

Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : Agrégation externe **Section : Lettres modernes**

Session 2015

Rapport de jury présenté par :

Paul RAUCY

président du jury

Sommaire

Composition du jury de la session 2015	5
Observations générales par le Président du jury	9

Épreuves écrites

• Première composition française	11
• Deuxième composition française	21
• Étude grammaticale d'un texte français antérieur à 1500	33
• Étude grammaticale d'un texte de langue française postérieur à 1500	59
• Version latine	83
• Version grecque	91
• Version de langue vivante étrangère	
– Allemand	95
– Anglais	99
– Arabe	113
– Espagnol	115
– Hébreu	123
– Italien	124
– Polonais	133
– Portugais	135
– Roumain	137
– Russe	138
– Tchèque	140

Épreuves orales

• Leçon portant sur les œuvres d'auteurs de langue française inscrites au programme	143
• Explication d'un texte de langue française tiré des œuvres au programme (textes postérieurs à 1500)	155
• Exposé de grammaire	161
• Explication d'un texte de langue française extrait des œuvres au programme de l'enseignement du second degré	167
• Commentaire d'un texte de littérature ancienne ou moderne extrait des œuvres au programme prévues pour la seconde composition française	173

Éléments statistiques

• Bilan de l'admissibilité	179
• Bilan de l'admissibilité par académies	180
• Bilan de l'admission	182
• Bilan de l'admission par académies	183

COMPOSITION DU JURY

- Président : M. Paul Raucy, Inspecteur général de l'éducation nationale
- Vice-président suppléant : M. Olivier Bertrand, Professeur des universités
- Vice-présidente : Mme Catherine Doroszczuk, Professeur de chaire supérieure
- Secrétaire général : M. Vincent Tuleu, Inspecteur d'académie – inspecteur pédagogique régional

Correcteurs de littérature française

- M. Christian Belin, Professeur des universités
- Mme Marianne Bouchardon, Maître de conférences des universités
- M. Philippe Cappelle, Professeur de chaire supérieure
- M. Jean-Raymond Fanlo, Professeur des universités
- M. Emmanuel Godo, Professeur de chaire supérieure
- M. Jean-Pierre Grosset-Bourbange, Inspecteur d'académie – inspecteur pédagogique régional
- Mme Michèle Guéret-Laferté, Professeur des universités
- M. Alain Guyot, Professeur des universités
- Mme Laure Helms, Professeur agrégé
- M. François-Xavier Hervouët, Professeur agrégé
- M. Romain Lancrey-Javal, Professeur de chaire supérieure
- M. Jean-Philippe Llored, Professeur agrégé
- M. Stéphane Lojkine, Professeur des universités
- M. Jean-François Louette, Professeur des universités
- M. Jean-Charles Monferran, Maître de conférences des universités
- Mme Rachel Pagès, Inspectrice d'académie – inspectrice pédagogique régionale
- M. Stéphane Pujol, Maître de conférences des universités
- Mme Valérie Stemmer, Professeur de chaire supérieure
- M. Trung Tran, Maître de conférences des universités
- Mme M. Catherine de Vulpillières, Professeur agrégé
- Mme Virginie Walbron, Professeur de chaire supérieure
- Mme Véronique Zaercher, Inspectrice d'académie – inspectrice pédagogique régionale

Correcteurs de littérature générale et comparée

- Mme Carole Boidin, Maître de conférences des universités
- M. Jean Cléder, Maître de conférences des universités
- Mme Corinne François-Denève, Maître de conférences des universités
- Mme Catherine Grall, Maître de conférences des universités
- Mme Béatrice Guéna, Maître de conférences des universités
- Mme Claudine Le Blanc, Maître de conférences des universités
- Mme Pouneh Mochiri, Maître de conférences des universités
- M. Patrick Quillier, Professeur des universités
- Mme Delphine Rumeau, Maître de conférences des universités
- Mme Zoé Schweitzer, Maître de conférences des universités
- M. Stéphane Vacher, Maître de conférences des universités
- Mme Anne-Gaëlle Weber, Professeur des universités
- M. Philippe Zard, Maître de conférences des universités

Correcteurs d'ancien français

- Mme Annie Bertin, Professeur des universités
- M. Damien de Carné, Maître de conférences des universités
- Mme Marie-Madeleine Castellani, Maître de conférences des universités
- Mme Yvonne Cazal, Maître de conférences des universités
- Mme Véronique Dominguez, Maître de conférences des universités
- Mme Estelle Doudet, Professeur des universités
- Mme Christine Ferlampin-Acher, Professeur des universités
- M. Daniel Lacroix, Professeur des universités
- M. Nicolas Lenoir, Maître de conférences des universités
- Mme Emmanuelle Poulain-Gautret, Maître de conférences des universités

Correcteurs de grammaire du français moderne

- Mme Pauline Bruley, Maître de conférences des universités
- M. Antoine Gautier, Maître de conférences des universités
- M. Olivier Halévy, Maître de conférences des universités
- M. Philippe Jousset, Professeur des universités
- M. Nicolas Laurent, Maître de conférences des universités
- M. Julien Piat, Maître de conférences des universités
- Mme Geneviève Salvan, Maître de conférences des universités
- M. Laurent Susini, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version latine

- Mme Catherine Brasme-Viola, Professeur agrégé
- M. Pedro Duarte, Maître de conférences des universités
- Mme Florence Garambois-Vasquez, Maître de conférences des universités
- M. Jean-Pierre Lecouey, Professeur de chaire supérieure
- M. Rémy Poignault, Professeur des universités
- Mme Catherine Schneider, Maître de conférences des universités
- M. Yovan Stupar, Professeur agrégé
- M. Patrick Voisin, Professeur de chaire supérieure

Correcteurs de la version grecque

- M. Sébastien Hillairet, professeur de chaire supérieure
- M. Philippe Le Moigne, Maître de conférences de universités

Correcteurs de la version allemande

- Mme Isabelle Deygout, Professeur de chaire supérieure
- Mme Dominique Grimberg, Professeur de chaire supérieure

Correcteurs de la version anglaise

- M. Pascal Caillet, Professeur agrégé
- Mme Claire Carles-Huguet, Professeur agrégé
- Mme Geneviève Chevallier, Maître de conférences des universités
- M. Lawrence Dewaele, Professeur agrégé
- M. Laurent Folliot, Maître de conférences des universités
- Mme Marie Pélichet, Professeur agrégé
- Mme Anne Rouhette-Berton, maître de conférences des universités
- Mme Laetitia Sansonetti, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version arabe

- M. Makram Abbès, Professeur des universités
- M. Michel Neyreneuf, Inspecteur d'académie – inspecteur pédagogique régional

Correcteurs de la version chinoise

- M. Victor Vuilleumier, Maître de conférences des universités
- M. Fabrice Duléry, Professeur agrégé

Correcteurs de la version espagnole

- M. Grégoire Bergerault, Professeur agrégé
- Mme Caroline Lyvet, Maître de conférences des universités
- M. Stéphane Patin, Maître de conférences des universités
- Mme Ana Rodriguez, professeur agrégé

Correcteurs de la version hébraïque

- Mme Ariane Bendavid, maître de conférences des universités
- Mme Monique Ohana, Inspectrice d'académie – inspectrice pédagogique régionale

Correcteurs de la version italienne

- Mme Edmée Ngatoum, Professeur agrégé
- Mme Charlotte Ostrovsky-Richard, professeur agrégé

Correcteurs de la version polonaise

- Mme Katarzyna Bessière, Professeur agrégé
- Mme Kinga Callebat, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version portugaise

- Mme Emma Guerreiro, Maître de conférences des universités
- Mme Michèle Guiraud, Professeur des universités

Correcteurs de la version roumaine

- M. Gilles Bardy, Maître de conférences des universités
- Mme Hélène Lenz, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version russe

- Mme Catherine Géry, Professeur des universités
- Mme Hélène Mélat, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version tchèque

- M. Xavier Galmiche, Professeur des universités
- Mme Catherine Servant, Professeur des universités

Observations générales du président du jury

En 2015, 1415 candidats se sont inscrits à l'agrégation externe de Lettres modernes, pour 154 postes mis au concours. 764 de ces inscrits ont composé dans toutes les épreuves écrites. 349 d'entre eux, c'est-à-dire 45,68 % des candidats non éliminés, ont été déclarés admissibles aux épreuves orales. Ces chiffres sont en légère augmentation par rapport à ceux de la session 2014, à savoir : 1378 inscrits, 744 non éliminés (le pourcentage est quasi identique à celui de 2015 : 54 %), 287 admissibles pour 125 postes, ce qui représente 38,58 % des non éliminés. Le nombre des admissibles étant fonction du nombre de postes mis au concours, il est tout à fait compréhensible que le pourcentage des admissibles par rapport au nombre de candidats ayant réellement composé à l'écrit soit plus important en 2015 qu'en 2014. Il faut toutefois faire remarquer que la barre d'admissibilité, qui s'élève en 2015 à 8,10 (8,60 en 2014, 8,30 en 2012, 8,34 en 2013), reste tout à fait honorable, de même que la moyenne des admissibles : 10,44 en 2015 (pour 10,68 en 2014, 10,38 en 2012 et 10,30 en 2013). Cette rapide comparaison fait ainsi apparaître, pour ce qui est des épreuves écrites, une réelle stabilité du niveau des candidats et des admissibles, ce qui est plutôt encourageant dans la mesure où l'augmentation du nombre de postes pourrait donner à penser que le niveau de recrutement s'abaisse. Ce n'est pas le cas, et il y a manifestement, pour se présenter à l'agrégation externe, un nombre à peu près stable de candidats sérieux et bien préparés, ce qui est un gage de solidité du concours.

C'est ce que confirme le bilan de l'admission : l'an dernier, la moyenne des admissibles calculée sur le total général (notes d'écrit et d'oral) était de 8,97 ; elle était de 7,30 sur les seules notes des épreuves orales. Pour la session 2015, la moyenne portant sur l'ensemble écrit-oral est de 9,17 et celle portant sur le total des épreuves orales s'élève à 7,89. Deux remarques s'imposent : les performances des admissibles sur le total général sont meilleures que l'an dernier, et l'écart entre la moyenne prenant en compte toutes les notes et celle des seules épreuves orales est moins important en 2015 qu'en 2014 : autrement dit l'oral, quoique plus faible que l'écrit, l'est moins sensiblement que l'année dernière. Sans qu'on puisse, sur deux années seulement, voir s'esquisser une tendance, on peut du moins se réjouir de constater que, dans l'ensemble, le concours se tient plutôt bien. La moyenne calculée sur le total général des candidats admis s'élève en 2015 à 10,88 (10,65 pour la session précédente), et la barre d'admission de la liste principale s'établit à 9,15 (8,95 en 2014) : le jury a donc pu, cette année encore, répondre favorablement à la demande de la direction générale des ressources humaines et proposer une liste complémentaire de 11 candidats. La moyenne du dernier reçu s'élève à 9,03, alors qu'elle était, l'an dernier, de 8,37.

Ces éléments d'appréciation doivent encourager les candidats à se présenter à un concours qui, si l'on considère le taux de pression, c'est-à-dire le rapport entre le nombre de candidats non éliminés et celui des postes offerts, est tout à fait accessible à ceux qui consentent l'effort de formation nécessaire et se donnent la peine de se préparer de manière approfondie.

Les rapports des différentes épreuves écrites et orales mettent tous l'accent sur la nécessité d'une connaissance précise et personnelle des œuvres du programme, résultant de plusieurs lectures faites crayon en main, et qui seule permet au candidat de faire preuve, dans tel ou tel exercice, d'une réflexion qui soit véritablement appropriée à la question ou au texte qui en fait l'objet. Encore faut-il préciser qu'il ne s'agit pas de réciter une leçon, et moins de montrer ce que l'on sait que de savoir mettre en œuvre ses connaissances, et de les faire servir à l'intelligence d'un texte, à l'examen d'un sujet, à la réponse argumentée et composée à une question – ce qui implique qu'on les oublie parfois temporairement pour mieux les retrouver quand il s'agit d'en faire usage, en les ajustant au mieux à ce qui les rend alors nécessaires.

Si cette agrégation est bien un concours littéraire, il faut bien souligner toutefois qu'il ne suppose pas seulement des connaissances spécialisées, mais qu'on y attend aussi des candidats qu'ils disposent d'une culture suffisante pour pouvoir prendre en compte les éléments de contexte sans lesquels la compréhension des œuvres reste étroite, voire infirme : culture générale ou, pour être un peu plus précis, connaissances d'ordre historique, philosophique et artistique au moins, et connaissance des réalités dont il est question dans les textes et qui sont indispensables pour en saisir le sens et les enjeux. La plupart des exercices d'analyse, de commentaire et de réflexion supposent dans notre discipline qu'on fasse varier la focale et qu'on examine de près les œuvres, mais aussi qu'on sache prendre avec elles une distance suffisante pour réfléchir, comparer, construire, composer ; qu'on soit capable d'entrer dans la logique du texte, et en même temps d'élargir le champ pour en considérer les

références, les enjeux, les intentions, les effets, ainsi que les relations avec la réalité représentée, avec les autres arts, avec les débats et les questions qui s'y font entendre.

Rappelons enfin une exigence de premier ordre et qui est une autre constante des rapports – celle qui touche à la qualité de l'expression : qu'il échappe ici ou là une faute due à l'inattention ou à la tension liée aux épreuves, passe ; mais chacun comprendra que le jury d'une agrégation de Lettres, qui recrute de futurs professeurs de français, attache une grande importance à la correction de la langue, tant à l'écrit qu'à l'oral.

Je remercie les auteurs de ce rapport, et ne saurais trop en recommander aux candidats la lecture attentive, ainsi que celle des précédents, en espérant qu'ils y trouveront de quoi comprendre les attentes du jury et mieux orienter leur préparation. Au-delà de l'analyse des défauts et des insuffisances constatées dans les copies et dans les prestations orales, ce sont aussi des réussites et des qualités qui sont mises en évidence. Les membres du jury ont bien sûr grand plaisir à lire ou à entendre de belles choses et c'est un plaisir qu'ils ne boudent pas : à l'oral en particulier, certaines notes remarquables – plusieurs 20 / 20 par exemple – témoignent de ces joies de l'intelligence.

Connaissance approfondie des œuvres, maîtrise des principales connaissances de la discipline et capacité à en faire bon usage, culture assez ouverte pour permettre une véritable compréhension des textes, rigueur et discernement dans l'argumentation, qualité personnelle de l'intelligence, esprit de méthode et de finesse, élégance et clarté de l'expression : voilà quelques unes des qualités espérées, et reconnues par le jury chez les candidats, non pas chez tous, certes, mais assez souvent pour que le concours permette de recruter, cette année encore, des collègues dont on peut espérer qu'ils sauront transmettre à leurs élèves le goût de la langue et de la littérature et, à travers elles, développer en eux les mêmes qualités d'intelligence et de sensibilité. C'est un beau métier que celui qui leur permettra de dire avec Montaigne : « Je ne bâtis que pierres vives, ce sont hommes. »

Je tiens à remercier ici, pour finir cette brève présentation du rapport, Madame le Proviseur du lycée Jean Zay, ainsi que les membres du personnel de l'établissement, pour l'accueil chaleureux et le soutien efficace qu'ils ont bien voulu réserver au concours.

