française du XXème siècle* (1)
 Ponge, *Le Parti pris des choses* (1)
 Proust, *Du côté de chez Swann* (1), *Un amour de Swann* (4), *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (4),
Sodomie et Gomorrhe (1), *Albertine disparue* (2), *Le temps retrouvé* (1)
 Segalen, *Peintures* (1)
 Supervielle, *Gravitations* (1)
 Valéry, *Poésies* (1)

L'explication de texte hors programme étant désormais notée sur 15 points, les notes obtenues cette année vont de 0,5 à 14. La moyenne est de 05, soit à peu près l'équivalent de la moyenne de l'épreuve l'an dernier. On regrettera une nouvelle fois le très grand nombre de prestations faibles. Plus de la moitié des explications ont reçu une note inférieure ou égale à 05, qui sanctionne un manque à la fois de culture et de méthode. En revanche une quinzaine de prestations, notées de 11 à 14, témoignent de finesse, de rigueur et d'une bonne culture littéraire.

Pour commencer, il est bon de rappeler les exigences et les attentes du jury, pour qui la rigueur de l'exposé, le bon sens et la sensibilité littéraire sont au moins aussi importants que les connaissances mises en œuvre. Le concours de l'agrégation ne vise pas à recruter des spécialistes, mais des professeurs capables de transmettre leur savoir et de faire aimer la littérature, devant les publics les plus divers, de la sixième aux classes préparatoires, des professeurs capables de présenter des cours soigneusement préparés, mais aussi d'improviser. Il est donc nécessaire que les candidats disposent d'une solide culture générale littéraire – son évaluation est précisément une des finalités de l'épreuve –, mais aussi qu'ils maîtrisent correctement les instruments rhétoriques, narratologiques, stylistiques permettant l'analyse des textes. Cependant en aucun cas le rappel des références et le maniement des outils ne sauraient suffire. L'essentiel demeure l'appropriation d'un texte et la construction d'une interprétation.

Partager une expérience de lecture

L'épreuve d'explication de texte hors programme est avant tout un moment de lecture partagé, au cours duquel le candidat présente son approche du texte avant de la confronter, dans l'entretien, aux suggestions du jury. Mais pour que cette approche soit recevable, elle doit répondre à plusieurs exigences.

Percevoir l'essentiel

Est-il nécessaire de rappeler qu'une bonne explication suppose la compréhension du sens littéral du texte et de ses enjeux les plus immédiats ? Certes une connaissance élémentaire du contexte historique est nécessaire, mais le bon sens peut parfois suffire. Ainsi la candidate invitée à étudier le récit que Pierrot fait du sauvetage de Dom Juan (*Dom Juan*, II 1) ne voit pas qu'une part du

comique de la scène vient de la maladresse de Pierrot, qui souhaite briller aux yeux de Charlotte, mais ne fait en réalité qu'aiguiser la curiosité de sa fiancée pour le beau seigneur repêché, « bien pu mieux fait que les autres ». La saisie du sens littéral du texte passe enfin évidemment par une bonne compréhension de la langue. Nombre d'erreurs seraient évitées, si les candidats prenaient le temps de consulter un des dictionnaires mis à leur disposition en salle de préparation, et dont le rapport de l'an dernier dresse la liste.

Certaines lectures sont de plus nécessaires à la constitution d'une honnête culture littéraire. S'il est impossible d'inventorier ces ouvrages dont la connaissance se révèle indispensable, l'expérience montre chaque année combien il est difficile de lire, par exemple, un texte de Proust sans une connaissance, même incomplète, de l'architecture de *La Recherche*. La plus modeste familiarité avec l'écriture proustienne permet de comprendre que le Narrateur sait ce que le personnage ignore, et de saisir l'ironie qui découle souvent de cette mise à distance. On pourrait multiplier les exemples. Nous nous contenterons de rappeler que la lecture est le meilleur moyen de préparer l'épreuve d'explication de texte hors programme, et que le jury attend d'un candidat la culture qui lui permettra non seulement de replacer un texte dans son contexte, mais aussi d'en identifier les grands modèles intertextuels.

Cette culture, plus que jamais indispensable dans la seconde partie de l'épreuve, et qui permet dans l'entretien de nouer un véritable dialogue avec le jury, doit être une culture de première main, résultant de choix personnels. Elle doit faire une place à des auteurs peu représentés dans les manuels, car le rôle d'un professeur est aussi d'élargir l'horizon culturel de ses élèves. C'est pourquoi les auteurs moins connus, dont les textes sont proposés par le jury au milieu d'œuvres plus classiques, ne doivent pas inspirer l'effroi, mais apparaître au contraire comme l'occasion de lectures libres, délivrées des grilles d'analyse trop familières qui occultent la réalité des textes. C'est ainsi qu'a été très honnêtement expliqué un sonnet tiré de *La Gélodacrie* de Jacques Grévin, et qu'un épisode de *l'Heptaméron* a permis à une candidate d'étudier finement l'ironie, la dimension discrètement érotique et la portée morale d'une scène relatée par une « narratrice déléguée ».

Prendre en compte la spécificité générique du texte

Trop d'explications manifestent une totale indifférence aux traits génériques du texte, et lisent un poème ou une scène de théâtre comme s'il s'agissait de prose narrative ou argumentative. Rappelons que la lecture d'un poème qui ne prend en compte ni la forme poétique, ni le rythme du vers, ni le jeu des rimes, ni la correspondance ou discordance du mètre et de la syntaxe est une lecture irrecevable. On suppose maîtrisés les procédés essentiels de la versification et de la prosodie. Toutefois si « faire des remarques de versification » est nécessaire, une approche formaliste ne saurait suffire. Toute étude technique doit servir un sens, et permettre de faire entendre la musique du poème étudié. La session 2011 a vu particulièrement maltraités les poètes du XVI^{ème} siècle, en particulier l'infortunée Louise Labé, ainsi que La Fontaine. On ne peut donc que conseiller aux futurs candidats de lire attentivement sonnets renaissants et fables, dont l'étude constitue une excellente préparation à l'épreuve.

Les mêmes remarques s'appliquent au théâtre. Le candidat doit savoir reconnaître et commenter les formes essentielles du langage dramatique, verbales et non verbales, et les principes de leur analyse (étude de l'enchaînement des répliques, de la création des effets, du rythme). Le candidat s'attachera à distinguer soigneusement ce qui relève du texte dramatique et ce qui appartient à la dramaturgie, notion trop souvent floue. Enfin les considérations esthétiques générales, relevant d'un genre ou d'un registre, n'occulteront pas le sens spécifique du passage proposé.

Construire un rapport au texte

L'explication doit en effet dégager l'intérêt du texte proposé sans enfermer celui-ci dans aucune approche. Le texte, aussi difficile que soit l'exercice dans les conditions d'un concours, doit demeurer un objet de plaisir. L'ouverture d'esprit, la sensibilité et un désir d'interprétation sont donc

aussi nécessaires que les connaissances en elles-mêmes. Ce sont eux qui permettront au candidat de saisir l'ironie du texte, si souvent méconnue, ou encore son caractère comique. Rappelons que, parmi les textes proposés, nombreux sont ceux dont la vocation première était de faire sourire ou rire, et le jury témoigne sa reconnaissance aux candidats capables de partager avec lui leur plaisir de lire. Quels éléments font du personnage d'Alceste, dès la scène d'exposition du *Misanthrope*, un personnage de comédie ? De quoi sourit exactement le lecteur de la fable « Le Curé et le mort » ? En quoi consiste l'ironie de Rousseau quand il nous livre, dans la « Septième promenade », le récit d'une « herborisation » qu'il fit « un jour du côté de la Robaila » ? Autant de questions qui ont embarrassé les candidats, quand ils se les sont posées, et qui conduisaient pourtant à l'essentiel. On ne peut donc que rappeler la nécessité pour le lecteur de se montrer sensible aux mots qui font sens ou image, et de se risquer à une interprétation, à l'inverse de cette candidate à qui l'emploi par Rousseau du verbe « déterrer », dans le texte que nous venons d'évoquer, n'inspire d'autre remarque qu'une paraphrase décevante : « la mention du « déterrer » suggère un locuteur enfermé dans la terre ».