Paul Raucy,
Inspecteur général de l'éducation nationale,
Doyen du groupe des Lettres

Première composition française

Rapport présenté par Christian Belin, Professeur des Universités, Université de Montpellier

Le jury se félicite du nombre relativement élevé de bonnes copies. La réussite est à la portée de tous les candidats, pour peu qu'ils jouent le jeu et s'investissent pleinement dans l'exercice. Comme chaque année, en revanche, beaucoup trop de candidats ont abordé l'épreuve sans se donner la peine de s'y préparer tout au long de l'année par des entraînements rigoureux. On déplore le nombre inquiétant de copies embryonnaires, qui se réduisent à une introduction ou à l'ébauche d'une première partie. Quelquefois les œuvres au programme semblent à peine lues ; quelquefois encore elles n'ont laissé dans les esprits que des souvenirs lointains. Une telle approche du concours se trouve évidemment sanctionnée. On rappellera également, au chapitre des évidences, qu'une excessive désinvolture à l'égard de la correction grammaticale pénalise nécessairement la copie qui en donne des exemples grossiers et réitérés. Etant donné le jeu des coefficients, perdre un ou deux points à cause de ces manquements constitue un handicap d'autant plus regrettable qu'il peut être aisément supprimé. Que tous les futurs candidats apportent donc la plus grande attention à la correction de la langue, et qu'ils s'efforcent de toujours mieux dire ce qu'ils ont à dire !

Deux tragédies de Corneille figuraient au programme, mais il n'était pas interdit de se référer, éventuellement, à d'autres tragédies composées par ce dramaturge. De manière inquiétante certaines copies semblaient ramener toute la dramaturgie de Corneille à ces seules deux tragédies, sans faire intervenir dans l'analyse la riche créativité d'un auteur qui jamais ne cessa de se renouveler et d'innover. Certes la dissertation portait sur *Cinna* et *Polyeucte*, mais comment ne jamais songer à les situer au sein de la production cornélienne ? Dans le même ordre d'idée, on rappellera qu'une préparation sérieuse exige que les œuvres au programme soient replacées dans leur contexte historique. Que pouvait signifier le mythe de Rome en France à l'époque de la création de *Cinna* ? Et quels mouvements traversaient le catholicisme français dans les années 1640 ? De telles questions ne peuvent pas ne pas se poser à tel ou tel moment de la réflexion. Il ne s'agit, en aucun cas, de substituer l'érudition à la réflexion, mais celle-ci se nourrit d'une curiosité intellectuelle qui cherche toujours à mieux comprendre. Un « honnête homme ne se pique de rien », mais il s'intéresse à tout, et son désir de connaissance demeure sans cesse en éveil. Le jury regrette également que certains candidats aient imprudemment négligé ce qui relève pourtant d'une évidence première, à savoir l'appartenance de ces deux tragédies à l'univers du théâtre. Non seulement beaucoup trop de copies ignoraient les débats sur la dramaturgie ou la scénographie du premier XVII^e siècle, mais elles ne tenaient aucun compte des questions liées au geste de la représentation théâtrale.

Il convient d'acquérir, tout au long de l'année de préparation, le maximum de connaissances. Encore une fois, ce n'est pas le seul savoir théorique qui permettra le succès, mais il y contribuera puissamment s'il irrigue avec intelligence la réflexion personnelle des candidats. A ce propos on attirera la vigilance sur le bon usage des cours et des textes critiques qui jamais ne doivent usurper la place réservée en priorité à la singularité d'une pensée personnelle. Par excès de prudence, par crainte, ou encore en raison de réflexes trop scolaires, certaines copies croient devoir répéter *usque ad nauseam* ce qui serait la vulgate actuelle en matière de recherche cornélienne. Comment éviter alors le risque du conformisme ou de la servilité à l'égard de quelques idées à la mode dues à la pensée d'autrui ?

Mieux vaut s'engager courageusement dans l'examen personnel du sujet, et d'abord s'étonner devant telle ou telle formulation. Il importe de ne pas se précipiter et de ne pas comprendre trop vite. Les propos que l'on propose à la discussion n'expriment pas quelque vérité intemporelle tombée du ciel. Ils doivent être analysés, remis dans leur contexte, et perçus comme des points d'interrogation. Ainsi se découvre la spécificité d'un point de vue. Analyser le sujet équivaut à une remise en perspective de ce que l'on croyait savoir sur les œuvres mises au programme. Les propos de Starobinski se révélaient très vite éminemment suggestifs, mais il est toujours dangereux, dans l'analyse du sujet, d'isoler telle ou telle expression (par exemple « l'œil ébloui ») au détriment de l'ensemble. Il est plus judicieux au contraire de chercher à établir des relations entre les mots et les concepts, ne serait-ce que pour mieux souligner les points de friction, et donc l'aspect problématique

de l'énoncé. Les effets de renversement ou de paradoxe sont toujours à privilégier, à propos par exemple de cet « éblouissement » qui se transforme en « trouble » et s'achève en aveuglement.

De ce questionnement nourri d'acribie se dégagera tout naturellement la démarche argumentative à venir qui, en aucun cas, ne saurait se confondre avec une accumulation de plates généralités sur le sujet. Trop de copies donnent la fâcheuse impression que le sujet sert de prétexte pour déverser sur les œuvres une série de remarques qui auraient tout aussi bien été les mêmes à l'occasion d'un autre sujet... Alors la réflexion s'essouffle et, au fil des pages, l'argumentation s'enlise dans le sur-place ou finit par sombrer définitivement dans le bavardage stérile. Les mérites du schéma tripartite, dans une dissertation, ne sont plus à démontrer, mais ils sont réduits à néant si les trois parties s'amenuisent au fur et à mesure, faute de carburant. Peut-être sera-t-il bon de rappeler également qu'il est très maladroit, quand on se réfère au texte, de s'appesantir outre mesure sur un seul passage, comme s'il s'agissait de faire du remplissage ; on veillera aussi à ne jamais raconter l'œuvre étudiée. Enfin, puisqu'il s'agissait de deux tragédies, il était important de ménager entre elles un aller-retour continu, sans sacrifier nécessairement au parallélisme systématique. Par ailleurs, dans une démarche comparative, les différences s'avèrent souvent plus suggestives que les ressemblances.

Un « corrigé » idéal, ou même simplement satisfaisant, n'existe pas. Nous n'entendons proposer que des pistes de réflexion. Les futurs candidats peuvent augurer d'un heureux succès dès lors qu'ils s'investiront avec passion dans ce bel exercice de la dissertation, qui nécessite avant tout le contact le plus étroit possible, le plus intime, avec les œuvres soumises à l'examen. Toutes les hypothèses de lecture restent envisageables, pour peu qu'une argumentation solide les soutienne et qu'elles témoignent de ce qui reste l'essentiel, le plaisir du texte.

En 1676, Louis XIV fit représenter à Versailles six tragédies du grand Corneille. A cette occasion, le poète adressait au roi un poème de remerciement dans lequel il déclarait :

« C'est le dernier éclat d'un feu prêt à s'éteindre ;
Sur le point d'expirer il tâche d'éblouir,
Et ne frappe les yeux que pour s'évanouir ».

Avec une humble fierté le dramaturge semblait se projeter une dernière fois dans l'éblouissement d'un crépuscule. De fait, Corneille n'a jamais caché son désir d'éblouir le public, cherchant toujours à se surpasser pour mieux conserver sa position régaliennne dans le milieu du théâtre français de l'époque. L'image de l'éblouissement appartient au lexique du dramaturge. Dans son ouvrage *L'œil vivant* (1961), J. Starobinski développe longuement cette idée d'un éblouissement multiforme qui émanerait de plusieurs foyers : « dans les œuvres du début, le héros n'est qu'un personnage ébloui ; dans les œuvres de la maturité, il se voudra éblouissant, non plus spectateur d'une apparition éclatante, mais source même de l'éclat, se montrant, se donnant en spectacle, et contemplant lui-même sa propre gloire » (p.55). Au commencement d'un chapitre portant sur le regard racinien, qui manquerait de plénitude, le critique revient une dernière fois sur Corneille en proposant une sorte de jugement synthétique :

« Corneille est ainsi le poète de la vision éblouie – vision dont la pleine capacité est heureusement comblée de lumière. Loin d'être trompeur, cet éblouissement consacre l'essence et la valeur vraie des êtres admirables. L'œil ébloui est le témoin d'une grandeur insurpassée, à l'extrême limite de la clarté soutenable. Au-delà, l'éblouissement deviendrait un trouble, mais Corneille ne va pas au-delà ».

Ces phrases baignent dans une atmosphère de quiétude contemplative ; entourées d'un halo poétique, elles flottent dans une nébuleuse terminologique imprécise. J. Starobinski semble récuser la technicité plus grande de termes qui seraient empruntés aux théories du théâtre. L'imaginaire métaphorique d'un éblouissement quasi religieux constituerait la caractéristique essentielle du théâtre cornélien. Une certaine logique de l'asymptote transcendante postule un déplacement du regard, un transport vers un au-delà du soutenable, du dicible et du représentable. Dans l'osmose et la réciprocité, les personnages accèderaient à la splendeur idéale de valeurs enfin partagées, même si le dramaturge laisse les uns et les autres (personnages ou spectateurs) sur un seuil interdit ou infranchissable, comme si quelque faille restait béante, ou comme si des forces menaçaient le système d'un éventuel effondrement. La dramaturgie cornélienne s'inscrirait en quelque sorte dans un mouvement ascensionnel dont elle interromprait elle-même le plein essor.

De tels propos, en dépit de leur encodage poétique propice aux interprétations les plus diverses, s'inscrivent implicitement dans la pleine légende d'un théâtre cornélien hanté par le culte d'une générosité ou d'une magnanimité portées au *summum* de l'hyperbole. Depuis Fontenelle jusqu'à Péguy (mais encore chez G. Couton, A. Stegmann ou S. Doubrovsky), la critique en particulier s'est toujours obstinée à vouloir déceler une exemplarité éloquente de la grandeur dans la fameuse tétralogie de l'héroïsme : *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*. Ce schéma réducteur et artificiel a eu, on le sait, une influence décisive sur la réception du théâtre cornélien auprès du public ; il a d'ailleurs le mérite de mettre l'accent sur le caractère fortement héroïque, voire épique, de ces quatre tragédies, dont la dernière bénéficierait, en outre, d'un statut spécial, puisqu'elle viendrait nécessairement achever et consacrer une ascension irrésistible vers le ciel des « valeurs vraies ». La tonalité néoplatonicienne (et même plotinienne) des propos tenus par J. Starobinski semblerait même accréditer une lecture spirituelle du théâtre de Corneille, où le sublime des païens rejoindrait celui des chrétiens.

Cinna et *Polyeucte* illustrent avec éclat ce que G. Forestier, sensible aux rouages de la génétique cornélienne, appelle une « dramaturgie de l'extraordinaire ». Mais cette scénographie de l'apothéose ne préserve pas la gloire héroïque de nombreuses éclipses, celle des valeurs ou celle des idéaux. Trop de cassures ou de clivages trahissent un trouble qui demeure consubstantiel à la conscience des « êtres admirables », et qui ne peut se dissimuler qu'à grand peine. La gloire en quelque sorte se trouve prise à son propre piège et le retour du tragique se manifeste dans l'ombre portée du héros, sur les autres et sur lui-même. En-deçà ou au-delà du visible ou de l'invisible se profile un spectacle qui se joue au *verso* et au *recto*, dans l'équivocité des valeurs et la déconstruction hagiographique.

I. Une dramaturgie d'apothéose

1. Une gradation de clartés

Cinna et *Polyeucte* déroulent sous les yeux du public les épisodes d'une fresque grandiose. Un personnage qui marche vers le triomphe (Auguste, Polyeucte), entraîne à sa suite, tel un coryphée, aussi bien ses amis que ses adversaires, en les associant, presque malgré lui, à son propre triomphe. La *Dédicace* de *Cinna* évoque « le tableau d'une des plus belles actions d'Auguste », c'est-à-dire une générosité qui « n'a jamais paru avec tant d'éclat que dans les effets de sa clémence et de sa libéralité ». Corneille se place sur le terrain du sublime en opposant « une ingratitude extraordinaire » à un « extraordinaire effort de clémence » qui précisément vient la neutraliser ou l'annihiler. Un ordre suprême couronne la tragédie à la manière d'une consécration. De ce point de vue, la surenchère ne pouvait être qu'inévitable dans le cas de *Polyeucte*, tragédie chrétienne du martyr. Corneille, dans l'*Examen* de *Polyeucte*, avouera en effet qu'il n'a « point fait de pièce où l'ordre du théâtre soit plus beau ». Les deux tragédies sont des mécaniques bien huilées qui produisent leurs effets auprès d'un public que le dramaturge souhaite ébahi et comblé.

L'éblouissement qui affecte l'entourage des héros, et peut-être aussi le public, consiste d'abord dans l'évidence quasiment agressive d'une vertu décuplée, exhibée au superlatif, qui finit par rayonner au zénith. Un *crescendo* de ralliements successifs s'organise jusqu'au dénouement qui, dans les deux pièces, ressemble à un véritable feu d'artifice. Le texte mentionne explicitement cet effet d'apothéose : « Emilie en mourant va tout faire éclater », confesse Maxime (*Cinna*, IV, 6, v.1396) ; « Allons faire éclater sa gloire aux yeux de tous » confesse à son tour Néarque (II, 6, v.719). A vrai dire, la gloire du héros est si visible qu'elle en devient audible ; elle fait du bruit dans l'emphase et la pompe déclamatoires. L'évidence des sens rejoint ici celle de la raison. Le spectateur se laisse emporter par le tourbillon de surenchères en cascade qui rythment chacune des pièces et qui semblent même se prolonger d'une pièce à l'autre. On comprend que la critique, dès l'époque de Corneille, ait été sensible à cette espèce de gradation qui conduit de *Cinna* à *Polyeucte*.

Tout semble donc pour le mieux dans le meilleur des mondes vertueux. A partir d'un foyer irradiant, situé en quelque sorte hors champ ou hors scène (le mythe de la *virtus romana*, ou bien la toute puissance de la grâce christique), le personnage héroïque se transfigure en source de lumière. Les sentiments de terreur ou de pitié sont subsumés par ce que Descartes considérerait comme la « première de toutes les passions », l'admiration (*Passions de l'âme*, art.53), qu'il appelait également « une subite surprise de l'âme » (art.70). Corneille se sert de l'admiration comme d'un moteur dramatique qui permet la représentation d'un spectacle surprenant, merveilleux, admirable. *Cinna* et *Polyeucte* reposent sur la mise en œuvre d'un effet de surprise et d'étonnement, que la *Poétique* d'Aristote appelait le *thaumaston*. « L'œil ébloui » correspondrait assez bien, selon cette même perspective, à « l'œil surpris » dont parle Chapelain, dans la *Lettre sur les 24 heures* (1630). Dans les

deux tragédies règne le coup d'éclat permanent, par lequel la vertu se fait contagieuse, allant jusqu'à contaminer l'ensemble des protagonistes à la manière d'un virus, virus particulièrement foudroyant dans le cas de *Polyeucte*.

L'incompréhension des uns ou des autres (Cinna, Emilie, Maxime ; Sévère, Pauline, Félix) vire précisément à la fascination irrésistible. Naguère ils s'opposaient au héros potentiel ; éblouis désormais, ils consentent et adhèrent *in fine* à une valeur suprême qu'ils sont forcés d'admettre sous l'effet d'une illumination victorieuse. Si les deux tragédies ne devaient consister qu'en ce seul processus d'un éblouissement progressif, elles ne seraient jamais que des tragédies « à fin heureuse », des tragi-comédies. De fait, au terme de la représentation, l'apaisement providentiel des conflits achève le déminage de toute la charge tragique de l'intrigue. L'excès de magnanimité, l'overdose de grandeur, l'*hybris* vertueuse finissent par décourager la moindre tentative de résistance. Les conjurés abdiquent, les païens se convertissent. « L'œil ébloui » ne serait-il pas un œil médusé, paralysé, tétanisé par le spectacle d'un héroïsme décidément trop inhumain ? Le spectateur, quant à lui, admire peut-être moins la grandeur héroïque que le coup de bluff du dramaturge. Il ferait volontiers siennes les paroles du Polyeucte amoureux de l'acte II, qui s'adresse à Pauline en ces termes : « Plus je vois mes défauts et plus je vous contemple, // Plus j'admire... » (v.625). L'aposiopèse transmet au spectateur une stupéfaction qui s'abîme dans le silence.