Le jury a par ailleurs entendu d'excellentes explications, comme celle de cette candidate qui, interrogée sur le poème de René Char « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud », a su se montrer attentive au souffle poétique d'un éloge qui ne statufie pas Rimbaud, mais définit une éthique héraclitéenne. Son interprétation a su faire alterner éclairages assumés et hypothèses prudemment énoncées, sans jamais donner l'impression d'écraser les potentialités du texte.

Suivre une démarche rigoureuse

Si la nécessité de rappeler des points de méthode essentiels ne peut que nous amener à répéter ce qui a déjà maintes fois été dit dans les rapports antérieurs, l'introduction de la nouvelle épreuve « Agir en fonctionnaire de l'Etat » appelle quelques remarques inédites.

Les étapes de l'explication

Sur ce point rien ne change par rapport aux sessions précédentes, et seule la nécessité d'une absolue rigueur nous impose de rappeler les étapes de la démarche attendue.

L'introduction comprend elle-même cinq moments. Elle s'ouvre sur une rapide *présentation* du texte, qui ne doit pas s'attarder sur l'auteur et son œuvre, mais livrer de façon efficace et concise les éléments indispensables à la contextualisation de l'extrait proposé. Banalités et naïvetés sont plus que jamais prohibées dans ce moment délicat, rapide et essentiel, où le candidat noue un premier contact avec son auditoire. Suit la *lecture*, étape capitale, qui doit conjuguer élégance et correction. Le candidat s'interdira de mutiler les vers, fera les liaisons nécessaires et préparera l'interprétation du texte par l'expressivité de sa lecture. Le jury a ainsi apprécié l'audace d'une candidate qui s'est risquée à chanter, dans une scène du *Mariage de Figaro*, quelques couplets de la romance de Chérubin. Vient ensuite une rapide *caractérisation* du texte, qui en définit les paramètres essentiels : forme (narration, description, discours...), sujet (topique ou non), registres, etc. Quatrième étape : le *plan* du texte, qui n'est pas nécessairement tripartite, mais doit être conçu en fonction du sens et motivé. Tout découpage gagnera à s'appuyer sur des articulations sémantiques et formelles (changement d'énonciateur, de temps, de point de vue). Le candidat doit impérativement se demander, dans le cas d'un texte choisi dans un ensemble plus large, pourquoi le jury a fait ce choix précis. Il est rare que les limites du texte ne fassent pas sens. Quelle évolution se dessine ? Quels rapports peuvent éventuellement lier les premiers et derniers mots ? Autant d'indices à ne pas négliger. La présentation d'un *projet de lecture* clôt l'introduction. Trop souvent superficiel, ce projet doit proposer une interprétation, ouvrir des perspectives, éventuellement relever des contradictions. Il ne s'agit pas de refermer l'horizon du texte, mais au contraire d'en révéler les tensions. Une candidate, interrogée sur un extrait de la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe*, propose ainsi d'y étudier « le lyrisme romantique dans son rapport à la nature ». Ce projet de lecture, non seulement ne rend pas compte de la spécificité du texte, mais passe à côté de l'essentiel, le jeu de Chateaubriand qui, tout en prenant ses distances avec le lyrisme de sa jeunesse, en réactive

cependant les prestiges. L'exercice est délicat. Il s'agit de ne pas appauvrir le texte, de ne pas « l'aplatir », mais aussi d'éviter la dispersion, et, surtout dans le cas d'un texte long et complexe, de définir une ligne directrice et de s'y tenir.

L'explication doit éviter les mêmes écueils. Le candidat doit prendre en compte la totalité du texte proposé, en adaptant éventuellement son propos à la longueur de l'extrait, mais sans en sacrifier aucun passage. Le plan dégagé au cours de l'introduction se révèle un instrument précieux, qui permet d'organiser le discours et d'en souligner la progression, sans qu'il soit nécessaire, si le texte est long, de relire systématiquement les phrases étudiées. Une approche grammaticale et/ou rhétorique, sensible aux constructions syntaxiques et/ou aux périodes et figures, permet également d'éviter la dispersion qui menace d'atomiser le texte en unités non signifiantes. La maîtrise d'un vocabulaire technique précis est évidemment utile, mais on se gardera du jargon, comme des remarques grammaticales qui ne font pas sens. Bref, le candidat ne doit être ni presbyte ni myope. Il doit savoir regarder de près, être attentif aux détails du texte, surtout s'ils constituent une sorte d'aspérité, relever et commenter les moindres éléments de la texture du texte. Tout cela sans perdre la position surplombante qui lui permet de voir de loin et plus loin.

La conclusion ne pose généralement pas de difficulté aux candidats, dont elle reflète le plus souvent fidèlement les qualités et les défauts. Rappelons toutefois la nécessité d'un effort de synthèse et de réflexion, dans la reformulation et l'approfondissement du projet de lecture. Ce dernier moment de l'explication peut être l'occasion d'une mise en perspective stimulante du texte au sein de son contexte, par rapport à une esthétique ou une époque.

Vient enfin *l'entretien*, qui ne peut que servir le candidat. Les questions posées portent le plus souvent sur des points précis et ont pour but d'amener le candidat à approfondir ou à rectifier sa lecture. Il s'agit aussi parfois d'ouvertures, de suggestions, qui sont autant d'invitations au dialogue.

Deux regards sur le texte

Comme l'explique plus en détails la suite de ce rapport, la nouvelle épreuve amène le candidat à considérer le texte d'un autre point de vue, non plus en lecteur et analyste, mais en guide ou passeur. Ce changement d'optique conduit à des découvertes que certains candidats ne songent pas à exploiter pour eux-mêmes. Par un étrange paradoxe, le jury a parfois entendu des candidats expliquer comment ils inviteraient leurs élèves à lire le texte, d'une façon finalement plus intéressante qu'eux-mêmes ne venaient de le faire. On ne saurait donc trop recommander aux candidats de tirer parti de la maturation de leur réflexion, non seulement pour traiter la nouvelle épreuve, mais aussi pour nourrir leur problématique de départ, enrichir leur explication et même, éventuellement, reformuler leur projet de lecture.

Pour conclure

L'explication de texte hors programme, et l'épreuve qui la suit, « Agir en fonctionnaire de l'Etat », mettent le candidat au plus près des conditions d'exercice de son futur métier. Sont donc requises les connaissances, les compétences et les qualités qui permettent la constitution d'un savoir et sa transmission, mais aussi le partage – risquons le mot – d'un amour des textes. Nous reverrons sur ce point au texte de Patrick Laudet, Inspecteur Général des Lettres, « L'explication de texte littéraire : un exercice à revivifier » (texte disponible sur www.eduscol.education.fr).