2. Une vérité épiphanique

Les propos de Starobinski décrivent une synergie sans faille (l'éblouissement, dit-il, est « loin d'être trompeur ») entre un être éblouissant et un personnage ébloui. L'épiphanie du héros coïnciderait ainsi avec l'épiphanie d'une vérité au-dessus de tout soupçon, une vérité qui aurait toujours été consensuelle en réalité, depuis le début, bien qu'elle n'apparût pas comme telle. Dès lors, et peu à peu, il n'y aurait plus aucune place pour la résistance ou la contestation. L'adversaire maladroitement actif se transforme en simple spectateur passif, s'il n'est plus en effet que le « témoin d'une grandeur insurpassée ». Un tel angle de perception a le mérite de rendre compte de l'évolution des scènes conflictuelles, qui opposent le candidat à l'héroïsme à ses contradicteurs successifs.

Au fil des entretiens se clarifie le débat, alors même que se fait entendre sur le théâtre le *crescendo* de la surenchère verbale. La valeur et la grandeur sont alors l'objet d'une célébration purement rhétorique. D'une scène à l'autre, la générosité s'expose, s'étale et se complaît dans l'affirmation de sa suprématie. La bravoure se fait bravade à la faveur de ces couplets déclamatoires (ornés de sentences ciselées, martelées par les alexandrins tétramètres) que le dramaturge dissémine avec gourmandise sur toute la durée du spectacle. Le grand *aria* de la vertu assure la montée en puissance de la tension dramatique, en modelant le tempo spécifique d'une tragédie qui expulse précisément le tragique, qui le pousse vers le *nec plus ultra* du concevable, « à l'extrême limite de la clarté soutenable », c'est-à-dire du côté de l'inouï et de l'indicible.

Le « poète de la vision éblouie » retrace les cheminements de la conscience héroïque ou du cœur vertueux en empruntant la voix de la doxologie lyrique : le chant de la gloire accompagne l'heureuse manifestation d'une vérité trop longtemps étouffée. Le dénouement triomphal conditionne le rythme synopé des dialogues et des péripéties, qui restent entièrement finalisés par l'orchestration d'une réussite d'abord individuelle, et ensuite collective. La vérité finale aboutit alors à l'assomption de l'être par la valeur. Le « voile de Poppée », dont parle Starobinski à l'ouverture de *L'œil vivant*, se déchire enfin : les personnages deviennent enfin ce qu'ils sont de toute éternité. On pourrait voir dans ce mécanisme la manière dont Corneille a su utiliser le phénomène dramaturgique de la reconnaissance (que le XVII^e siècle appelait aussi « l'agnition »). Dans *Cinna* comme dans *Polyeucte*, la reconnaissance de l'identité héroïque ne se distingue pas d'une prise de conscience qui porte sur les valeurs. C'est pourquoi elle affecte tous les personnages. Auguste n'est plus un tyran retors et sanguinaire, Emilie n'est plus une harpie, Cinna n'est plus un faux héros velléitaire ; Pauline n'est plus une femme impatiente de satisfactions sensibles, Félix n'est plus un potentat minable... Enfin l'être et le devenir se confondent. La « reconnaissance » tragique relève autant d'une métamorphose morale que d'une conversion existentielle.

De ce point de vue, la seule différence entre les deux tragédies réside dans le caractère explicitement surnaturel du changement final dans la tragédie chrétienne. Polyeucte aspire de plus en plus à l'ivresse de la transcendance : « Cette grandeur périt, j'en veux une immortelle, // Un bonheur assuré, sans mesure et sans fin, // Au-dessus de l'envie, au-dessus du destin » (IV, 3, v.1192-1194). En reconnaissant l'authenticité du héros, le personnage-témoin se reconnaît lui-même dans l'autre en s'appropriant une gloire qui déborde et rejaillit. L'épiphanie de la vérité provoque un sursaut de la conscience, une foi désormais invincible dans un ordre transcendant qui ressemble étrangement à une « servitude volontaire » acceptée dans l'euphorie et l'enthousiasme.

La fameuse et soudaine profession de foi de Pauline, à l'acte V, reste emblématique de l'assentiment du personnage cornélien : « Son sang, dont les bourreaux viennent de me couvrir, // M'a dessillé les yeux et me les vient d'ouvrir, // Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée » (v.1725-1727). Etre ébloui, c'est peut-être d'abord, plus simplement, cesser d'être aveugle. Quelques instants plus tard, Corneille place dans la bouche de Sévère des mots teintés d'une certaine ironie métatextuelle : « Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle ? » (v.1787). La grâce a opéré, mais également, mais surtout le brio d'une emphase pathétique artistement concertée.

3. L'invention du héros

Les vers à double entente ne sont pas rares d'ailleurs dans *Polyeucte*, comme si le dramaturge commentait en direct ses propres effets de dosage et de luminisme. A l'acte II, alors que se vérifie peu à peu la réalité du songe programmatique dont elle a fait le récit, Pauline remarque incidemment que « le jour est encor long » (v.597), comme si Corneille avertissait malicieusement son public des obstacles encore à franchir. L'héroïsme assure ses conquêtes à marches forcées à l'intérieur de l'unité de temps, de l'« unité de jour ». Un processus d'actualisation se met en place. « Etre ébloui » correspond, en termes aristotéliens, à un passage de la puissance à l'acte, à un glissement du virtuel sur le plan du réel. La suite des scènes ou des *actes* traduit une maïeutique qui accouche du héros, opération par laquelle le personnage reçoit sa vérité d'en haut. Depuis les limbes du monologue (il y en a quatre dans *Cinna* et deux dans *Polyeucte*) jusqu'aux déclarations d'engagement ou de non-retour, l'irrévocable gagne du terrain. Après avoir posé des actes, on *passé* à l'acte. Or, la phase terminale de l'acte (l'entéléchie) n'a jamais cessé de creuser, par anticipation, l'espace même du désir : « Et le désir s'accroît quand l'effet se recule », comme le dit Polyeucte dans la scène d'ouverture (v.42) mais comme il le redira encore à la fin de l'acte II : « La foi que j'ai reçue aspire à son effet » (v.668). Ne serait-ce pas là le principe même de toute la dramaturgie cornélienne ? La « pleine capacité (...) heureusement comblée de lumière », dont parle Starobinski, ne se confondrait-elle pas souvent avec une « pleine capacité » de jouissance ? L'éblouissement désignerait alors la satisfaction narcissique de ce que la tradition scripturaire et augustinienne appelait la « concupiscence des yeux ».

Placé sous haute tension, le personnage reste en évolution tout au long de la tragédie, en proie aux tourments de désirs antagonistes. Une figure idéale se construit néanmoins sous les yeux du public à travers le personnage promis aux splendeurs de la gloire. Le caractère évolutif ou inchoatif de l'héroïsme se traduit également par le processus du dédoublement. Le sous-titre de *Cinna* porte la marque de ce clivage identitaire : *Cinna ou la clémence d'Auguste*. Celui qui héritera de la couronne héroïque passe au second plan dans le titre, alors même que Cinna finira en héros de seconde classe, de second ordre. Un chassé-croisé traverse *Cinna*, une sorte de quiproquo héroïque : on croyait que le premier était l'élus, mais ce sera en réalité le deuxième. Or, au fur et à mesure que se manifeste sa valeur, Auguste confisque la primauté d'honneur à son rival, en le dépouillant de son insigne titulature. L'usurpateur n'était peut-être pas celui que l'on croyait. Cinna toutefois conservera intact son pouvoir d'éblouissement, mais auprès de Maxime, ce qui constitue un maigre lot de consolation. Un phénomène semblable se rencontre dans *Polyeucte*, où le néophyte chrétien parvient à frustrer le malheureux Sévère de son vedettariat héroïque, alors que celui-ci détenait la palme de l'amant idéal et idéalisé.

En un sens, dans la mesure où le héros a besoin d'un faire-valoir qui lui sert d'ébauche ou de repoussoir, sa force de séduction exige l'écrasement du contre-modèle. Ce jeu de substitution, fondé sur la spoliation des valeurs, soulève la question du sujet exact de la tragédie représentée. Autrement dit, le spectacle tragique ne saurait se réduire, malgré une dynamique d'apothéose ou d'apocalypse (c'est-à-dire de révélation), au schéma d'un simple dispositif harmonieux qui apaiserait les tensions par la grâce d'une communion tacite des regards éblouis de ferveur et de gratitude. Le spectacle, au contraire, maintient le cadre d'une structure agonistique où persiste la tentation du néant et de l'ignominie.

II. La gloire prise au piège

La gloire et l'échec ne se peuvent regarder fixement, pas plus que le soleil ni la mort, si l'on en croit La Rochefoucauld. Les dénouements en fanfare sont décidément trop éclatants pour ne pas avoir dû composer avec l'aveuglement têtue d'un contre-héroïsme sournois et dissimulé. Corneille, certes, a délibérément orchestré, à des fins esthétiques, un finale de type encomiastique, mais les propos tenus par J. Starobinski à cet égard ne succombent-ils pas à la fascination d'un mirage ? On

peut être offusqué par des excès de clarté. D'une certaine manière, le critique se révèle peut-être plus cornélien que Corneille lui-même. Au sein d'une stratégie de l'éblouissement concerté, les dysfonctionnements partiels du système sont trop nombreux pour se voir rejetés dans l'insignifiance.

1. Un système perturbé

La trajectoire des personnages n'évite pas les heurts ou les résistances, face aux autres ou face à eux-mêmes. Les troubles du cœur ou de la conscience sont l'objet d'aveux réitérés. Comme le déclare Cinna, la vertu affirmée ne supprime pas l'appréhension du gouffre abyssal : « Ma vertu pour le moins ne me trahira pas ; // Vous la verrez brillante au bord des précipices » (à Emilie, I, 4, v.312-313). Dans la scène inaugurale de l'acte II, il exhorte Auguste sur le point de flancher, parce qu'il redoute pour l'empereur un possible obscurcissement de dernière minute, toujours menaçant et toujours récurrent : « Souffrez-le d'un esprit jaloux de votre gloire, // Que vous allez souiller d'une tache trop noire » (v.409-410). Cinna s'exprime en cédant à un calcul tactique, bien qu'il soit paradoxalement « ébloui » par l'humilité soudaine de celui qu'il croyait être un tyran. La rime (gloire/noire) exprime parfaitement cette équivocité de l'éblouissement. A la fin de la tragédie, il est très significatif que Cinna reprenne la même image d'une gloire souillée lorsqu'il déclare à Emilie : « Mourez, mais en mourant ne souillez point ma gloire » (v.1641). La tache originelle demeure une menace résurgente.

Cette obsession de l'échec hante également Pauline à partir du moment où elle revoit Sévère. Elle évoque ses « esprits troublés » (v.579) et son inquiétude émotionnelle : « J'assure mon repos, que troublent ses regards. // La vertu la plus ferme évite les hasards. (...) Et bien que la vertu triomphe de ces feux, // La victoire est pénible, et le combat honteux » (à Polyeucte, II, 4, v.611-612 et 619-620). Ce dernier vers pourrait également se lire comme un commentaire distancié et critique de toute l'intrigue. Le monologue de Pauline enfin, à l'acte III, porte à son paroxysme la contradiction interne du personnage ; elle y évoque des « soucis flottants », des « confus nuages », ou encore des « inconstantes images » qui assiègent un « cœur ébranlé ». Victime d'une « étrange chimère », elle avoue l'inavouable : « Sévère incessamment brouille ma fantaisie » (v.733). Le spectateur devine une Pauline beaucoup moins éblouie par Polyeucte que troublée en profondeur par Sévère. L'insertion d'une scène d'amour entre Sévère et Pauline (Acte II, scène 2) pourrait d'ailleurs faire basculer la tragédie dans le registre de la comédie amoureuse, par le schéma de l'amante partagée entre deux amants. Corneille assume l'audace de pareilles promiscuités. Le personnage de Pauline assume d'ailleurs son propre déchirement : « Et quoique le dehors soit sans émotion, // Le dedans n'est que trouble et que sédition » (II, 2, v.503-504). Or le spectateur, ici, pourrait justement ne pas percevoir la différence entre l'intérieur et l'extérieur. Le clivage voulu par le dramaturge n'est pas seulement psychologique mais fonctionnel : il faut que le personnage exprime et trahisse une résistance à l'éblouissement vertueux.

Le spectateur garde mémoire de ces éclipses du cœur ou de la conscience. Dans *Cinna*, la solitude des personnages envahit l'espace scénique. En dehors des quatre monologues prononcés, les dialogues ressemblent très souvent à des soliloques. Auguste et Cinna en particulier se parlent essentiellement à eux-mêmes en déclamant des tirades démesurées. Dans *Cinna*, la parole semble parfois distribuée en « compartiments », et pas seulement durant l'acte IV, où se juxtaposent (avec rupture de la liaison des scènes) deux décors différents (les trois premières scènes chez Auguste, les trois dernières chez Emilie). Le rituel cornélien de la délibération provoque une distension tonale en élargissant la zone d'ombre qui entoure la conscience héroïque. Les doutes persistants alternent avec les professions de foi les plus solennelles. Or, si les passages à vide restent ordonnés à la fin, ils renforcent considérablement l'aspect dilatoire du dénouement, en jetant le soupçon sur sa nature étrangement miraculeuse.

2. Le retour du tragique

Ebloui ou plutôt obnubilé par un fantasme de « grandeur insurpassée », et donc peut-être insurpassable, le personnage paraît assujéti à la mythomanie dévastatrice. S'il parvient à éblouir à son tour, il a dû au préalable rester longtemps plongé dans le noir. Dans *Polyeucte*, où l'infusion d'une lumière surnaturelle semblerait favoriser un éblouissement plus facile, on est frappé au contraire par la redondance thématique de l'aveuglement, qui souligne l'importance décisive des contradictions non résolues. Dès les premiers vers se trouve énoncée l'antithèse à l'apothéose finale, lorsque Polyeucte relate le songe de sa femme en évoquant un « amas confus des vapeurs de la nuit » (v.7). Sévère parlera d'une « aveugle douleur » (v.523), Pauline d'une « aveugle obéissance » (v.969) ; Félix verra dans la conversion de son gendre une « aveugle erreur » (v.1014) tandis que Polyeucte, en sens

contraire, emploiera les mêmes termes pour désigner le paganisme romain (v.1664) après s'être promis d'« en éclairer l'aveuglement fatal » (II, 6, v.715). Pauline excuse son mari auprès de Félix en déclarant qu'il « est aveuglé » (v.913), et Sévère à son tour parle de l'« aveuglement » de son ami (v.1314). La réversibilité énigmatique et idéologique des termes permet au dramaturge de faire permuter les valeurs dans le cadre lyrique du contrepoin. Dans le grand duo amoureux de la scène 3 de l'acte IV, les héli-stichomythies se répondent et s'entrelacent : « Etrange aveuglement ! // Eternelles clartés ! » (v.1286), en entretenant une certaine confusion éminemment tragique.

Cet imaginaire de l'oxymore provocateur perturbe l'engrenage de la performance héroïque imposée par la tyrannie du sublime. Les personnages engagent leurs pas sur un gué périlleux, et le dramaturge les maintient longtemps sur le seuil avant le saut final. En permanence s'offre la tentation du pas en arrière, de la régression, sous la forme de la nostalgie ou, plus prosaïquement, sous la forme d'un désir plus terre à terre. Le rêve secret de Cinna, au creux de la vague, serait, dit-il, de « donner libre cours à ma mélancolie » (v.858). Ce mot de « mélancolie », connoté de noirceur enfouie, reste exceptionnel chez Corneille. Sévère, quant à lui, répète par deux fois qu'il ne souhaite que « voir, soupirer et mourir » (v.436 et 452). Pauline surtout incarne la légitimité d'un désir charnel exprimé sans complexe. Lorsque son père lui demande de recevoir Sévère, elle ne peut refréner ses pulsions : « Il est toujours aimable, et je suis toujours femme (...) // Je n'ose m'assurer de toute ma vertu (...) // Je crains ce dur combat et ces troubles puissants // Que fait déjà chez moi la révolte des sens » (I, 4, v.346, 348, 355-356).

Ainsi, l'hypothèse la plus tragique n'est pas tant que l'éblouissement devienne un trouble, mais que cet éblouissement soit déjà, dès le départ, l'indice d'un bouleversement intérieur, et se confonde irrémédiablement avec le trouble. Lorsque Maxime caresse l'espoir d'enlever Emilie dans la scène 5 de l'acte IV, la jeune femme prend conscience du danger de cette collusion, même si c'est pour la repousser avec dédain : « Ma perte m'a surprise, et ne m'a point troublée ; // Mon noble désespoir ne m'a point aveuglée, // Ma vertu toute entière agit sans s'émouvoir, // Et je vois malgré moi plus que je ne veux voir » (v.1373-1376). L'éblouissement devient un trouble ; le personnage s'étendue jusque là, et Corneille, décidément, se risque au-delà des extrêmes limites de la clarté soutenable. Le spectateur devine ce qu'on feint de lui cacher.

De telles déchirures creusent l'écart entre l'idéal et le principe de réalité ; elles précipitent par ailleurs la catastrophe et le dénouement dans l'invraisemblance manifeste. Il convient de rappeler que Corneille a nettement défendu ce choix délibéré pour l'hétérodoxie doctrinale, au nom de l'esthétique théâtrale (les « embellissements du théâtre »). Il déclarera en effet, dans la préface d'*Héraclius* (1647) : « Je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable ». En basculant soudainement dans l'euphorie triomphaliste, la représentation scénique porte jusqu'à l'incandescence le principe de contradiction qui animait le discours des protagonistes. En ce sens, et en ce sens seulement, *Cinna* et *Polyeucte* restent profondément enracinés sur le terrain de la tragédie.

3. L'ombre portée du héros

En dépit d'une simplicité affichée dans la ligne directrice, on constate une complexité dans l'imbrication des caractères et des propos. Corneille prisait les situations « implexes ». L'héroïsme lui-même, en quelque sorte, en sa pureté hyperbolique, opte délibérément pour le franchissement des seuils interdits par le bon sens ou la raison. La clémence, dans son absolu, transgresse la vertu de justice, qu'elle outrepassse, de même que la soif du martyr transgresse la norme usuelle de la pitié. Lorsqu'elle devient maximaliste, la vertu se sert même de ces puissants catalyseurs que constituent la concupiscence et l'amour propre. La gloire pourrait-elle éviter le piège du miroir narcissique ? Echappant à l'humanité ordinaire, le héros projette inévitablement sur son entourage une ombre inconfortable. Pour se hisser jusqu'au firmament des valeurs solaires (monarchiques ou divines), transgressives de la norme ordinaire réservée aux non-héros, il aura même besoin de sacrifier l'adversaire.

En affirmant avec majesté, pour mieux s'en persuader, sa prééminence absolue, Auguste déclare, dans la scène finale : « Je suis maître de moi comme de l'univers » (v.1696). Mais en cet instant précis, le spectateur peut aisément entendre autrement le propos et comprendre « Je suis maître de *toi*... », quel que soit le destinataire des paroles (Cinna, Emilie, Maxime). Ces mots répercutent l'écho d'une *libido dominandi* retrouvée et sûre d'elle-même. Auguste poursuit son discours par le « Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie » (v.1701), qui peut être joué sur un ton doux et passablement cynique (Napoléon avait apprécié l'acteur Monvel qui l'interprétait de cette manière). Sur scène, la vertu devient spectaculaire, mais elle reste sujette à caution.

Comme le disait Machiavel, il n'est pas indispensable à un prince d'avoir toutes les bonnes qualités souhaitables, mais il est essentiel, en revanche, qu'il paraisse les avoir (chapitre 18 du *Prince*, « Si les princes doivent être fidèles à leurs engagements »). C'est d'ailleurs, ne l'oublions pas, sur les instigations machiavéliennes de Livie qu'Auguste se résoudra à la clémence : « Essayez sur Cinna ce que peut la clémence (...) // Cherchez le plus utile en cette occasion (...) // Son pardon peut servir à votre renommée » (IV, 3, v.1210, 1212, 1214). Certes Auguste horrifié a récusé, dans un premier temps, une telle solution, mais il n'empêche que l'idée de clémence a d'abord été introduite sur scène par le personnage de Livie. Le marchandage, la tractation, le trafic peu luisant se situent dans un trouble que ne dissipe aucune lumière.

La marche triomphale du héros multiplie les dégâts collatéraux. Si le moi est sacrifié au surmoi, en la personne héroïque, il en résulte également une terrible humiliation pour les vaincus. Condamné à rester assis et à se taire, Cinna se voit infliger une punition bien plus cruelle que s'il avait été exécuté. Même l'insignifiant Euphorbe finira par être épargné sous le poids d'une indulgence proprement assassine. Quelque chose d'in vraisemblable se joue en effet sur scène, la transfiguration du réel par la greffe d'une vertu thaumaturgique. Alors toute discordance se voit étouffée sur un fond de ténèbres refoulées, étrange obscurité de l'être.

III. Un spectacle recto-verso

Les propos de J. Starobinski se prêtent au jeu du retournement. Il suffirait de remplacer les images ou les expressions par leurs correspondants antonymiques pour que le propos, d'une certaine manière, gardât une certaine pertinence. Sans doute la discrimination entre éblouissement et trouble, clarté et obscurité, demeure-t-elle insuffisante. La double lecture du propos tenu par J. Starobinski offre la possibilité de voir autrement un spectacle qui affiche de manière si ostensible, comme le ruban de Möbius, son endroit et son envers, bien que la simultanéité des deux tableaux ne se confonde pas avec une dialectique trop simpliste du clair-obscur. La concordance met plutôt l'accent sur une coexistence énigmatique, un jeu perpétuel d'alternance, un renversement du pour au contre.

1. L'envers interdit

Le caractère totalitaire de la magnanimité souveraine ne contraint pas au silence la voix discordante des pulsions moins éthérées. « Je n'ose parler, et je ne puis me taire » se lamente Cinna (III, 4, v.922). Le cri et la révolte percent dans les discours enflammés d'Emilie ou de Pauline. Les actes manqués jalonnent ou sanctionnent la trajectoire de chaque personnage, et même le *cursus honorum* des héros. Cinna voudrait bien comploter, Auguste pense à abdiquer, Polyeucte pourrait différer son geste iconoclaste, Félix pourrait gracier les hors-la-loi... S'ils ne le font pas, ils le disent néanmoins et transgressent l'interdit qu'ils se sont eux-mêmes donné. Ils ne peuvent se taire, et le spectateur ne peut pas ne pas le voir, à moins de tomber dans le piège d'une lecture trop naïve ou trop superficielle. Le dramaturge ne peut certes en aucun cas modifier le scénario de base que lui a fourni l'histoire, mais il peut le corriger. Les entorses à la vraisemblance ordinaire (au profit d'une « vraisemblance extraordinaire ») compensent le mécanisme implacable du nécessaire (la stricte logique causale des événements). Une hiérarchie des êtres se met en place, par laquelle les rivalités mimétiques sont vouées à l'échec. Mais le spectateur n'est nullement prisonnier du mouvement démonstratif qui semble régir l'agencement des faits, ce qu'Aristote nommait la « *syntaxis pragmaton* ».

Corneille en souffle le constat au personnage d'Auguste en lui faisant dire, non sans ironie : « Mais l'exemple souvent n'est qu'un miroir trompeur » (II, 1, v.388). La sentence se révèle d'autant plus suggestive qu'elle peut faire allusion aux premières lignes du *De Clementia* de Sénèque, autrement plus convaincantes que l'épisode retranscrit par Corneille en guise de preuve. La distance, sur scène, n'est jamais abolie, entre l'idéalisme de la chose représentée et le réalisme de la représentation. L'histoire ou la légende se prêtent l'une et l'autre à l'exploration de leur envers paradigmatique. Même dans l'*Examen* de *Polyeucte*, Corneille revendique une liberté de manœuvre et d'interprétation qui s'applique également à la littérature hagiographique : « Nous ne devons qu'une croyance pieuse à la vie des saints, et nous avons le même droit sur ce que nous en tirons pour le porter sur le théâtre que sur ce que nous empruntons des autres histoires ». Refusant l'évidence trop éblouissante du stéréotype que lui fournissent ses sources livresques, Corneille préfère inventer ou modifier à son gré les situations dramatiques dont il propose une version essentiellement poétique.

Aux antipodes du mythe de la grandeur romaine, le Cinna conspirateur du premier acte révèle l'envers négatif d'une épopée : « Mais je ne trouve point de couleurs assez noires // Pour en

représenter les tragiques histoires » (I, 3, v.193-194). La même rime se retrouve dans le bref récit du faux suicide de Maxime rapporté par Euphorbe à la scène 2 de l'acte IV : « Puis soudain dans le Tibre il s'est précipité ; // Et l'eau grosse et rapide, et la nuit assez noire, // M'ont dérobé la fin de sa tragique histoire » (v.1112-1114). Pour l'auditeur-spectateur, le parallèle prend ici une valeur symbolique : le faux suicide de Maxime emblématise le vrai-faux suicide d'Auguste (sacrifié sur l'autel de la grandeur morale) qui tente d'infléchir le cours d'une histoire sanglante, la sienne et celle de Rome. Une pulsion ambiguë de mort ou de sacrifice renvoie l'histoire officielle, récupérée par la légende, à la part de refoulement qu'elle tente en vain de dissimuler.

2. Equivocité des valeurs

Les valeurs se montrent sous un jour équivoque. Elles entretiennent avec la même intensité aussi bien un désir impétueux que la frustration la plus complète. Même l'amour de la liberté trompe une Rome fière de ses ambitions : « Ce nom depuis longtemps ne sert qu'à l'éblouir, // Et sa propre grandeur l'empêche d'en jouir » (Cinna, II, 1, v.571-572). On ne saurait mieux définir l'éblouissement comme une puissante entrave au bonheur. Les personnages s'infligent des peines ou s'imposent des défis. Ils souffrent d'ailleurs du complexe de Matamore, le faux héros ridicule de *l'illusion comique*. Leur jactance parfois prévaut sur leurs convictions. Dans *Cinna* on pourra relever que le mensonge s'insinue dans les dialogues, depuis le commencement jusqu'à la fin. Cinna ment avec hypocrisie à Auguste et à Maxime ; et Auguste ne dit certainement pas toute la vérité à Cinna qu'il absout. Plus exactement leurs paroles à tous deux résonnent tout à la fois comme des demi-vérités et comme des demi-mensonges. Leur mythomanie de Matamores tragiques les pousse à pratiquer ce que les casuistes jésuites appelaient la restriction mentale et la direction d'intention.

Il existe de fait une véritable casuistique de la grandeur qui oriente les débats politiques ou le jeu des délibérations selon une logique essentiellement probabiliste. « L'essence et la valeur vraie des êtres admirables », dont parle J. Starobinski, ne sont jamais évoquées que sur le mode incantatoire. Comment faire pour que telle ou telle décision soit la plus *probable*, c'est-à-dire la plus recevable au tribunal de l'opinion publique, la plus viable sur le plan politique ou idéologique ? En réalité, rien n'est donné et rien n'est définitivement acquis. Le dramaturge fait pénétrer son public dans les coulisses du pouvoir, dans l'arrière-boutique d'une magnanimité de façade. L'ambiguïté des motivations invoquées pour la justesse morale des actes ou des décisions aboutit en fin de compte à un camouflage de l'idéal dont on se réclame. Auguste finira par accepter de « mourir maître de l'univers » (Cinna, II, 1, v.440, et Maxime, v.496) mais en l'instant suprême de sa consécration éthique, il devra renouveler les efforts pour s'en convaincre : « Je suis maître de moi comme de l'univers ; // Je le suis, je veux l'être. » (V, 3, v.1696-1697). En un sens, en confondant le *vouloir* et le *pouvoir*, son être manifeste encore, *in extremis*, une incommensurable hypertrophie du *moi*, succombant aux ruses de l'amour-propre, le plus grand de tous les flatteurs...

Dans *Polyeucte*, les motivations profondes n'en sont pas moins porteuses de lourdes ambiguïtés. Provoquant Félix en lui signifiant qu'il s'abandonne au supplice, Polyeucte explique sa décision en mettant sur le même plan deux causes essentiellement différentes : « La raison me l'ordonne, et la loi des chrétiens » (V, 2, v.1518), sans se rendre compte qu'il relativise ou anéantit la toute puissance de la grâce efficace. Il est vrai qu'il se corrige lui-même, quelques répliques plus loin, en disant de la foi : « Elle est un don du ciel, et non de la raison » (v.1554). Mais une fois encore, le spectateur perçoit la discordance des énoncés. Rien de moins « édifiant », a priori, que cette volte-face riche d'inexpérience.

3. La déconstruction hagiographique

Même dans la sphère religieuse de *Polyeucte*, le fougueux néophyte adopte le comportement d'un Matamore irréfléchi, qui croit en quelque sorte aux automatismes de la grâce. Comme Auguste, il reste persuadé de pouvoir accomplir les devoirs de sa conscience. Corneille aborde là très exactement, mais en dramaturge, ce qui sera la problématique de la première *Provinciale* de Pascal : les justes ont-ils toujours le « pouvoir prochain » d'accomplir les commandements ? La question constitue d'ailleurs la matière controversée de l'une des cinq propositions condamnées, attribuées à Jansénius (dans la querelle sur l'*Augustinus*). Dans la tragédie, les propos teintés de molinisme ne sont pas absents. Pauline affirme par exemple : « Polyeucte est chrétien parce qu'il l'a voulu » (III, 3, v.943). Et le jeune chrétien prononce lui-même une profession de foi pélagienne quand il prie pour Pauline avec ces mots : « Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne » (IV, 3, v.1268). On a souvent répété que *Polyeucte* était une « tragédie de la grâce » (A. Adam par exemple), alors que la pièce expose seulement la problématique de la grâce, sans imposer de réponse préétablie. La grâce

enfin, dans une perspective chrétienne, en dépit du mystère de son « infusion », ne relève absolument pas de la tragédie.

En portant à la scène un épisode obscur emprunté à la littérature martyrologique, Corneille a sciemment choisi la difficulté. Polyeucte en effet représentait un cas exceptionnel de sainteté, puisque la recherche volontaire du martyr, de même que le zèle iconoclaste étaient réprouvés par l'autorité de l'Eglise, aux temps des persécutions. D'une certaine manière donc, le jeune homme était doublement hors-la-loi, aux yeux du pouvoir civil et au regard de la discipline ecclésiastique. Seul un bref schéma narratif était fourni par la tradition ; le reste, comme le dit fièrement Corneille, relève de sa propre invention : le songe, l'amour de Sévère, le baptême effectif, le sacrifice pour l'empereur, la mort de Néarque, la double conversion de Félix et de Pauline. Ce sont là, écrit-il, des « inventions et des embellissements de théâtre » ; mais ce sont là également des broderies qui lui permettent de jouer avec une certaine déconstruction hagiographique du modèle proposé. Le public « dévot », ou simplement chrétien, de l'époque ne s'y est pas trompé, puisque Vincent Voiture fut dépêché par l'Hôtel de Rambouillet pour aller dire à Corneille que la pièce, qui avait été lue en public, avait laissé son auditoire fort dubitatif.