Patrick Laudet laisse la parole, au début de cette communication, à Valère Novarina, que nous citerons nous aussi, tant ses propos définissent les plus hautes ambitions de l'explication de texte : « L'utilité d'une dissection est surtout de nous enseigner comme la vie nous échappe : l'esprit du texte ne peut être touché par le scalpel...L'esprit du texte, c'est le souffle donné par toi, lecteur : l'action de ton haleine qui soulève les mots, trouve le mouvement, l'émotion, rassemble les pages, les nage, redonne vie aux lettres mortes et fait du livre un seul corps dansant. » Si les conditions matérielles du concours, puis plus tard, du cours, rendent ce miracle difficile, il n'en doit pas moins constituer l'ambition de tout explicateur de texte. Car il s'agit, dit encore Patrick Laudet, d'apprendre à

«entendre ce qui se dit dans ce qui est dit », aptitude qui excède largement le domaine strict de la littérature. Nous reprendrons donc à notre compte les trois propositions que livre Patrick Laudet pour « revivifier » la pratique fondamentale qu'est l'explication de texte.

- « Procéder de la singularité du texte » en s'adaptant à la nature et à la longueur du texte proposé. Le mode d'explication procède du texte lui-même, sans recours à des schémas interprétatifs extérieurs et plaqués.

- «Accorder du crédit à la *vision de près* des textes », comme Daniel Arasse recommande de le faire en peinture. L'attention au détail, cette « scrutation du petit », ouvre des voies qui permettent d'éviter les avenues de la pensée toute faite.

- S' « impliquer » pour mieux impliquer les élèves (et dans un premier temps le jury !). On ne saurait expliquer correctement un texte qui parle de l'homme sans y mettre un peu de soi. Non que l'effusion lyrique garantisse la qualité d'une lecture qui doit demeurer critique, mais peut-on envisager une excellente explication qui ne soit pas, au moins d'une certaine manière, un exercice d'admiration ?

La communication de Patrick Laudet est accompagnée d'une riche bibliographie, moins théorique qu'amoureuse de la lecture. Nous ne saurions mieux conclure qu'en renvoyant à ces textes de Valère Novarina, de Paul Ricoeur ou Pierre Bayard, et à ce qu'en dit Patrick Laudet. Tous parlent à leur manière du bonheur de la lecture dont certains candidats ont su, cette année encore, faire le principe et la fin de leur travail.

Agir en fonctionnaire de l'état

Présentation de l'épreuve

La nouvelle épreuve « Agir en fonctionnaire de l'Etat » constitue depuis cette année une part de tous les concours externes de recrutement de professeurs. Le choix de proposer un libellé unique et d'articuler la question à une épreuve académique visait à rassurer les futurs candidats sur les conditions dans lequel elle serait mise en œuvre dans ce concours.

On peut dresser dès l'abord le constat que la très grande majorité des candidats admissibles avaient intégré la lettre et l'esprit de l'épreuve dans leur préparation à l'oral. Les membres du jury appelés à évaluer les prestations des candidats ont évidemment tenu compte du caractère inédit de ce temps du concours et veillé à poser avec bienveillance, durant l'entretien, les questions naturellement appelées par l'exposé entendu.

Les notes obtenues, sur 5 points, vont de 0,5 à 4,5. La répartition s'avère donc très ouverte et le jury a pu se réjouir de quelques prestations remarquables, qui ont su donner au texte expliqué une juste place dans un parcours d'enseignement associant éventuellement d'autres disciplines, ou suggérer quelques liens à tisser avec d'autres arts dans une approche esthétique fine et sensible.

Les remarques qui suivent sont donc destinées, à l'issue de cette première session, à préciser un certain nombre d'éléments qui pourront éclairer les candidats, et leurs préparateurs, sur les attentes du jury. Elles permettront aussi de donner à cette nouvelle épreuve sa juste place, en rapport avec celle de l'explication de textes hors programme à laquelle elle est couplée.

Quelle position intellectuelle le candidat doit-il adopter durant son temps de préparation, puis lors de sa prestation ?

Au terme du travail académique sur un extrait littéraire qu'il vient de présenter, il est invité à quitter sa position d'analyste savant pour adopter virtuellement, durant quelques minutes, celle d'un professeur qui devra mettre ses compétences de lecteur « expert » au service d'élèves, à un niveau

de classe donné. Cette réflexion, même si elle demeure modeste, est un premier pas révélateur vers des horizons nouveaux qui sont, au-delà de la réussite à un concours aussi exigeant que l'agrégation, ceux des métiers de l'enseignement. En effet, le candidat est ainsi conduit à établir un lien entre le parcours d'étudiant qu'il vient d'effectuer, les connaissances approfondies qu'il y a puisées, et l'utilisation qu'il devra en faire peu de temps après, devant des classes.

Un deuxième aspect découle du premier. Placé dans une situation où il doit exercer la responsabilité, encore purement théorique, de tracer en quelques perspectives l'organisation d'un contenu d'enseignement pour une classe, le candidat peut effectuer un retour révélateur sur le matériau qu'il vient d'élaborer et de présenter. En dégagant quelques axes dominants pour articuler des propositions conformes aux programmes du second degré, il peut révéler des failles, mais aussi des virtualités insuffisamment mises en avant lors de l'explication. Ce va-et-vient entre une capacité à analyser pour lui-même un extrait littéraire et une mise à distance, ou une ouverture sur des perspectives différentes, littéraires et artistiques, est le propre du métier d'enseignant, à quelque niveau où l'on se situe, dans le secondaire comme dans le supérieur.

Néanmoins, l'agrégation reste d'abord à ce jour un concours de recrutement d'enseignants du second degré dont le cadre de référence, pour les candidats, est celui défini par les programmes de ce niveau d'enseignement. Par souci de simplicité et sans entrer dans les méandres de la mise en œuvre de ces programmes, le jury prendra pour références lors de la session 2012 les derniers textes officiels parus, tant pour le lycée que pour le collège, en laissant de côté, vu sa spécificité, le programme de terminale littéraire.

Que peut-on appeler une prestation réussie, et quels écueils convient-il de dépasser ?

Il va de soi que l'articulation entre l'explication de texte et la capacité à justifier le choix de l'extrait dans un parcours de classe et / ou dans une perspective artistique élargie est essentielle. Si un candidat n'a pas su définir une ligne directrice, une « problématique », « un parcours de lecture », pour organiser et conduire son explication, les élargissements culturels qu'il pourra proposer seront presque inévitablement inadéquats ou à tout le moins partiels. Tel candidat, travaillant sur l'extrait d'une oraison funèbre de Bossuet, propose une explication mettant en valeur Condé érigé en figure de combattant spirituel mais, dans la deuxième partie de son exposé, ne parvient à tracer qu'une perspective sur l'héritage oratoire, oubliant parmi d'autres possibilités les ouvertures musicales (Requiem) ou le genre de la peinture de bataille, par exemple. Une candidate conviée à expliquer la scène d'apparition de Tartuffe dans la pièce de Molière (acte III, scène 2) ne parvient à dégager aucun fil conducteur et se contente, en deuxième partie, d'évoquer un objet d'étude (le théâtre en classe de seconde) dont les enjeux littéraires et culturels lui échappent manifestement.

En revanche, le candidat qui aura su construire un véritable parcours de lecture pourra ouvrir des perspectives fructueuses. Une explication consacrée à l'épisode des chevaux de bois de Gargantua parvient à mettre en valeur la dégradation du registre épique et à renvoyer alors, en deuxième partie, à une étude soit de quelques chants de *Illiade*, soit de tableaux des Gobelins en lien avec la chasse, propositions clairement énoncées et développées. La page initiale de *L'Education Sentimentale*, travaillée avec quelque maladresse autour d'une problématique de mise à distance du personnage et du romanesque, permet au candidat des rapprochements purement littéraires certes, mais pertinents, sur une même problématique en classe de première, illustrée d'exemples empruntés à Flaubert à nouveau, à Stendhal et à Proust. Un extrait de Huysmans, pris dans *A Rebours*, peut susciter l'ébauche d'un mouvement d'étude tourné vers les transformations du « mal du siècle », en posant quelques jalons chronologiques et thématiques bien choisis pour une classe de seconde. Dernier exemple, l'explication d'un extrait de *L'Ecole des Femmes* (acte III, scène 2), fine mais qui n'entre pas vraiment dans l'arrière-plan historique de la condition féminine au temps de la préciosité, est prolongée avec bonheur par la proposition d'un travail en classe de quatrième, autour d'un groupement de textes sur la représentation du mariage au théâtre empruntant à Beaumarchais, Musset, Feydeau, accompagné de diverses activités bien adaptées (dont des travaux d'écriture).

Pour résumer : sur quels critères sera évaluée la prestation du candidat ?

1. La connaissance des programmes, suffisante pour replacer un extrait, un auteur, un genre, un mouvement littéraire,..., dans une perspective d'étude raisonnable et cohérente.
2. La richesse d'une culture qui, sans prétention encyclopédique, est capable de créer des ponts ou des liens entre différents objets artistiques d'une manière convaincante et, si possible, avec un minimum d'originalité.
3. La capacité à mettre en valeur une rencontre personnelle avec les œuvres, qu'elles appartiennent au domaine littéraire ou à tout autre domaine artistique. A ce sujet, rappelons que l'histoire des arts au collège et au lycée ne se limite pas à la peinture ni même aux Beaux-Arts.
4. La capacité à organiser un propos dans la durée impartie et selon une dynamique démonstrative, en évitant absolument le catalogue de références non commentées pour remplir artificiellement les dix minutes de l'épreuve.
5. La capacité à articuler clairement les conclusions de l'analyse littéraire précédemment menée avec les pistes qui vont être présentées ensuite, dans une mise en perspective susceptible de nuancer ou de compléter ces conclusions.
6. La capacité à justifier les choix effectués dans une, voire deux, mais pas plus de trois, propositions réalistes, éventuellement sur deux niveaux de classes différents, en évitant de privilégier systématiquement les classes de lycée comme ce fut le cas à cette session.

Pour conclure

Cette épreuve nouvelle ne doit être considérée ni comme un obstacle insurmontable sur le chemin du succès, ni à l'inverse comme un point de passage obligé mais négligeable. Elle permet aux meilleurs des candidats de faire la preuve d'une culture personnelle progressivement développée dans leur parcours d'étudiant, fruit également d'une curiosité intellectuelle et sensible plus personnelle que le jury est en droit d'attendre de futurs agrégés de lettres.

A ce titre, elle incite aussi à manifester des qualités qui constituent l'identité professionnelle de tout enseignant : être capable de mettre à disposition de ses élèves ou de ses étudiants un contenu savant assimilé et maîtrisé, dans un cadre et selon des méthodes dont il connaît les contraintes et les enjeux.

Elisabeth CHARBONNIER

Jean-Pierre HOCQUELLET

exposé de grammaire

S'il a parfois entendu des études de grande qualité, et plus rarement des prestations catastrophiques, on a cependant noté trop d'exposés médiocres ou insuffisants sur des questions pourtant classiques. En effet, la plupart des questions renvoient à des chapitres des grammaires usuelles dont nous avons rappelé les références à la fin du rapport sur l'épreuve écrite de français moderne. Les candidats admissibles ne semblent donc pas toujours bien préparés à l'épreuve orale de l'exposé grammatical sur texte au programme.

Pourtant, cet exposé de grammaire, couplé à l'explication de texte sur programme, mais bien distinct de celle-ci, ouvre parfois des perspectives fort rentables sur l'explication de texte elle-même. On a déjà noté dans le rapport de l'an dernier, et nous le rappelons cette année « cette vérité qui veut que le "sens" global du texte se débusque dans les replis de la langue ». Aussi, l'exposé de grammaire peut-il, lorsque le sujet s'y prête, se traiter avant l'explication de texte – et pas seulement après – au libre choix du candidat. Plus concrètement, comptant pour 1/3 de la note, une étude de grammaire bâclée peut grever sérieusement la note globale de cette épreuve couplée, tout comme une étude réussie peut notablement rehausser la note globale. Il ne faut donc pas négliger la préparation de cette épreuve.

L'exercice est en effet gratifiant mais exigeant ; d'une part en ce que les connaissances théoriques qu'il requiert ne peuvent s'acquérir au dernier moment mais doivent avoir été assimilées tout au long du cursus universitaire ; d'autre part, en ce qu'il consiste à mettre véritablement à l'épreuve du texte proposé ces connaissances théoriques – il ne saurait se réduire à une simple récitation de cours ; enfin, en ce qu'il nécessite que le candidat analyse vraiment les occurrences relevées, bien souvent en propose une interprétation, le cas échéant à l'aune de différentes théories. Jamais le candidat ne doit se contenter d'un simple relevé, ce qui est encore trop souvent le cas.

O. 1. Le déroulement de l'épreuve

L'exposé de grammaire est couplé avec l'explication de texte sur programme. Le découpage des textes proposés est fait dans l'ensemble de l'œuvre au programme et non plus seulement – comme c'est le cas pour l'épreuve écrite de français moderne – dans le programme dit « restreint ».

Le libellé peut limiter l'étude de la notion proposée à un passage du texte proposé à l'explication littéraire ; c'est le cas lorsque les occurrences sont très nombreuses (par exemple pour une question sur l'article ou sur le pronom). Lorsque le libellé ne contient pas de limitation, la question porte donc sur l'ensemble du passage.

Sur les 2 heures et demie dont dispose le candidat pour préparer l'explication de texte et l'exposé de grammaire, il est raisonnable qu'il consacre environ une demi-heure de préparation à la seule grammaire.

L'exposé devant le jury durant 40 minutes dans son ensemble, le candidat est libre d'organiser son temps comme il le souhaite ; néanmoins, il est nécessaire qu'il consacre 10 minutes à la grammaire, et 30 à l'explication de texte ; et qu'il surveille sa montre. En général, le jury rappelle au candidat oublieux de son temps qu'il lui reste 5 minutes avant de conclure, mais la gestion précise du temps est de la responsabilité du candidat. Trop souvent encore, des candidats n'ont pu achever leur présentation de grammaire parce qu'ils avaient mal géré leur temps de parole.