Le christianisme n'échappe pas au débat. Un renversement du pour au contre opère, par exemple, dans le passage où Stratonice décrit un chrétien : « Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide, // Un traître, un scélérat, un lâche, un parricide, // Une peste exécration à tous les gens de bien, // Un sacrilège impie : en un mot, un chrétien » (III, 2, v.781-784). La même rétroversion sémantique traverse la description du geste iconoclaste de Polyeucte lors de la cérémonie religieuse païenne (III, 2). Un auditeur du XVII^e siècle pouvait aisément entendre cette kyrielle d'injures en songeant aux réquisitoires vengeurs prononcés à l'encontre des libertins. Corneille s'amuse en quelque sorte de cette isotopie transgressive (comme Voltaire s'en amusera au siècle suivant), en révélant une proximité d'attitudes ou de réflexes. Ce que Félix considère comme un néant, Polyeucte le voit comme une consécration : « Te suivre dans l'abîme où tu te veux jeter ? // Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter » (V, 2, v.1521-1522). Et cependant Corneille reste fidèle à l'authentique tradition des *Acta martyrum* puisque Eusèbe de Césarée appelait le spectacle du martyr un *mega theatron*. Même l'hagiographie s'écrit donc au *recto* et au *verso*, au-delà des limites où le trouble, lui aussi, acquiert droit de cité. Et le dénouement de *Polyeucte*, par son caractère extraordinaire, illustre moins la toute puissance d'un *deus ex machina* que la puissance esthétique d'un embellissement artificiel consacré par la providence divine : *machina ex Deo*...

Il existe bel et bien, au cœur de la dramaturgie cornélienne, une réelle stratégie de l'éblouissement, au service d'une manifestation spectaculaire qui emporte et transporte, qui touche et qui séduit. L'épiphanie de la vérité transforme alors l'événement en avènement. Sur ce terrain-là, Corneille manœuvre en virtuose, en expert incontesté des magnanimités et des munificences en tous genres. Peut-être même, dans *Cinna* ou dans *Polyeucte*, pourrait-on même le surprendre en train de se pasticher ou de s'auto-parodier.

Mais les éclats trop miroitants, qui éclaboussent si ostensiblement la scène et le public, dissimulent quelques effets trompeurs. Tout ce qui a « l'éclat du verre » en possède aussi la « fragilité », comme le confesse Polyeucte dans l'obscurité du cachot, et « l'obscur clarté » ne tombe pas sur les tréteaux du théâtre sans y produire quelques effets dévastateurs. Trop exorbitante, ou trop excentrique, la vertu finit certes par s'imposer, mais elle s'impose avec une obscénité passablement inquiétante. Le spectateur entend ce contrechant qui émane d'un trouble consubstantiel à l'éblouissement. Corneille s'aventure sur les rivages dangereux de ce trouble émotionnel avec beaucoup moins de réticence ou de pudeur qu'il n'y paraît. Illusion d'optique, illusion éthique. L'équivocité suggestive des déclarations, qui finissent toujours par s'additionner dans la mémoire du public, ne plaiderait pas pour la moralité ou l'immoralité, mais pour l'amoralité constitutive de la tragédie cornélienne.

On éprouve une certaine réticence, pour ne pas dire un doute certain, quant au caractère opératoire d'on ne sait trop quelle *catharsis* du regard ébloui. Et l'on se rappelle que Corneille doutait fortement lui-même qu'une quelconque *catharsis* se produisît dans l'univers de la représentation théâtrale. Le dramaturge ne tranche jamais vraiment ; et jamais sans doute ne cherche-t-il à édifier. En contexte païen ou chrétien, il pratique une critique de la raison hagiographique. *Cinna* n'est pas une pièce de collège destinée à inculquer le message subliminal de l'ancienne Rome, et *Polyeucte* ne ressemble en rien à un *auto-sacramental* démonstratif. Loin de se vouloir « édifiant », ce théâtre conduit le spectateur, non seulement jusqu'au trouble des consciences et jusqu'au soupçon moral, mais jusqu'à la transgression des seuils de la visibilité ou de la représentation.

Deuxième composition française (Littérature générale et comparée)

Rapport présenté, pour la commission de littérature comparée, par Corinne François-Denève, Maître de conférences, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

SUJET

« C'est ainsi que finit le monde / Pas sur un boum, sur un murmure. »

Dans quelle mesure ces deux derniers vers des « Hommes creux », poème de T. S. Eliot paru en 1925, éclairent-ils votre lecture du *Temps Retrouvé* de Proust, de la *Marche de Radetzky* de Roth, et du *Guépard* de Lampedusa ?

REMARQUES PRELIMINAIRES

Cela paraît une évidence, mais cela mérite d'être rappelé : le sujet de composition en littérature comparée est d'abord et avant tout un sujet de dissertation. Parce qu'elle parlait de « monde » qui « finit », la citation se rapprochait certes de l'énoncé du programme « romans de la fin d'un monde ». La difficulté était toutefois de bien prendre garde à ne pas appauvrir, ou à tout le moins transformer le sujet original en le faisant dévier vers une « question de cours » par trop générale. Un grand nombre de copies se sont ainsi bornées à illustrer, de façon plus ou moins réussie, une problématique faussée du type : « quelles sont, dans nos œuvres, les modalités de la fin du monde ? ». Beaucoup de copies tentaient également de faire entrer à toute force tel ou tel propos dans leur démonstration, en « imaginant » qu'il était « murmuré », ce dont on pouvait légitimement douter ; elles cherchaient aussi souvent, plus ou moins habilement, à conclure par les mots de « murmure » ou de « boum » une sous-partie qui se contentait de parler du thème du déclin ou du temps – tout cela ne faisait guère illusion. Il fallait également veiller à ne pas non plus gauchir le devoir vers une dissertation de littérature générale, plus ou moins jargonnante, sur le thème, par exemple, des pouvoirs de la littérature.

Ce que l'on attend en effet d'une bonne copie de littérature comparée, c'est qu'elle discute du sujet posé, et exclusivement de celui-ci, de façon lucide et claire (au besoin en remettant en question son bien-fondé), sans brasser des problématiques rebattues par ailleurs, et qu'elle convoque *toutes* les œuvres de façon équilibrée, en s'appuyant sur des exemples pertinents, maîtrisés, et, idéalement, originaux et personnels. Les lectures critiques ne sont que des façons de considérer l'œuvre littéraire ; elles ne sauraient se substituer aux textes eux-mêmes. Consacrer une partie aux analyses, au demeurant fascinantes, de Ricoeur ou de Ginzburg, au « *sense of an ending* » de Kermode ou à « la conscience malheureuse » de Chardin, citer d'abondance l'appareil critique des œuvres, au détriment des œuvres elles-mêmes, convoquer sans raison les mots magiques de « parousie » ou de « dysphorie » pour le simple plaisir de les « caser » dans une copie ne correspond pas aux exigences de l'exercice. Nombre de copies ont fait le choix de citer abondamment *Les Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar : l'intention en était sans doute louable (comparer le traitement de l'Histoire dans ces quatre romans), mais le fait que Yourcenar soit au programme de littérature française invalidait quelque peu la portée du propos, en donnant l'impression, sans doute erronée, d'une culture

littéraire limitée aux lectures imposées de l'agrégation. En revanche, peu de références étaient faites aux adaptations cinématographiques ou télévisuelles de nos œuvres, ce qui aurait assurément enrichi l'ensemble. Si on valorise les références « extérieures » pertinentes, en effet (de bonnes copies citaient Barbusse, Céline, Homère, ou encore, pour en rester aux auteurs du corpus, leurs autres ouvrages que sont *La Crypte des Capucins* pour Roth ou *Le Professeur et la Sirène* pour Lampedusa), il n'en reste pas moins que les textes du programme doivent être évoqués de façon précise et honnête ; il s'agit en outre non de les ramener au même, mais d'en faire ressortir les différences, les nuances. Très souvent également, dans les copies, Roth et Lampedusa ont fait front commun contre Proust. Les meilleurs candidats ont su cependant aussi montrer en quoi Roth et Lampedusa différaient.

Rien ne remplace donc, en amont, la lecture et la relecture attentive des œuvres, crayon en main : les correcteurs aiment toujours à voir convoqués des exemples et des citations que l'on ne trouve nulle part ailleurs, qui montrent une connaissance intime des œuvres, et à trouver de fines analyses littéraires de tel ou tel passage, qui témoignent chez le candidat de véritables qualités de lecteur, et, souvent, de passeur. C'est aussi grâce à une lecture attentive des œuvres que l'on peut éviter un certain nombre de « bourdes » qui ont un effet dévastateur sur les correcteurs. Ainsi, il vaut mieux ne pas écorcher le nom des auteurs. Philip Roth n'est pas Joseph Roth, et Philip Roth n'était d'ailleurs pas au programme de comparée cette année ; quant à Joseph, qui y figurait donc, il a bien écrit *La Marche de Radetzky*, seule orthographe admise, qui présente un certain nombre de personnages, dont « Chojnicki » (seule orthographe admise également). Une grande familiarité avec l'œuvre de Lampedusa n'autorise pas, à l'inverse, à nommer son auteur « Tomaso ». De façon générale, on invite donc les candidats à se montrer rigoureux quant aux noms, aux événements, aux lieux. Les trois romans sont ancrés dans l'histoire du XIX^e et du XX^e siècles : leur lecture impose de savoir ce que représentent Solferino, ou la Première Guerre mondiale, où se situent la Slovénie, ou le Faubourg Saint-Germain, Naples ou Palerme ; voire, qui sont Radetzky ou Dreyfus. Chercher des noms ignorés, sans se contenter des notes, souvent fragmentaires, consulter un atlas ou une brève histoire moderne sont ainsi des opérations indispensables lors de la préparation de l'épreuve. Un point sensible demeure, concernant Proust : si on ne saurait exiger des candidats qu'ils connaissent l'ensemble de *La Recherche*, mais on attend d'eux qu'ils sachent se repérer dans le système des personnages ; là encore, de nombreux index et résumés sont à leur disposition. Cela est d'ailleurs aussi valable pour une œuvre qui paraît à bien des égards plus modeste : mais même avec *Le Guépard*, il s'agit de se montrer précis : Tancredi n'est pas le « fils adoptif » du Prince, c'est peut-être son « fils de cœur », mais c'est précisément son neveu, ou son pupille. La connaissance du contexte d'écriture de *La Marche de Radetzky* (la montée du nazisme et son appréhension par Roth) peut également être un élément-clé. Attention toutefois : on ne demande pas non plus aux candidats de faire un résumé de chaque œuvre, ni de pratiquer une lecture biographique à la Sainte-Beuve.

Pour finir ces remarques, on rappellera qu'il est également important de présenter une copie décemment propre et lisible, dont les marges ne sont pas surchargées de mots ajoutés à la hâte, qui présente des majuscules en début de phrase, en définitive qui respecte les règles de ponctuation, de grammaire, d'orthographe, qu'un futur professeur agrégé entreprendra ensuite de transmettre à ses élèves. Enfin, on ne saurait trop conseiller aux candidats d'éviter un vocabulaire journalistique assez haïssable, et en tout cas peu littéraire, ou des analyses psychologisantes qui font la part belle au « ressenti » et au « vécu », et de veiller à relire leurs copies, pour supprimer les coquilles telles que « bouleverser », « soujassant », « déliquessence », « (h)onomat(h)opée », « accumulement », « désormer », « pied d'estale », « coheincider », « raisonner » pour « résonner », ou même le réjouissant « boom » qui, en de nombreux endroits, a pu remplacer le « boum » originel.

LA CITATION DE T. S. ELIOT : CONTEXTE ET EXPLICATIONS

On ne saurait exiger des candidats de l'agrégation une connaissance précise de la citation. Les remarques qui suivent ne sont destinées qu'à en éclairer le contexte.

« The Hollow Men », paru en 1925 en anglais, a été traduit en 1969 par Pierre Leyris, et publié sous le titre « Les Hommes Creux » chez Castella. Le poème figure également, toujours traduit par Pierre Leyris, dans un recueil paru aux éditions du Seuil en 1976. De fait, la traduction de Pierre Leyris, reprise ici, est la seule publiée en français. Elle est, comme toutes les traductions, éminemment contestable, et est d'ailleurs contestée. L'anglais dit en effet : « *This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper* », littéralement donc « C'est la façon dont finit le monde / Pas sur / dans un

bang / une détonation / un coup de tonnerre, mais sur / dans un grognement / gémissement / chougnement » – « *whimper* », dans un premier sens, étant le cri, la plainte qu'exhale, par exemple, un animal blessé, ou le vagissement d'un nouveau-né. Si le « boum » de Leyris reproduit donc le « bang » onomatopéique de T. S. Eliot – encore qu'on pourrait arguer que le « boum » fait penser à une explosion de bombe, tandis que le « bang » renverrait à une détonation, sinon au Big Bang originel – en revanche la traduction de « *whimper* » par « murmure » paraît à certains fautive (Leyris aurait-il confondu « *whimper* » et « *whisper* » ?). On notera toutefois que le *Concise Oxford English Dictionary* indique également comme définition possible de « *whimper* » : « *a feeble note or tone. The conference ended on a whimper* », qu'on peut légitimement traduire par « la conférence se termina dans un murmure ». Comme toute traduction, le choix de Leyris ferme donc le champ des possibles de l'original : pas de tonnerre, donc, pourtant utile dans notre corpus ; pas de plainte de bête blessée, ce qui aurait pu renvoyer aussi à des images utiles, mais un « boum » et un « murmure », en un mot une antithèse entre un son ténu, et un autre son, plus tonitruant. Comme toute traduction là encore, elle ouvre sans doute à son tour, paradoxalement, d'autres possibles : boum de la chasse, des bombardements, des coups de fusil, des coups de théâtre, contre le « murmure » des morts silencieuses, des bruissements de robes en soie, des paroles chuchotées, des plaintes funèbres intimes, de la pluie, de la nature... - foisonnement de sens dans lesquels il convenait toutefois de ne pas se perdre et diluer la réflexion.

« *The Hollow Men* » paraît en 1925, trois ans après l'œuvre maîtresse d'Eliot, « *The Waste Land* ». Le titre du recueil viendrait selon Eliot du croisement d'une romance de William Morris, « *The Hollow Land* » et des « *Broken men* » de Kipling. C'est aussi une expression (« *Hollow Men* ») que l'on trouve chez Shakespeare (*Jules César*) ou, surtout, chez Joseph Conrad dans *Heart of Darkness* : Kurtz est en effet décrit comme « *hollow* ». La référence à Conrad est d'autant plus opératoire ici que l'épigraphe de « *The Hollow Men* » (*Mistah Kurtz—he dead*) provient justement de *Heart of Darkness*. Un certain nombre d'interprétations ont été avancées quant aux « *Hollow Men* » de T. S. Eliot. La plus simple est proprement biographique : « *The Hollow Men* » aurait été écrit après une période de dépression nerveuse pour Eliot, où il s'approche au plus près du « creux », du vide, bien avant sa conversion au catholicisme. Une autre clef, peut-être plus pertinente, est historique. Toutefois, plus qu'à la Première Guerre mondiale, c'est à une histoire anglaise plus ancienne que T. S. Eliot ferait référence, à savoir l'époque du « *Gunpowder Plot* » (la conspiration des poudres) : la seconde épigraphe, « *a penny for the old guy* » ferait ainsi référence à Guy Fawkes, fomenteur de cette révolution contre le Parlement anglais. Guy Fawkes, dont on brûle chaque année l'effigie de paille, au son de pétards, lors de la Guy Fawkes Night, fournirait à T. S. Eliot l'occasion d'une réflexion sur la mort : les « *hollow men* » seraient les vivants observés par les morts – « *hollow men* » pourrait d'ailleurs également se traduire par « hommes de paille ».