Comme il l'a été rappelé en introduction, le candidat peut présenter indifféremment l'étude de grammaire avant ou après l'explication de texte. Si la question se prête à un lien entre la question de grammaire et l'explication de texte, il aura donc tout intérêt à expliciter et exploiter – brièvement, en une ou deux phrases – ce lien. Par exemple, une question sur l'article défini dans l'incipit de *La Jalousie* de Robbe-Grillet fera sens au regard de la construction d'un univers référentiel in *medias res* par un narrateur-personnage. Ou encore, l'étude de la négation dans une lettre de la *Marquise...* engage assurément des prolongements sur l'interprétation littéraire d'un discours amoureux ambigu. Toutefois ce couplage entre les deux questions – effectué alors dans la seule conclusion de l'exposé de grammaire – n'est pas toujours évident ni attendu. Il est donc inutile de chercher coûte que coûte – au prix soit de truismes soit d'acrobaties intellectuelles généralement peu heureuses – à rattacher les deux exercices.

P. 2. La méthodologie de l'exposé de grammaire

Elle ne diffère pas de celle de l'épreuve de grammaire à l'écrit, à la méthode de laquelle nous renvoyons.

Q. Les types de sujet

Le plus souvent, la question est une question de synthèse. Rappelons cependant qu'elle peut prendre la forme « Faites toutes les remarques nécessaires » sur un court segment du texte. En ce cas, comme à l'écrit, on ne part pas d'une définition, on n'attend pas d'introduction ni de conclusion, mais des remarques hiérarchisées et sélectionnées à bon escient – d'ordre macrostructural, puis d'ordre microstructural. Ainsi, il n'est pas utile, par exemple, de préciser que « d' » relève de l'élision de « de » : il ne s'agit pas là d'une remarque « nécessaire ». Le candidat se demandera pourquoi, pour quel(s) problème(s) d'analyse recelés par l'énoncé, tant en syntaxe que parfois en morphologie, le jury lui a donné ce passage à commenter. On voit en quoi une telle question engage tant des connaissances linguistiques que des capacités de raisonnement.

Lorsque l'intitulé relève d'une question de synthèse, les types de sujet sont de trois sortes.

- **Le sujet porte sur une catégorie**, classe de mot ou fonction grammaticale (ex. l'article, les adjectifs qualificatifs, le sujet, l'attribut...). On attend alors que le candidat commence par définir précisément la catégorie, puisqu'il expose ses critères de relevé et de classement.

- **Le sujet porte sur une notion transversale** (ex. les indéfinis, la concession, la négation...) Le candidat ouvrira son exposé par une réflexion d'ordre sémantique puis traitera les phénomènes grammaticaux distincts impliqués par cet intitulé ; il pourra convoquer, le cas échéant, morphologie, lexicologie aussi bien que syntaxe.

- **Le sujet porte sur une forme particulière** (ex. « que », « de », « si »...). Le plus souvent, les morphèmes relèvent de plusieurs catégories grammaticales, et l'on attend du candidat qu'il procède à un classement soigneux des différentes occurrences du texte. Certains morphèmes permettent un classement ordonné des occurrences ; ainsi la subduction guillaumienne permet-elle un classement intéressant des différentes occurrences de « que », comme de « être » ou « avoir ».

Pour ces trois types de sujet, l'organisation de l'exercice est la même que pour la question de synthèse de l'écrit (une introduction, un développement, et une conclusion facultative) et le classement des occurrences y est tout aussi fondamental : quelques candidats ont ainsi commis l'erreur de procéder à l'étude des occurrences au fil de leur apparition dans le texte. Le classement doit être raisonné, justifié, jusque dans les sous-parties des grandes parties (deux grandes parties et un relevé au fil du texte au sein de ces parties ne constitue pas un classement), et obéir à des critères syntaxiques, morphologiques, voire sémantico-référentiels ou énonciatifs. Dans tous les cas, ce plan doit s'adapter aux occurrences du texte, et le candidat n'a pas à convoquer toutes ses connaissances sur la question à traiter. Par exemple, une question sur les subordonnées dans un texte ne comprenant que des relatives, une conjonctive circonstancielle et une participiale n'amènera pas à développer la question des complétives.

R. L'introduction de la question de synthèse

Elle est essentielle et doit comporter une définition claire et précise de la notion ou du concept proposé. Le candidat peut être amené à problématiser et à justifier les limitations éventuelles données à son corpus (par exemple : pourquoi prendre en compte le « conditionnel » dans une étude sur « l'indicatif » ; ou pourquoi rejeter un « que » pronom interrogatif dans une étude sur « les mots subordonnants » ; en quoi le terme de « complétive » est-il mal approprié pour désigner des conjonctives en fonction de sujet ; ou encore, quelle justification et quelles limites envisager au lien entre « relatives » et « complétives » qu'appelle un libellé du type : « étudiez les relatives et les complétives »).

L'introduction s'achève enfin par l'annonce du plan. Il n'est alors pas utile de présenter la liste des occurrences du texte à l'issue de cette entrée en matière.

S. Le développement

T. Clarté et rigueur de l'exposé

Le candidat doit présenter un exposé clair et rigoureux, jusque dans le relevé des occurrences. On donnera pour classique contre-exemple les relevés de subordonnées qui ne délimitent pas convenablement celles-ci, le plus souvent les écourtant. Il ne s'agit pas davantage d'omettre des occurrences, ou, plus grave, d'en ajouter.

U. Aller à l'essentiel

Le candidat doit exploiter intelligemment le temps qui lui est imparti. D'une part, il évitera de se perdre en considérations longues et indigestes sur, par exemple, la morphologie adjectivale ou celle des

déterminants, si c'est pour devoir ensuite sacrifier l'essentiel, faute de temps : à savoir, sur une question portant sur « l'adjectif », l'approche syntaxique de l'adjectif ; ou, sur une question portant sur « l'article », l'approche sémantico-référentielle de l'article.

De même, il passera rapidement sur les cas simples et récurrents et/ou canoniques ; il se penchera plus attentivement sur les cas problématiques. Ce sont souvent ces cas atypiques ou d'une analyse plus délicate, amenant parfois à proposer plusieurs interprétations du phénomène, qui ont motivé la question proposée par l'examineur. Ainsi, comment analyser « que » dans la structure clivée « C'est vers l'hôtel de ville que se dirigeait la cavalcade hennissante » : pourquoi son analyse comme pronom relatif pose-t-elle problème ? Ou encore, dans « Tout perfide qu'il est », comment justifier dans cette concessive, la présence inhabituelle du mode indicatif ? C'est le repérage, l'identification et l'analyse de tels cas épineux qui conduira le jury à décerner, le cas échéant, une très bonne note au candidat.

V. La terminologie

Il convient dans ce développement d'être vigilant quant à la terminologie employée. En effet, trop souvent, les candidats, usent et abusent de termes dont ils n'ont pas la maîtrise théorique effective. Parfois ils font preuve d'une belle inventivité (« la verbeance verbale ») mais qui ne saurait être tolérée par le jury. Que sert encore de convoquer de façon prétentieuse un appareil notionnel renvoyant à des théories savantes lorsque l'on ne parvient ni à en donner l'origine, ni à en expliciter clairement et simplement le sens, ni même à appliquer ce savoir à bon escient ? Par exemple, « incidence de second degré », « subduction exotérique », « négation uniceptive » n'ont pu être expliqués au jury par quelques candidats qui pourtant employaient cette terminologie.

Inversement, il n'est pas possible de décrire la langue sans quelques bases terminologiques. Ainsi, pour légitimer une concordance des temps, on a pu entendre « parce que ça se passe après, et l'autre, ça se passe avant » ; rappelons donc que les notions d'antériorité, de postériorité, et de simultanéité sont disponibles. De même, pour expliquer pourquoi devant certains noms, on peut utiliser un partitif, on a entendu qu'il s'agissait « des choses qu'on ne peut pas partager » ; rappelons que les catégories « dense », « massif » et « compact » existent là encore.

Enfin, trop d'erreurs sont encore commises quant aux catégorisations de base : les confusions entre pronoms, adjectifs et déterminants ont été ainsi particulièrement fréquentes ; elles ne sont pas acceptables. Nous renvoyons les candidats à la « Terminologie grammaticale » éditée par le Ministère de l'Education nationale en 1997 (rééd. 1998, disponible en ligne) à destination des élèves de collège et lycée et des enseignants. Il est en effet concevable que de futurs professeurs de français aient une parfaite maîtrise des différentes parties du discours, au moins.

W. Le sens de la langue

Néanmoins, le jury attend aussi de la part du candidat qu'il fasse preuve d'une réelle conscience de la langue. Cela signifie d'une part qu'il doit être en mesure de déceler les problèmes d'interprétation ou d'analyse posés par certains énoncés. Dans la mesure où le jury s'est efforcé de donner des sujets recelant des occurrences à l'interprétation problématique, il escompte que ces occurrences ne seront pas passées sous silence par le candidat ou que leur analyse ne sera pas lissée, mais bien que le candidat fera preuve d'« intelligence grammaticale » en décelant le problème posé et en signalant les difficultés d'analyse qu'il rencontre, en utilisant donc ces difficultés pour construire sa réflexion et en proposer plusieurs interprétations. Le candidat pourra alors expliquer au jury quelle lecture a sa préférence et pourquoi. Ainsi, dans une étude sur le morphème « de », une occurrence comme « différentes sortes de mille-pattes » peut donner lieu à plusieurs analyses (« différentes sortes de » = déterminant indéfini complexe ; « de » = de + des ; ou « de » = de + Ø ?), qui seront argumentées et discutées.

Dans cette même perspective, on attend d'autre part du candidat qu'il soit particulièrement sensible aux spécificités de la langue de la Renaissance ou de l'âge classique : il doit, le cas échéant, non seulement les signaler mais encore les commenter. Sur une question portant sur le subjonctif dans un passage de Racine, on attend ainsi *a minima* des remarques sur la concordance « classique » des temps. De même une question sur les participes chez Racine amène à interroger le statut morphologique et fonctionnel problématique de « naissant » et « vieillissant » dans « Néron naissant / A toutes les vertus d'Auguste vieillissant », ou celui de « bornées » dans « Apprenez, a-t-il dit, l'arrêt des destinées, / Par qui vous allez voir vos misères bornées. »

X. La conclusion

La conclusion, facultative, offre une synthèse des spécificités du corpus, et rappelle par exemple ce qu'on aurait pu attendre comme type d'occurrence et qui n'est pas apparu dans son relevé, au vu d'un

état de langue donné. Le cas échéant, on l'a dit, on peut enfin proposer une lecture stylistique du fait de langue étudié.

Y. L'entretien

L'entretien est bref ; l'examineur pose quelques questions qui peuvent avoir plusieurs objectifs :

- attirer l'attention du candidat sur un oubli ou plusieurs oublis ;
- revenir sur une analyse erronée et corriger, à son avantage, la première interprétation donnée ;
- discuter ou approfondir certaines analyses problématiques ;
- préciser certaines définitions ;
- lui permettre de justifier ses choix terminologiques. Ainsi, a-t-on pu demander à un candidat de rappeler à quel linguiste il attribuait le terme de « subduction ». Il faut noter que toutes les approches sont possibles et acceptées, dès lors que, bien sûr, elles sont utilisées à bon escient.

Dans tous les cas, le jury cherche à valoriser la note obtenue durant l'exposé, et non à la faire descendre.

Z. 3. Liste des sujets proposés

AA. Sujets portant sur une catégorie, fonction ou classe

Enonciation, modalités, grammaire du texte

L'anaphore

Anaphore et cataphore

Les modalités d'énonciation

Les types de phrases

L'interrogation

L'exclamation

Le discours rapporté

Les formes du discours rapporté

Syntaxe de la phrase

Les subordonnées

La subordination

Les conjonctives, les propositions conjonctives

Les relatives

Relatives et complétives

Les subordonnées complétives

Les subordonnées circonstancielles

Les subordonnées au mode subjonctif

Les systèmes hypothétiques

Les propositions introduites par le morphème « si »

L'ordre des mots

La phrase

La ponctuation

Classes de mots

Les adjectifs qualificatifs

Les expansions du nom

Les groupes nominaux prépositionnels

Les groupes détachés

Les adverbes, l'adverbe

L'absence d'article

L'article

Les démonstratifs

Les pronoms

Les pronoms personnels

Le pronom de 3^{ème} personne

Les mots subordonnants en « qu- »

Les conjonctions de coordination

Fonctions syntaxiques

Les déterminants
Syntaxe de l'adjectif qualificatif
Les attributs
Epithètes et attributs
Les constructions attributives
Les compléments du nom
Les appositions, l'apposition
La fonction sujet
Les compléments circonstanciels

Le verbe

Les formes pronominales du verbe
Les temps de l'indicatif
L'emploi des temps de l'indicatif
Les valeurs d'emploi des temps de l'indicatif
Le mode indicatif
Les temps composés
Les modes non personnels
Les modes personnels
Les modes personnels à l'exception de l'indicatif
Les modes participe et infinitif
L'infinitif, les infinitifs
Le mode subjonctif, le subjonctif
Le mode indicatif et le mode subjonctif
Les participes
Le participe passé
La transitivité du verbe, la transitivité verbale
Auxiliaires et semi-auxiliaires
Les périphrases verbales

BB. Sujets portant sur une notion transversale

Les degrés d'intensité et de comparaison
Les formes en -ant
Les formes de l'hypothèse et de la concession
La négation
Les indéfinis

CC. Sujets portant sur une forme particulière

Le morphème « de »
Le morphème « que »
« Etre » et « avoir »
Le verbe « être »
« En »
« Tout » et « tous »
Le morphème « si »

DD. Sujets portant sur un segment de texte

Faites les remarques que vous jugerez nécessaires sur ...
Analyse syntaxique de....

EE. Bibliographie

Nous renvoyons aux conseils bibliographiques fournis pour l'épreuve écrite de français moderne.

Cécile Narjoux,
Maître de conférences,
Université Paris-Sorbonne

ⁱ *Nouveau dictionnaire de Pierre Richelet*, Lyon, 1719.

Dictionnaire universel français et latin, Nancy, 1734, dit de Trévoux.

Dictionnaire de l'Académie française, 4^e édition, Paris, 1762.

Dictionnaire critique de la langue française, par M. l'abbé Féraud, Marseille, 1787.

ⁱⁱ Aristote, *rhétorique*, Tel Gallimard, livre II, 2 [de la colère], 1998, p.113 « On l'éprouve [la colère] ... Contre ceux qui nous accordent d'habitude respect ou déférence, si par la suite leurs procédés à notre égard ne sont plus les mêmes ; car alors on croit être méprisés d'eux ; sinon ils nous traiteraient comme dans le passé ».

ⁱⁱⁱ L'interrogation rhétorique « consiste à prendre le tour interrogatif, non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre » (Fontanier, *Les figures du discours*, rééd. Flammarion, 1968, p.368). Surenchère ici puisque la question rhétorique « Pouvez-vous me nier... ? » qui porte sur l'acte de nier verrouille fermement tout échange.