« *The Hollow Men* » se conclut par un quatrain en italiques : « *This is the way the world ends / This is the way the world ends / This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper.* » Si l'on s'en tient à la grille d'interprétation précédemment évoquée, il s'agirait là de l'évocation de l'échec de la Conspiration des poudres : en lieu et place du « boum » attendu (l'explosion du Parlement, donc), on n'aurait ici que le « *whimper* » de Guy Fawkes, capturé, torturé, exécuté : il s'agirait donc de la fin pitoyable d'une révolution ratée, d'une vision de l'histoire dérisoire, presque comique, en lieu et place du tragique majestueux que l'on aurait attendu. Cette fin de recueil inciterait donc à penser toute fin (du livre ? de l'histoire ?) comme anti-spectaculaire, et, en ce sens, déceptive. Point de fanfare, point de conclusion éclatante, même si la fin « murmurée » de l'histoire se dit dans une forme poétique, rhétorique, emphatique, mais non dénuée d'effets d'humour. Interrogé sur le sens de ces derniers vers en 1958, Eliot en avait toutefois livré une interprétation étonnante : il disait ainsi qu'en 1925, il n'était pas question de lire ces vers au prisme d'une explosion nucléaire imminente, comme c'était le cas en 1958, et que, surtout, s'il devait réécrire la fin de « *The Hollow Men* » après la Seconde Guerre mondiale, ce n'est ni le « bang » ni le « whimper », qu'il convoquerait, mais bien le silence, celui de la stupeur muette des bombardements.

Pour terminer sur ce contexte général, il convient d'indiquer que « *The Hollow Men* » accompagne souvent des fictions de fin de monde ; en amont, avec la référence à *Heart of Darkness* de Conrad, mais aussi en aval, puisque dans le *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979), Kurtz récite ces vers – et on notera que la musique de la fin du monde, wagnérienne, est ici plus proche du « boum » que du « murmure ».

ANALYSE DU SUJET

D'apparence simple, en ce sens qu'il renvoyait dos à dos deux sons, deux modalités (un « murmure » / un « boum »), semblant ainsi proposer aisément une problématique, le sujet n'en recelait pas moins un certain nombre de pièges.

Un premier piège aurait pu être facilement déjoué par une pratique plus régulière par les candidats de l'exercice comparatiste, qui s'appuie souvent, dans les concours en tout cas, sur des textes en traduction. Beaucoup de candidats se sont ainsi livrés à de savantes analyses de la citation d'Eliot (dont on rappelle que le nom s'écrit ainsi), relevant ainsi avec émotion les « octosyllabes » de ses vers. On rappelle ici que la citation était *traduite*, et que ces octosyllabes venaient d'un choix du traducteur, qu'il importait donc de ne pas rendre sursignifiant. La citation n'était en effet pas en langue originale, ce qui pouvait constituer une difficulté ; certains candidats se sont demandés, de façon souvent oiseuse, quels pouvaient être les termes originaux employés par Eliot (proposant d'ailleurs souvent un « boom » qui a peu de sens en anglais). Un candidat connaissait le texte anglais, un autre le poème : pour le correcteur, il n'a toutefois rien été déduit de cette connaissance préalable de la citation, dans la mesure, surtout, où elle ne conduisait pas, malheureusement, à une exploration plus pertinente du sujet que dans d'autres copies qui en ignoraient tout. On ne saurait tenir rigueur, en effet, aux candidats de ne pas connaître précisément T. S. Eliot, son poème « Les Hommes Creux », et, surtout, le texte original de la citation. Le sujet, tel qu'il est posé, invitait à réfléchir sur une phrase en traduction : si les candidats doivent avoir conscience du fait qu'il ne s'agit pas du texte original, ils n'en sont pas moins invités à interroger le sémantisme des mots, plus que la forme elle-même. Il n'était pas interdit de s'interroger sur l'aspect oraculaire, voire sentencieux, de la citation, introduite par le présentatif (« C'est ainsi que »), en se demandant si cela relevait d'un choix de traduction ou d'un calque de la tournure française, ni de faire remarquer que « boum », onomatopée, donnait, paradoxalement, un tour ludique, enfantin, presque comique, à cette citation qui évoque tout de même la « fin du monde ».

L'important était en effet de faire un sort à ces mots de « boum » et de « murmure », en s'interrogeant sur leur sémantisme. Il convenait de définir puis de tenir avec rigueur, du début à la fin de la composition, les sens donnés à ces termes et leur extension. Car une autre chausse-trappe était évidemment la tentation de vouloir plaquer sur ce « boum » et ce « murmure » d'autres objets, faisant ainsi disparaître la métaphore musicale et sonore que le sujet invitait à développer. Le « boum », ainsi, dans nombre de copies, a été assimilé à l'Apocalypse. L'idée n'était pas en soi mauvaise, quand on ne perdait pas de vue le sujet. Les correcteurs ont pu être surpris de ne voir apparaître aucune des références musicales attendues, ainsi celle à la « Marche de Radetzky », graduellement remplacée dans le roman de Roth par la « Marche Funèbre » de Chopin, d'une forme tonitruante de musique, donc, à une forme plus assourdie. De même, le sujet semblait idéalement renvoyer au roman de Roth, et au murmure de la pluie qui entoure et ouate la mort de François-Joseph – mais toutes les copies n'y ont pas pensé. Il ne s'agissait pas de « sonoriser » outre mesure la citation, en convoquant sans objet Bellini ou Verdi chez Lampedusa, Wagner ou Vinteuil chez Proust, Lehár ou Radetzky et Chopin, donc, chez Roth, mais les copies qui se souvenaient du « poum-poum » de Lampedusa, évoquaient des fins « sans tambours si trompettes », convoquaient le « général Boum » de *La Grande Duchesse de Gerolstein* d'Offenbach, ou le « bruit et la fureur » de Faulkner / Shakespeare, en se demandant si cette musique-là avait sa place dans nos œuvres, témoignaient d'une certaine envie d'aborder de front le sujet, parfois avec une certaine verve spirituelle, à laquelle invitait sans doute la formulation, en apparence désinvolte, de la citation. Adossées à une analyse fine du sujet, ces réflexions ont souvent nourri les meilleures copies. Plutôt que de gloser à l'infini sur la différence « fin du monde » / « fin d'un monde », il fallait donc exploiter en profondeur le sens des mots « boum » et « murmure », se poser la question de la raison de l'emploi de ce « sur », se demander quel était le « murmure » de la fin du monde, qui ou quoi « murmurait », qui l'entendait ou le faisait entendre, quels étaient les boums, sans considérer d'emblée, comme le suggérait Eliot, qu'il n'y en avait pas.

PISTES POUR L'INTERPRETATION

S'il n'était pas question d'attendre des candidats une connaissance de l'œuvre de T. S. Eliot, et de l'original anglais, on pouvait en revanche espérer des candidats qu'ils relèvent la date de parution du poème, donnée dans le sujet : 1925, donc, une date antérieure aux dates de publication de deux de nos romans, mais postérieure à nombre d'événements relatés dans leur diégèse – à l'exception de

certaines prolepses, comme chez Lampedusa quand il parle des bombardements de la Seconde Guerre Mondiale. Le poème d'Eliot semble faire un écho lointain aux événements du siècle, et singulièrement à la Première Guerre mondiale, dont le « bruit » continu envahit les années 20, sinon nos romans (à l'exception notable du *Guépard*).

Grande était donc la tentation de voir dans le « boum » l'Histoire, la guerre, les événements extérieurs, les armes, et dans le « murmure » ce qui s'y oppose, l'humain, l'intériorité d'une conscience, l'intimité d'une histoire personnelle voire le roman ou la littérature. Nombre de copies ont ainsi décidé d'opposer deux représentations de la guerre dans les romans : le fracas des événements historiques d'un côté, le « murmure » des consciences des personnages de l'autre. Cette vision manichéenne (boum de l'Histoire/murmure de l'intime) touchait toutefois souvent rapidement ses limites. Le traitement métaphorique des « boums » et des « murmures » faisait souvent disparaître, ainsi, toute référence à la sonorité, pourtant prégnante dans le sujet, par ce « sur », musical, qui introduit dans la citation les deux sons opposés. Les meilleures copies ont su en revanche parler des bruits, des sons, des rythmes, des polyphonies variables, des différences d'ampleur qui informent également nos récits. Il convenait de ne pas oublier d'examiner la citation d'Eliot à l'aune de l'économie narrative de nos romans : effets de bouclage, de faux bouclage, fin assénée (boum ?) ou dilatée (murmure ?). Les meilleures copies ont ainsi exploité la citation d'Eliot pour démontrer les différences poétiques, esthétiques qui se faisaient jour dans nos œuvres. Elles ont pu montrer que ces romans représenteraient à ce titre peut-être une nouvelle façon d'écrire l'histoire, loin du roman historique et de l'épopée : au récit « bruyant » des grandes actions s'opposerait la diffraction de l'événement dans la sphère personnelle de l'écrivain. Les « murmures », dans certaines copies, devenaient les prolepses chuchotées par les narrateurs aux oreilles de leurs lecteurs : le temps n'était plus aux prophètes et aux aèdes hurleurs, mais bien aux romanciers de la sourdine (mais on rappellera que « l'effet de sourdine », utilisé par Spitzer au sujet du style de Racine, n'est pas un murmure, mais l'atténuation d'un son fort). Le sujet invitait en effet à creuser un paradoxe : quid de la perception de la fin d'un monde, si elle n'est que difficilement audible ? S'il n'y a rien, ou plus grand chose, face à ce nouveau lieu commun qu'est en littérature la fin du monde, qu'en faire ? Peut-être justement de la littérature – non de la littérature événementielle, épique, donc, mais une littérature qui va se nicher dans la vie dérisoire des petits – des employés de Schönbrunn qui attendent stoïquement sous le murmure de la pluie, peut-être. Ce traitement pouvait aussi toutefois conduire à une impasse. Certaines copies ainsi, lancées sur leur élan, allaient jusqu'à assimiler le « murmure » au « silence » et à confondre fin d'un monde et fin de la littérature. D'autres en étaient à ranger le boum du côté de l'histoire, le murmure du côté du roman – alors qu'Eliot parle bien pour les deux de fin du monde. C'était oublier que le « murmure » est encore un bruit, et que l'idéal d'une écriture blanchotienne s'oppose aux flamboyances des longs romans que sont encore *La Marche de Radetzky*, *Le Temps retrouvé* et *Le Guépard*. C'est oublier également que la fin du monde, paradoxalement, dans nos romans, s'énonce clairement, à de multiples reprises – même si elle se dilue, dans la conscience des personnages.

On pourrait également objecter que le « murmure » n'est pas seulement humain, en ce sens qu'on parle de « murmure » de la nature (c'est le cas chez Roth), et qu'il est donc tout aussi imitatif que le « boum ». On pourrait aussi arguer que le « boum » peut être intérieur (boum de la révélation de la vocation, chez Proust, comme certaines copies l'ont mis en évidence, boum du retentissement intime d'un événement extérieur, ou encore, comme l'a montré une excellente copie, boum attendu, espéré, jamais advenu, chez certains personnages rompus à l'ancienne écriture de l'histoire, désir de « boum », donc). D'excellentes copies ont enrichi le manichéisme initial suggéré par la citation par ces réflexions.

Face à cette tentation d'interprétation purement formaliste des deux vers d'Eliot, il fallait aussi toutefois garder à l'esprit l'idée que cette opposition entre un « boum » et un « murmure » supposait également une différence idéologique : le « boum » pourrait ainsi se relier au catastrophisme, le « murmure » au continuisme. L'idée serait donc que l'histoire moderne ne se marquerait pas par des ruptures nettes, mais par une sorte de « tuilage ». Nos romans défendraient l'idée d'une apocalypse perpétuelle, toujours recommencée (la Première Guerre mondiale et Pompéi chez Proust), voire remettraient même en question l'idée même d'histoire, au sens de progrès (Lampedusa et sa vision antihistorique de la Sicile, figée dans son immobilisme) : c'était alors le sens même de la « fin du monde » qui se trouvait mise en question. Il fallait toutefois ici ne pas perdre de vue le sujet, et ne pas consacrer l'ensemble du devoir à une réflexion sur l'écriture de l'histoire.

Certains candidats enfin ont aussi décidé de faire un sort au titre du poème d'Eliot, cherchant dans les œuvres des exemples de ces « hommes creux », ou de ces « hommes de paille » dont parle le poète anglais. La piste pouvait être intéressante, si elle ne se résumait pas à des évocations thématiques de personnages incarnant des « consciences malheureuses ».

PROPOSITION DE PLAN

Les correcteurs n'attendent pas, a priori, tel ou tel plan. Toutefois, parce que l'exercice est comparatiste, une démonstration qui traiterait d'une œuvre par partie ne serait pas recevable. Serait aussi maladroite la copie qui tronçonnerait le sujet en deux parties (1 : le boum 2 : le murmure) pour finir par traiter dans une 3e partie « les modalités de la fin » ou « la révélation de la littérature », 3e partie qui présente les défauts du catalogue, ou ne se consacre qu'à Proust. Ce plan aurait également le désavantage de redupliquer la forme dialectique mise en œuvre dans nos romans, voire la vision dialectique de l'histoire, précisément remise en cause par nos auteurs. On rappelle également aux candidats qu'ils ont tout loisir de critiquer la citation, et de considérer que le « boum » est tout aussi important que le « murmure » : Eliot n'a ni raison ni tort, en effet, (il faut donc éviter le « on peut se demander s'il a raison de dire ça »), dans la mesure où sa citation n'est pas une analyse des œuvres du corpus. En revanche, l'éclairage que sa citation apporte à nos romans peut-être trompeur, insuffisant, et est en tout cas en soi discutable. Ainsi, on pouvait travailler à l'élaboration d'une vraie « antithèse », fondée non pas peut-être sur une opposition entre le « boum » et le « murmure », mais sur une continuité chronologique, voire causale, entre les deux. Enfin, l'hypothèse d'une lecture ironique de la citation (dite de façon désinvolte et presque humoristique, rappelons-le) pouvait aussi être opératoire.

Un plan possible pourrait être le suivant (et ce plan n'a encore une fois aucune valeur d'autorité) :

ACCROCHE : Taittinger dans <i>La Marche</i> : « quand ça finit bien, on le devine dès le début du III^e acte » Métaphore ici théâtrale. Comment annonce-t-on la fin du, ou d'un monde ? INTRODUCTION DE LA CITATION : T.S. Eliot : choix osé : murmure et non boum. EXPLICATION DE LA CITATION : bruit assourdi / déflagration ou longueur / soudaineté ou continuité / rupture : cela engage une thématique musicale, mais aussi et surtout une idéologie, et aussi une esthétique, une poétique. PROBLEMATIQUE : A priori, cela est parfaitement dans le « ton » de nos œuvres : exemple de <i>La Marche de Radetzky</i> ; titre musical, tonitruant. Mais roman plein du chant des grillons, des grenouilles, des canaris, et qui se finit sur un murmure. Donc paradoxe, et donc : est-ce si simple ? ANNONCE DU PLAN : 1. EXPRESSIONS DE LA FIN DU MONDE : LE MURMURE DES BOMBES : plus que le seul murmure, ou le seul boum, coexistence. 2. IDEOLOGIES (ESTHETIQUES) DE LA FIN DU MONDE (pour sortir des enjeux seulement thématiques) 3. POETIQUES DU MURMURE / BOUM DE L'ECRITURE (réinterprétation de la citation au niveau non pas diégétique, mais poétique) <u>I. EXPRESSIONS DE LA FIN D'UN MONDE : LE MURMURE DES BOMBES</u> 1. <u>(SE) FINIR SUR UN MURMURE</u> <u>La fin de la diégèse : decrescendo ; pas de révélation de la fin d'un monde : forme de l'agonie ; murmure associé à la fin du monde : douceur des voix et des sons finaux.</u> Exemples : - Lampedusa : fin en mai 1910, même pas la mort de Salina, envol gracieux et silencieux de Bendico : fin par métaphore, épisode redoublé par la destruction des reliques. - Proust : la tentation wagnérienne cède devant la musique de chambre (Lampedusa : « prélude » « ensemble indépendant, exquis et bref comme ces ouvertures qui survivent à des opéras oubliés, et qui contiennent, sous forme d'ébauche, pleins de vitalité mais voilés de pudeur, les airs qui se développeraient maladroitement dans l'œuvre même et devaient faire faillite »).
--

- Roth : exemple parfait. Mot de la fin au médecin, dans un épilogue décroché, comme dans le texte de Lampedusa. Et surtout, omniprésent, le « murmure de la pluie ».
Épilogue : la mort de François-Joseph : le ruissellement de la pluie, « murmure » dans la traduction.
« Après avoir demandé la cause du murmure, il crut effectivement n'entendre qu'un murmure. La pluie murmurait. Les pas des passants murmuraient. »
Et la phrase finale : « il regardait le fauteuil vide en face de lui, avec, dans les oreilles, le doux murmure de la pluie automnale qui continuait de ruisseler inlassablement le long des carreaux ».

Et menace du murmure ?

Murmure comme grondement sourd de la révolution à venir ? Malaise des Von Trotta : le nouveau noble mal dans ses nouvelles chaussures, s' imagine « poursuivi par de mystérieux chuchotements » ; de même pour le dernier de la lignée : au mess, on chuchote sur lui. Menace sourde des autres.

MAIS : présence de « boums » dans nos œuvres :

2. « FAIRE BOUM »

Détonations, bombardements : émeutes du 4 avril, débarquement de Garibaldi, bombardement de Palerme chez Lampedusa ; le Lusitania, les bombardements de Paris dans Le Temps Retrouvé ; la révolution des ouvriers, Sarajevo dans l'œuvre de Roth.

Exemples :

- Lampedusa : le plébiscite : applaudissements et cris. Discours « résonnèrent et se répercutèrent contre les murs » « tonnerre des pétards », feux d'artifice. // Arrivée à Donnafugata : Le « *Te Deum* » : grondement des cloches, pétards, impétueuse attaque de « Aime-moi, Alfred » : La Traviata, toujours.

- Proust : le bombardement : « "ça faisait très hymne national, très *Wacht am Rhein*, avec le Kronprinz et les princesses dans la loge impériale ; c'était à se demander si c'était bien des aviateurs et pas plutôt des Walkyries qui montaient. " Il semblait avoir plaisir à cette assimilation des aviateurs et des Walkyries et l'expliquait, d'ailleurs, par des raisons purement musicales : "Dame, c'est que la musique des sirènes était d'une Chevauchée. Il faut décidément l'arrivée des Allemands pour qu'on puisse entendre du Wagner à Paris". »

- Roth : La Fête Dieu à Vienne : retour de Charles Joseph chez son père. Hymne impérial, vivats. Empereur qui entre dans l'église quand les cloches sonnent.

3. QUELLE EST LA BANDE SON DE LA FIN D'UN MONDE ?

→ Glose possible : agonie ? Coup d'éclat ?

- du côté du murmure, le mythe de la décadence, la dégénérescence, le déclin ?
- du côté du boum, la rupture, la révolution, l'explosion ?

Avec pour chacune de ses postures leurs formes : Pompéi ? Sodome ?

Et leur idéologie de l'histoire : continuisme / catastrophisme ?

Ou les deux ? Les deux ne sont pas exclusives l'une de l'autre :

Revoir exemple de Lampedusa : médiatisation par la voix du prince : Prince peu dupe : « Orphéon, pétards, cloches, petites Bohémiennes et *Te Deum*, à l'arrivée, bien sûr, mais après... ». Cet après, justement ?

On note des catastrophes qui couronnent une décadence généralisée : longues agonies, momifications, pétrifications : voir le bal de têtes dans Le Temps retrouvé. Une semblable confusion entre générations dans le roman de Roth. Le soldat mort dans le jardin de Salina : autre indice de la catastrophe continuée de la Sicile : peu d'histoire ou de « progrès ».

A l'inverse, on peut aussi lire dans nos œuvres une série de murmures qui suit le boum initial : Solferino dans l'œuvre de Roth ?

→ La dichotomie ne peut donc pas être si tranchée

Lampedusa : « Les choses étant ce qu'elles étaient, que faire ? Se cramponner au présent, au lieu de sauter dans l'inconnu ? Pour cela, il fallait des coups de feu claquant sec, comme l'autre jour, sur une morne place de Palerme ; mais les coups de feu eux-mêmes, à quoi serviraient-ils ?

- on n'aboutit à rien avec les poum poum ! N'est ce pas, Bendicò ?

Ding, ding, ding ! répondit la cloche qui annonçait le dîner ».

« Boums »... ou « dings dings » ?

II. IDEOLOGIES (ESTHETIQUES) DE LA FIN DU MONDE

1. REFUS DE L'HISTOIRE « A BOUMS »

Dans la composition des œuvres, jeu sur des effets d'échelle ; boums au lointain :

- on n'entend rien des coups de fusil de l'assaut de Gaère : on le « sous-entend » via la chasse du Prince. (De même association d'idées le plébiscite / les fourmis).

- dans le roman de Proust le bombardement / le comportement des hôtes de Jupien qui « célébraient, aux grondements volcaniques des bombes, comme dans un mauvais lieu pompéien, des rites secrets dans les ténèbres des catacombes ». Les « blessures » de Charlus ? Fouetté trop fort ; rien à voir avec la guerre !

- Roth : Sarajevo et la fête estivale / explosion de l'empire dans les querelles des invités ; la fête estivale du centenaire du régiment : « le tonnerre se rapprochait de plus en plus, mais les musiques militaires dominaient son bruit ». Eclairs et fusées « les armées de nuages » l'orage, les deux musiques, et arrivée de l'ordonnance, « comme un messenger de guerre au théâtre ». Le domestique « découvrait une singulière coïncidence entre cet orage fortuit et la terrible nouvelle ». Nouvelle pour l'instant pas connue : « clair tintement des verres et de temps à autre la grave explosion d'un rire masculin ». « Il leur semblait inconvenant d'incommoder leur personne pour une simple catastrophe ». Déflagration du tonnerre, puis joyeux tapage de la pluie... mais pas à Sarajevo...

-> Toutes façons de refuser d'écrire l'histoire via l'évènement.

Déplacement du théâtre des opérations.

-> Histoire mise en sourdine, en arrière-plan, en coulisses : métaphore théâtrale dans le roman de Lampedusa (« comédie ») et de Proust (« vaudeville »).

2. LE SCANDALE SONORE DE LA FIN DE **MON** MONDE :

« Boums » privés.

Exemples : agonie bruyante du prince dans l'œuvre de Lampedusa : « la ruée du temps qui le fuyait ne perdait rien de sa fureur » ; « et si en lui, qui était si vieux, le fracas de la vie rompant les vannes était d'une telle puissance, quel devait être le tumulte de ses réservoirs encore pleins qui se vidaient d'un coup, laissant couler la vie hors de ces pauvres corps » ; « épouvantable grondement intérieur » ; les agonies : orgue de barbarie qui mouline « Toi qui pris ton vol vers Dieu », fiel que ces musiques mécaniques versaient, en ce moment même, sur tant d'autres agonies italiennes ». « On entendait un sifflement dans la chambre. C'était son rôle, mais lui ne le savait pas ». Mort : « le fracas de la mer se calma d'un seul coup ».

Quel bruit pour accompagner la mort, insondable mystère. Surtout la mort au combat ?

Proust : « Tel, à l'instant que dans la chambre mortuaire les employés des pompes funèbres se préparent à descendre la bière, le fils d'un homme qui a rendu des services à la patrie serrant la main aux derniers amis qui défilent, si tout à coup retentit sous les fenêtres une fanfare, se révolte, croyant

à quelque moquerie dont on insulte son chagrin, puis lui, qui est resté maître de soi jusque-là, ne peut plus retenir ses larmes, lorsqu'il vient à comprendre que ce qu'il entend c'est la musique d'un régiment qui s'associe à son deuil et rend honneur à la dépouille de son père. »

Comment meurt-on dans la guerre moderne ? Roth réflexion sur ce « bruit » de la mort :

Roth : enterrement du père : « tristes airs de la musique militaire, les monotones psalmodies des prêtres » et « salve de coups de feu ». Enterrement de VT : même musique, salve plus nourrie. Personne ne pleure « Tout ne fut que sécheresse et solennité ».

Mort du père : « Je ne peux pas manger davantage ! Mon père était un brave homme. Tu ne l'as jamais vu ! » Était-ce une oraison funèbre ? Était-ce une plainte ? »

Rituel : mort de Jacques à côté de son canari, plus naturelle

Refus des morts « éclatantes » au combat ?

« Non est dulce et decorum mori » : refus de l'héroïsme ? (cf. Wilfred Owen et les « war poets » anglais).

3. LA CACOPHONIE HISTORIQUE : LES MINI-BOUMS IRONIQUES ?

Cacophonies :

Le lucide dans l'oeuvre de Roth : celui qui se repère dans le chaos ? Trotta sait voir et entendre : « dans le crépitement de la fusillade, son ouïe affinée distinguait les rares commandements du capitaine ». Roth, II, 7 : « Aucun n'avait alors l'ouïe assez fine pour entendre tourner les rouages énormes des moulins secrets qui commençaient déjà à moudre la grande guerre »

Cacophonie historique en effet :

Roth, la bataille avec les ouvriers, pleine de sons discordants : « des sons incompréhensibles », un « unique cri », « en hurlant ». Des choses volent « sifflant, mugissant, ronronnant, soufflant ».

Mini-boums souvent ironiques ... en tout cas anhistoriques !

Exemples :

-- Lampedusa : la cuiller de Salina contre la soupière : « la bombe n'avait pas explosé ». Quand Concetta tempête au sujet de Tancredi : « elle fit donner la charge des cuirassiers ».

Arrivée de Tancredi un soir d'orage : ironie du narrateur ?

-- Roth : l'ironie de mourir à la guerre en portant deux seaux, sur le son d'une *Marche de Radetzky* imaginaire.

Amour pour l'Empereur : « mourir pour lui aux accents d'une marche militaire était la plus belle des morts, mourir au son de La marche... était la plus facile des morts ».

« Il tombait sous la griserie des roulements de tambours et son sang s'égouttait en un mince filet rouge sur l'or miroitant des trompettes, le noir profond des caisses et l'argent triomphal des cymbales ». Le souvenir revient plus tard : // « maintenant les cymbales éclatent » / « maintenant une balle vient le frapper au crâne ». Meurt avec deux seaux d'eau à la main : pas digne d'être raconté dans les livres d'histoire (ou si désormais ?).

-- Proust : raid de Zeppelins - > voir des duchesses en petite tenue.

→ on pourrait voir dans cela le refus du roman historique, qui n'aurait plus sa place dans le monde moderne.

-> le roman de Roth semble rempli de cette défiance à propos du « comment on écrit l'histoire officielle », qui semble rejoindre l'ironie qui, chez Roth, empreint les descriptions de « scènes de bataille » à l'ancienne, qui vont s'opposer à la mort affreusement pathétique, et non héroïque de son « héros ».

La même défiance face au genre « officiel » est d'ailleurs aussi lisible chez Proust (les articles de journaux) ou chez Lampedusa (les journaux / les prostituées réclamant le droit de vote).

-> Défiance face aux clichés du roman historique, voire de l'héroïsme : romans modernes, les trois œuvres refusent de se terminer par un « boum » didactique. On pourrait y voir aussi un doute quant au sens de l'histoire, d'un point de vue philosophique, dont le sens demeure incertain. Les

œuvres ne doivent pas conclure brillamment, mais baisser la voix pour laisser le lecteur réfléchir. Il y a un refus du spectaculaire assumé, dans les « fins », ou parfois au contraire affiché.

Contre le romantisme tonitruant, mis à distance dans les œuvres ?

Réticences ? Contre le Grand Récit idéologique (Lampedusa) ; contre-récit *queer* (Proust) ? Ou réticences face aux mensonges du « comment on écrit / raconte l'histoire » (Roth / Lampedusa).

III. POETIQUES DU MURMURE, ECLAT DE L'ECRITURE

1. LA COMPOSITION MURMUREE :

Dans une cathédrale, on murmure... comme dans une bibliothèque où on joue un concert, comme dans une chapelle où on récite un rosaire.

Mais le murmure du narrateur ordonne le chaos : effets de sourdine et de mini-clôtures, guide de lecture ; en outre, ces « boums » en sourdine ne sont jamais mis en valeur « finale » : les catastrophes, pour reprendre un terme théâtral, sont déplacées.

On peut y voir un souci de satisfaire le lecteur, par la présence de « mini-clôtures » qui donnent un sens. Mais il s'agit aussi, paradoxalement, d'orchestrer le chaos en faisant alterner boums et murmures, coups de théâtres et récits atones.

L'orchestration des murmures et des boums confère un sens sinon à l'histoire, du moins au roman. Voir la fonction du boum des cymbales dans un concert : réveiller l'auditeur, ou lui permettre de se repérer. Jeu sur les intensités : guide pour le lecteur.

- Murmure du narrateur :

Lampedusa : incitation à relire par dessus son épaule : comme le Guépard décryptait les lettres de Tancredi, relire la perversité finale d'Angelica, la cécité de Salina : Fabrice à Palerme, finalement ?

Roth : la vision de la parade par l'empereur, l'usage du « on » constituant de discrets signaux ironiques. Discours en sourdine contre le stéréotype d'un certain langage menteur.

Proust : chuchotement, sans cesse, de ce narrateur qui invite son lecteur à sortir de l'histoire.

2. LE MURMURE ESTHETIQUE :

- On pourrait dire qu'il s'agit, dans nos romans, de la fin d'un monde qui était marqué par l'idéologie du murmure :

- Lampedusa : le feulement du guépard et les cris des hyènes et des chacals ; Angelica qui rit fort, mais apprend à discipliner son rire. « Un repas en commun n'est pas forcément une tempête de bruits de mâchoires », une « conversation peut très bien ne pas ressembler à une querelle de chiens ».

- Charlus qui parle fort : mort à lui-même de Charlus dans le salut à Mme de Saint-Euverte : devenu aphasique : « pianissimo de paroles susurrées »

- Jacques et ses chaussons de feutre. Roth : le préfet et le peuple : « les braillards, les incendiaires, les orateurs de réunions électorales ».

- Pas de coup de clairon, plutôt fin en coryphée : Saint-Simon, Mme de La Fayette, Racine: se remettre de l'émotion ; fin qui choisit la litote ou la métaphore (Bendico qui vole) : collaboration du lecteur nécessaire. Ton de la confidence.

- Retour paradoxal, par-delà l'histoire littéraire linéaire, aux salons, aux mémoires ?

3. LA DEFLAGRATION DE L'ECRITURE :

- Le refuge dans la bibliothèque (Proust et Lampedusa). Le monde ici émondé, reconfiguré par l'écriture ?

- Idée qu'il faut se sortir de l'histoire et devenir contemporain d'un autre temps de sa vie (Proust).

Face à l'Histoire aux bruits trompeurs : écriture romanesque comme explosion et murmure.

- Boum à chercher non dans la diégèse mais dans la macrostructure des œuvres : révélation de l'écriture, fin éclatante de cycles romanesques ou révélations...

POUR LA CONCLUSION :

« Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi
Je vivais à l'époque où finissaient les rois
Tour à tour ils mouraient silencieux et tristes
Et trois fois courageux devenaient trismégistes »

disait Apollinaire dans « Vendémiaire »

Ce temps où les rois meurent silencieux et tristes est bien le ton de nos romans.

Les événements historiques apportent toutefois des « boums », lointains, mis à distance.

Il s'agit pour nos auteurs de réfléchir aussi au « bruit » de l'histoire, et à la force de l'écriture.