^{iv} Nous renvoyons aux analyses d'Anna Jaubert, *Lecture Pragmatique*, hachette supérieur, 1990, *L'expansion infinie du sujet*, p.75 à 82.

^v Robert Martin, *langage et croyance*, Bruxelles, Chapitres I et VI, Pierre Mardaga, pp.16-17.

^{vi} Voir Olivier Soutet, *La concession en français*, Genève, Droz, 1990

^{vii} Voir Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, p. 341 *Nier que P* : « La complétive comporte d'ordinaire le subjonctif par emploi protagonistique : le protagoniste ayant nié le fait, a pour cela même exclu un sien jugement affirmatif sur ce point [...] Mais le locuteur pourrait effectuer une réinvasion nynégocentrique à venir pour son compte affirmer la vérité du fait nié. L'indicatif apparaîtrait alors ». § 512 le mode en phrase interrogative.

^{viii} Pour un repérage des stylèmes raciniens, l'article de L. Spitzer reste incontournable. Leo Spitzer, *études de style*, Paris, Tel Gallimard, 1970, pp. 208 à 335.

^{ix} *La négation*, Actes du colloque Paris X – Nanterre de novembre 1992, Nanterre, Numéro Spécial de *Linx*, 1994, pp 46-47 ; « *p* est situé dans un certain espace de vérité et [...] le rôle de la négation est de l'en dissocier (strictement, binaires, de façon monovalente).

^x Voir Stewart Philip, *Le Masque et la parole, le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973.

VERSION GRECQUE
Rapport établi par Romain Brethes

Pour la première fois depuis l'instauration d'une version grecque à l'Agrégation des Lettres Modernes, le jury a souhaité proposer un texte de poésie, tiré d'une pièce de Ménandre. Ce choix a semblé quelque peu déstabiliser les candidats, au nombre de 15 cette année. Une bonne moitié des copies a présenté ainsi des lacunes significatives dans l'analyse de ce texte, qui n'était pourtant guère plus long que la version de Lucien proposée l'année précédente. Et si la moyenne se situe aux alentours de 9, elle le doit beaucoup à deux excellentes copies qui témoignent d'un niveau plus que satisfaisant et montrent que la version, malgré quelques difficultés ponctuelles, n'avait rien d'insurmontable pour des candidats rompus à une pratique régulière et rigoureuse du grec ancien. L'auteur lui-même, à défaut d'être familier aux candidats, ne devait pas leur être inconnu. Depuis plusieurs années, l'étude de la Comédie Nouvelle, favorisée par la découverte de nombreux papyrus, a pris une ampleur certaine, et l'image d'un théâtre « installé sur des positions bourgeoises », pour reprendre l'expression de Marguerite Yourcenar dans *La couronne et la lyre* en 1979, a considérablement évolué. Sa très grande richesse dramaturgique, sa dimension civique trop longtemps ignorée, sa recherche d'un équilibre tout aristotélien (Ménandre fut probablement l'élève de Théophraste) sont aujourd'hui pleinement reconnues, tout comme elles l'étaient déjà dans l'Antiquité. Dans sa *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre*, Plutarque vante ainsi la convenance du spectacle proposé par Ménandre et son adéquation à la qualité du public présent : « Quelle est en effet la raison véritable qui justifie qu'un homme cultivé aille au théâtre, si ce n'est pour écouter du Ménandre ? À quel autre moment le théâtre se remplit-il de lettrés alors qu'un personnage comique est mis en scène ? »

Le Dyscolos est probablement la pièce la plus connue de son répertoire, car la mieux conservée. Primée aux Lénéennes de 317 av. J.-C., elle relate l'amour d'un jeune homme issu de la bonne société athénienne, Sostrate, pour une jeune fille de la campagne. Mais il est un obstacle à cet amour, en la personne de Cnémon, le père de la jeune fille, qui est le dyscolos (ou « atrabilaire ») en question. Misanthrope, réfugié dans une ferme proche de la cité, il vit également en compagnie de son fils

Gorgias, né d'un premier lit. Le passage proposait ici la rencontre entre Cnémon et Sostrate, alors que ce dernier cherche à persuader le frère vigilant qu'il n'a nullement l'intention de corrompre sa sœur et qu'il souhaite l'épouser. Mais Gorgias se méfie, car l'amour est un sentiment réservé aux riches oisifs. Tomber amoureux, comme le rappelle K. J. Dover dans *Homosexualité grecque*, est « un luxe et une perte de temps et d'énergie » pour les classes populaires, dont Cnémon et Gorgias sont les représentants dans la pièce.

Le texte commençait par une proposition infinitive introduite par νομίζω, dont les sujets étaient à chercher deux vers plus bas (πέρας τι et μεταλλαγὴν τινα). Les deux participes substantivés au datif pluriel (τοῖς εὐτυχοῦσιν et τοῖς πράττουσιν) servaient ici à préciser le groupe nominal πᾶσιν ἀνθρώποις:

Je crois que pour tous les hommes, dans leur bonheur comme dans leur malheur, il existe une limite à leur état et qu'un changement est possible.

Les quatre vers suivants s'ouvrent avec la première partie d'une parataxe (τῷ μὲν εὐτυχοῦντι), à laquelle répond au v. 10 (v. 280) τοῖς δ' ἐνδεῶς πράττουσιν. Ici, nous sommes toujours en présence d'une proposition infinitive régie par νομίζω, dont le verbe est μένειν et le sujet τὰ πράγματα. La place de εὐθενουντα pouvait être trompeuse, mais il s'agissait bien d'un attribut du sujet πράγματα, μένειν étant un verbe d'état. Il fallait également voir que le déictique τούτου annonçait la proposition relative ὅσον χρόνον. Cette proposition se trouve à l'éventuel au subjonctif pour exprimer une idée de généralité, tout à fait conforme aux vérités qu'énonce ici Gorgias:

Pour celui qui est favorisé par le sort, les conditions de vie demeurent continuellement prospères, aussi longtemps qu'il est capable de supporter sa chance sans rien faire de mal.

Le vers suivant poursuit avec une proposition temporelle toujours à l'éventuel (ὅταν ἔλθῃ). Τοῦτο ne fait ici que reprendre l'hypothèse énoncée dans la première partie du vers, à savoir que celui qui est favorisé par la fortune commet quelque chose de répréhensible. C'est une idée répandue dans l'antiquité, notamment chez Aristote (*Rhétorique*, II, 16, 1390 b. 32 sqq.), que les riches sont enclins à commettre des fautes liées à la démesure de leur richesse :

Mais quand il en arrive à ce point, poussé par la profusion de ses biens, alors, je pense, il éprouve une détérioration de son état (littéralement le changement en pire).

La parataxe ouverte par τῷ μὲν εὐτυχοῦντι se ferme, comme nous l'avons dit, avec τοῖς δ' ἐνδεῶς πράττουσιν. Attention, de même que pour les participes du début du texte, il ne fallait évidemment pas confondre cette dernière forme, participe présent substantivé de πράττω au datif masculin pluriel, avec une troisième personne du présent actif. La simple présence de l'article permettait d'éviter la confusion. Il fallait également voir dans le ἄν qui suivait non pas une simple particule, mais bien une conjonction de subordination, équivalent de ἐάν, qui introduisait donc une proposition hypothétique au subjonctif. La difficulté – relative - était d'analyser ici que le νομίζω du premier vers régissait toujours la proposition infinitive qui suivait cette proposition hypothétique ; proposition infinitive dont le verbe est προσοδοκᾶν et qui a pour sujet sous-entendu le groupe nominal auparavant au datif τοῖς πράττουσιν, avec un participe apposé à ce sujet qui lui est bien à l'accusatif (ἐλθόντας) :

Quant aux miséreux, s'ils ne font rien de mal dans l'indigence, mais supportent avec noblesse leur sort, (je pense qu') ils en viennent avec le temps à prendre confiance (le jury a également accepté une construction différente de χρόνῳ, qui offrirait la traduction suivante : ils en viennent à faire confiance au temps) et s'attendent à ce qu'une meilleure part s'offre à eux.

Le τί qui introduit le vers suivant était bien sûr un interrogatif, comme l'indiquait son accentuation en baryton, et a ici le sens très fréquent de « pourquoi ». Suivaient deux impératifs présents, exprimant ici un ordre général et durable. Le déictique τούτῳ reprend l'idée énoncée dans la proposition qui le précède εἰ σφόδρ' εὐπορεῖς :

Pourquoi donc fais-je ce discours ? Toi-même, si tu es très bien nanti, ne va pas te fier à cet état et ne va pas en retour mépriser les pauvres que nous sommes. Montre-toi toujours digne aux yeux des autres de conserver ta bonne fortune.

L'intervention de Sostrate ouvre un nouveau temps dans ce passage. Gorgias suspecte que ce dernier ne soit animé d'intentions discutables, à l'image de ceux de sa classe d'âge et sociale. La question de Sostrate ne posait pas de problème particulier, pas plus que la réponse de Gorgias. Tout au plus pouvait-on noter l'infinitif parfait ἐζηλωκέναί, qui a manifestement posé des problèmes d'identification morphologique à certains candidats. On rappellera donc que si un verbe commence par un ρ, par deux ou plus de deux consonnes ou par une consonne double (comme c'est le cas de ζηλω), il n'y a pas de redoublement de la consonne initiale au parfait, mais l'ajout d'un ε comme prothèse. Dans l'enchaînement des deux infinitifs au v. 20 (v. 290) de ce texte, il fallait bien évidemment faire dépendre ἐξαρτεῖν de πείσειν :

Sostrate : Est-ce que je te semble avoir maintenant une conduite déplacée ?

Gorgias : Tu m'as l'air de rechercher une vilaine affaire, que tu songes à pousser une jeune fille de naissance libre à la faute ou que tu guettes une occasion favorable pour réaliser un forfait qui mérite mille morts.

La tirade qui suit des vers 23-28 (v. 293-298) de Sostrate ne présentait pas davantage de difficultés insurmontables. La locution impersonnelle *δικαίον ἔστι* introduit une proposition infinitive, dont le sujet est *τὴν σὴν σχολήν*, le verbe *γενέσθαι*, et l'attribut l'adjectif substantivé *κακόν*. A l'exception de la proposition infinitive, la construction est rigoureusement la même dans les vers qui suivent, où *πτωχὸς ἀδικηθεὶς* est le sujet et *δυσκολώτατον*, adjectif substantivé au superlatif, est attribut. Le génitif *τῶν ἀπάντων* est bien évidemment le complément de ce superlatif. Le sujet *πτωχός* reste le même pour les deux vers suivants, et la voyelle élidée qu'il fallait rétablir pour le parfait *πέποιθ'* ne pouvait donc être qu'un *ε*, à la troisième personne du singulier du parfait. Le complément d'objet direct de *λαμβάνει* est précisément la proposition relative *ὅσα πέποιθε* :

Sostrate : Apollon !

Gorgias : Il n'est assurément pas juste que ce qui est pour toi un loisir soit un mal pour nous, qui n'avons pas de temps libre. De toutes les choses de ce monde, sache qu'un pauvre qui a subi une injustice est la plus bourruée. D'abord, il est pitoyable, puis il prend tous les malheurs qu'il a subis non pour de l'injustice, mais pour un outrage.

Intervient alors Daos, l'esclave de Gorgias, dans un passage où les manuscrits ne sont pas tous d'accord, ce qui a entraîné une certaine tolérance du jury sur certaines traductions imprécises. Par contre, il n'y avait aucun doute sur la valeur des deux optatifs *εὐτυχοίης* et *γένουτο* qui, sans la particule *ἄν*, ne peut exprimer que le souhait dans une proposition principale ou indépendante. De même, *ἄκουσον* ne peut être qu'un impératif aoriste à la deuxième personne du singulier :

Sostrate : Jeune homme, je te souhaite du bonheur alors (littéralement « puisses-tu être heureux ! »). *Ecoute-moi donc un court instant.*

Daos : Fort bien, maître ! Puissè-je obtenir plein de bonnes choses.

La tirade finale de Sostrate est un plaidoyer *pro domo* qui cherche à convaincre Gorgias de l'authenticité de son sentiment pour la jeune fille, dans un passage qui justifie la formule fameuse d'Ovide dans les *Tristes* (II, 369) : « Il n'est aucune pièce du charmant Ménandre sans amour. » Le *καί* initial du v. 31 (v. 301) est adverbial ici.

On peut noter au v. 38 la forme ἐπιθείς, participe aoriste 2 de ἐπιτίθημι au nominatif masculin singulier. Il fallait également voir que le participe στέργων est le complément du verbe διατελεῖν qui a ici le sens de « passer sa vie. » Une nouvelle fois, on note la présence d'un optatif de souhait (ποήσειαν), avec ὁ Πάν et αἱ Νύμφαι comme sujets, με comme complément d'objet direct et un attribut du complément d'objet direct (ἀπόπληκτον). Le déictique οὗτος semble indiquer que Sostratos désigne une statue de Pan présente sur la scène. Attention enfin à la forme αὐτοῦ, qui ne peut évidemment se rapporter à τῆς οἰκίας qui est féminin, et qui est en fait un adverbe de lieu ici, et non un pronom personnel.

Sostratos : Toi aussi le beau parleur prête-moi attention. J'ai vu une jeune fille ici. Je suis amoureux d'elle. Si tu estimes que c'est là un crime, peut-être bien suis-je un criminel. Que pourrait-on dire alors ? Si ce n'est que je viens en ce lieu non pour elle, mais parce que je veux voir son père. Car moi, qui suis de naissance libre, avec un niveau de vie suffisant, je suis prêt à la prendre sans dot, en prêtant le serment de passer ma vie à la chérir. Si c'est pour commettre un méfait que je suis venu ici ou dans l'intention de machiner à votre insu quelque forfait, que Pan ici présent et les Nymphes avec lui me fassent perdre la raison (littéralement « me rendent stupide »), ici-même, près de cette maison.

Au final, on voit que cette version présentait bien peu de difficultés morphologiques ou syntaxiques, mais nécessitait une pratique régulière du grec, de la prose comme de la poésie, afin notamment d'éviter des erreurs d'identification morphologique souvent cocasses. On ne saurait trop également conseiller aux futurs candidats, outre la traduction quotidienne de quelques lignes ou vers de grec, de lire les textes classiques de la pensée grecque dans des éditions traduites (Platon, Xénophon, Hérodote, Aristophane, Sophocle...). Cela leur permettra de se familiariser au mieux avec ce monde complexe certes, mais d'une richesse inépuisable, véritable promesse de bonheur.