Nos œuvres proposent encore, dans le chaos de l'histoire moderne, une parole qui s'amuit peut-être, pour mieux parler au lecteur, mais qui reste encore maîtrisée : on en est ni au « boum boum boum » qui pour Baldrick dans *Blackadder* résume la poésie de la Première guerre mondiale ni, pour avoir un exemple plus littéraire, au

« Braoum vraoum » de *Guignol's Band* de Céline ...

Fin d'un monde peut-être mais pas défaite du langage, de la littérature – au contraire : longues sommes maîtrisées et en ce sens éclatantes.

Un autre exemple de plan, plus original, a pu être trouvé dans des copies de candidats :

I. Une fin en murmure : la résignation ?

II. Le murmure qui gronde : la révolte, plus forte que les « boums » ?

III. Le boum de la révélation, ou de la vengeance des vaincus ?

Si le plan a son importance (et nous rappelons qu'il faut l'énoncer à la fin de l'introduction), il ne doit pas pour autant faire négliger les autres éléments déterminants du devoir. Une langue simple, sans métaphores osées, parfois ridicules, est de bon aloi. Les outils d'analyse doivent être utilisés à bon escient, et de façon maîtrisée (en particulier la question des registres). Des transitions doivent être ménagées entre les parties, qui aident le lecteur à se repérer dans une copie souvent foisonnante. Un exemple, au moins, doit toujours venir à l'appui d'un argument. La conclusion doit ramasser le propos, sans le redire, et ouvrir, idéalement, vers autre chose (ici : la pensée de la modernité ?). Un devoir inachevé est, pour le correcteur aussi, une déception : on invite les candidats « pris par le temps » à rassembler leurs idées de façon concise, pour, quand même, livrer une conclusion qui sera plus satisfaisante pour tous. Attention aux introductions de cinq pages, qui diluent le propos et lassent par avance le lecteur : une introduction doit rappeler le sujet, le définir, dégager une problématique (qui n'est pas une question à rallonge contenant déjà les éléments du plan), et annoncer les éléments de la réflexion qui va suivre. Elle est idéalement précédée d'une accroche : on met là encore en garde les candidats contre les accroches « rebattues », du type Valéry et ses civilisations mortelles (la citation a d'ailleurs été souvent malmenée, ce qui est encore plus désastreux.). Une accroche brillante, inattendue (convoquer Beckett, par exemple, et son « c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (*Fin de partie*)) est toujours une excellente surprise pour un correcteur : en un mot, la dissertation de littérature comparée est aussi l'occasion d'un échange entre lecteurs complices et bienveillants.

Étude grammaticale d'un texte français antérieur à 1500 (Ancien français)

*Rapport présenté par les correcteurs de l'épreuve et coordonné
par Christine Ferlampin-Acher, Professeur des Universités, Université Rennes 2*

Puis que la roïne le sot,	1754
onques puis cele heure repoz n'ot	
qu'elle oÿ la traïson	
desi qu'el l'a mis a raison.	
Lés lui s'assist, si souspira	1758
et en plorant l'araisonna :	
« Dites, vassal, ou forfis onc	
que m'occïez ? – Que est ce dont ?	
– Ja faites vous vos nez garnir!	1762
– Je? – Vous ! Ou voulez vous fuïr ?	
–Ainz m'en yray tout a veüe.	
–Pour quoy m'avez si deceüe ?	
Deguerpirez vous me ainsi?	1766
– Je ne puis mais remanoir ci.	
– Pour coy ? fait el. – Li dieu n'ont cure.	
– Ohi! lasse, quel aventure!	
Pour quoy ne sui je dont occise ?	1770
Tant mal ay fait mon bon service,	
le biau sejour, le bel ostage	
que je vous ai fait en Cartage !	
Ja ne lairay que ne vous die :	1774
vous pensastes grant fellonnie	
et merveilleuse traïson	
quant vous vousistes a larron	
de moy partir et desevrer.	1778
Com le peüstes porpenser?	
N'en queïssiez auan congié ?	
N'en eüssiez de moy pitié ?	
Nel seüse par vous oan.	1782
Mal fait amer homme troyan.	

Le roman d'Eneas, v. 1754-1783, p. 146-148, édition A. Petit, Paris, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1997.

- Traduire le texte.
- Phonétique et graphie
 - Retracer l'évolution du latin au français moderne de *rationem* > *raison* (v.1757)
 - Étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'en français moderne de *e* dans *hora* > *heure* (v. 1755), **viduta* > *veüe* (v. 1764), *adventura* > *aventure* (v. 1769); *amare* > *amer* (v. 1783), *homine* > *homme* (v. 1783).
- Morphologie
 - Relever et classer selon le système de l'ancien français les formes verbales de personne 1 du singulier dans le texte.
 - Expliquer la formation depuis le latin et l'évolution jusqu'en français moderne des formes *puis* (v. 1767) et *sui* (v. 1770).
- Syntaxe
 - Étudier les pronoms personnels dans les vers 1758-1778.
- Vocabulaire
 - Étudier *vassal* (v. 1760) et *cure* (1768).

REMARQUES GENERALES

L'épreuve était constituée, comme habituellement, de cinq questions: traduction, phonétique (comportant l'évolution d'un mot du texte du latin au français moderne, l'étymon étant donné aux candidats, et une question de graphie), morphologie (première partie synchronique, seconde partie diachronique), syntaxe (une question de synthèse), et vocabulaire (deux mots à traiter). On notera que les questions de morphologie (première partie) et de syntaxe peuvent porter soit sur l'ensemble du texte, soit sur une partie de celui-ci: aux candidats de lire attentivement l'énoncé. Chaque question est notée sur 80, la note totale étant ensuite rapportée sur 20. Le sujet proposé n'avait rien qui puisse surprendre un candidat s'étant préparé régulièrement, même si la première question de la morphologie présentait quelque originalité. De très nombreuses copies étaient d'un niveau très nettement inférieur à ce qui est attendu à l'agrégation. On peut penser que certains candidats n'avaient pas réalisé qu'il existe un écart de niveau important entre l'épreuve d'histoire de la langue du CAPES et l'épreuve d'ancien français de l'agrégation. L'obtention d'une note permettant l'admissibilité à l'agrégation nécessite un travail soutenu sur le texte au programme et un entraînement aux exercices. En effet, il est nécessaire de maîtriser la langue médiévale en général ainsi que les notions grammaticales et linguistiques fondamentales, d'avoir travaillé en détail le texte au programme et de faire preuve, en particulier pour la traduction, d'une excellente maîtrise du français moderne. L'improvisation n'est pas de mise et seul un travail régulier pendant l'année de préparation (voire en amont) permet d'obtenir une note satisfaisante. Toutes les questions doivent être traitées, ce qui implique une bonne maîtrise du temps et l'aptitude à mobiliser ses connaissances rapidement. Les impasses, par exemple sur la phonétique, sont très vivement déconseillées aux candidats qui préparent l'épreuve. Posséder de bonnes bases en phonétique permet de traiter à la fois la question de phonétique/graphie, et d'aborder correctement la morphologie. Les copies témoignant de très faibles connaissances en phonétique sont en général globalement mauvaises. L'épreuve de langue médiévale suppose donc un travail régulier et en profondeur, qui permet souvent, sans surprise, d'obtenir des résultats très satisfaisants, à condition d'avoir fourni les efforts nécessaires pendant la préparation.

TRADUCTION

L'exercice de traduction permet d'évaluer trois compétences attendues des candidats à l'agrégation : la connaissance de l'œuvre, indispensable à la compréhension de l'extrait ; celle des principales caractéristiques de l'ancien français ; et surtout la maîtrise de la langue moderne, indispensable pour proposer une traduction acceptable, voire élégante.

L'épreuve a donné lieu comme chaque année à de belles réussites ainsi qu'à des ratages qu'une préparation attentive aurait pu éviter. L'extrait posait relativement peu de difficultés linguistiques : termes spécifiques et faux amis étaient peu nombreux ; de plus, la lecture en amont de l'œuvre complète permettait de situer les interlocuteurs du dialogue et de bien déchiffrer, par exemple, certaines tournures syntaxiques. En revanche, ignorer que se joue ici l'abandon de Didon par Enéas sur le point de prendre la mer ou confondre les prises de parole des deux personnages sont des erreurs dirimantes dans le cadre d'une préparation sur programme. De même que la traduction proposée doit impérativement faire sens, il faut éviter d'ajouter des vers inexistants ou d'en omettre, et être attentif aux niveaux de langue – l'échange, certes vif, mettait en scène une reine et un chef de guerre, ce qui rendait peu pertinentes des expressions familières comme « vous avez retourné votre veste », « les dieux s'en fichent complètement », « partir en douce ». Enfin, la correction du français moderne est un critère fondamental d'appréciation des copies : de grosses erreurs de morphologie verbale élémentaire (« elle s'asseyait », « je laisserez », etc.) ou d'orthographe sont naturellement sanctionnées. Rappelons que l'accent circonflexe n'est pas un accessoire décoratif : on a trouvé trop de « faites » ou de « dîtes » dans les copies, trop de confusion entre « votre » et vôtre » ou entre « eut » et eût ». De même, la confusion de plus en plus fréquente entre la finale en *-rai* de la P1 du futur simple, et celle en *-rais* du conditionnel ne saurait être tolérée chez de futurs enseignants.

La notation, sur 16 points, suit les mêmes principes que les années précédentes. Sont sanctionnés de deux points un contresens, l'omission/ajout d'un vers entier ainsi qu'une erreur portant sur l'ensemble d'un vers ; d'un point un faux-sens, une erreur portant sur un mot, une omission/ajout d'un mot ou d'un groupe de mots importants ; d'un demi-point une faute de temps, un barbarisme, des expressions incorrectes, l'oubli/ajout d'un mot de moindre importance, enfin de lourdes fautes de français moderne, orthographique ou syntaxique. La ponctuation fait également l'objet d'une évaluation globale dans la mesure où elle participe au sens du texte traduit. À cet égard, la maîtrise de la ponctuation d'un dialogue (guillemets et tirets) a naturellement été prise en compte.

Commentaires sur l'extrait à traduire

v. 1754-1757

**Puis que la roïne le sot,
onques puis cele heure repoz n'ot
qu'elle oÿ la traïson
desi qu'el l'a mis a raison.**

Le v. 1754 s'ouvre par *puis que*, conjonction à sens temporel de postériorité, signifiant « dès que », « depuis que ». Au vers suivant, elle fait l'objet d'une variation à travers une tmesse *onques puis... que* (« à partir du moment où, dès l'instant où »). Le v. 1756 peut donc être traduit avant le v. 1755 pour souligner l'enchaînement des subordonnées en français moderne. Au v. 1756, *oÿr* signifie « apprendre » ou « entendre parler ». La reprise de *la traïson* par « la trahison » ou par « cette trahison » est acceptable. Le sujet de *repoz n'ot* au v. 1755 est *la roïne*, Didon ; l'adverbe *onques* doit être traduit. La conjonction *desi que*, au vers 1757, introduit une subordonnée temporelle d'antériorité qui suggère la volonté d'aboutir à un résultat prévu : « jusqu'à ce que ». Héritière d'une possible forme latine de *ecce hic*, « d'ici à ce que », fréquente en ancien français, la conjonction *desi que* a pourtant suscité quelques erreurs. La subordonnée qu'elle introduit est liée à la principale *repoz n'ot*. Le pronom personnel *El* est une variante graphique de *Elle*, Didon restant le sujet de cette phrase. Enfin, l'expression verbale *mettre a raison*, commune et à connaître, signifie « adresser la parole », « tenir un discours ». Le destinataire de ce discours, comme l'indique clairement la suite de l'extrait, est Enéas.

v. 1758-1759

**Lés lui s'assist, si souspira
et en plorant l'araisonna :**

Au début du v. 1758, *les* est une préposition marquant habituellement la proximité spatiale, encore prégnante dans la toponymie française (Saint-Pierre-lès-Tours, par exemple) : « près de lui », « à côté de lui ». *S'assist*, verbe « s'asseoir » au passé simple, a donné lieu à de curieuses fautes de morphologie verbale chez certains candidats, bien que sa modernisation, « elle s'assit », ne présente aucune difficulté. Le verbe *araisonna*, v. 1759, est une variation sur l'expression précédente *mettre a raison* : « elle lui adressa la parole » ; « elle lui tint ce discours », « elle lui demanda » étaient également acceptables.

v. 1759-1760

**« Dites, vassal, ou forfis onc
que m'occiez ? – Que est ce dont ? »**

Didon interpelle d'emblée Enéas en usant du titre de *vassal*, qui suggère l'activité militaire (traduction possible : « guerrier ») ou la qualité nobiliaire de ce dernier (traduction possible : « seigneur »). Une touche de condescendance se glisse dans le discours de la reine, qui suggère le rang inférieur du Troyen : dans l'interlocution en ancien français, *vassal* peut en effet avoir un sens légèrement péjoratif. La nuance, cependant difficile à traduire ici, pouvait faire l'objet d'une explication dans l'exercice de vocabulaire. Les traductions « mon homme », « mon brave » étaient en revanche maladroites. La forme verbale *forfis* est la 1^{re} personne de *forfaire*, « mal agir », « commettre une faute », au passé simple. L'interrogatif *Ou* traduit par « en quoi » est accepté. *Onc* doit être traduit. Au v. 1760, *que* a le sens de « pour que », « de telle sorte que ». *Occire*, « tuer », « mettre à mort » est employé à la 2^e personne du présent de l'indicatif, son sujet étant Enéas, et non Didon. Ce dernier est d'ailleurs le locuteur de la réplique suivante : *Que est ce dont ?*

v. 1761-1763

**« – Ja faites vous vos nez garnir !
– Je ? – Vous ! Ou voulez vous fuir ? »**

Il est possible de donner à l'adverbe *ja* son sens temporel habituel (« déjà ») comme de choisir de le rendre par un intensif (« assurément », « bien »). *Nez*, de *naves* (« navires », « vaisseaux »), fait allusion aux préparatifs de l'expédition maritime des Troyens. Dans ce contexte, *garnir*, dont le sens usuel est « préparer », prend des nuances plus précises : « appareiller », « équiper ».

v. 1764-1765

**« – Ainz m'en yray tout a veüe.
– Pour quoy m'avez si deceüe ? »**

Si l'adversatif *ainz* a en général été reconnu, malgré quelques confusions dommageables avec « ainsi », l'expression *tout a veüe* a suscité davantage de difficultés, bien que son sens soit assez transparent : « à la vue de tous », « au vu et su de tous ». *Si* ne doit pas être omis (« ainsi »). *Deceüe*, signifiant « trahie » ou « trompée », est un faux ami classique, supposé bien connu des candidats.

v. 1766-1768

« Deguerpirez vous me ainsi ?

– Je ne puis mais remanoir ci.

– Pour coy ? fait el. – Li dieu n'ont cure. »

Au v. 1766, la construction interrogative *deguerpirez vous me* place le sujet postposé avant le complément, également postposé. *Deguerpir* (« abandonner ») a donné lieu à quelques contresens. *Ainsi* peut repris tel quel ou être rendu par « de la sorte ». Au v. 1767, *mais* (« davantage », « plus longtemps ») et *ci* (« ici ») doivent être traduits. *Remanoir* signifie « rester », « demeurer ». *Ne pas avoir cure*, expression qui faisait l'objet d'une question de vocabulaire, a parfois posé problème, alors que l'expression est encore courante aujourd'hui. Au sens propre, elle signifie « ne pas se préoccuper ». Diverses autres traductions étaient acceptables : « les dieux ne s'en soucient pas », « ne le souhaitent pas ». En revanche, il était maladroit d'introduire, dans ce moment particulièrement dramatique, des expressions triviales telles que « les dieux s'en fichent ».

v. 17769-1773

« - Ohi ! Lasse, quel aventure !

Pour quoy ne sui je dont occise ?

Tant mal ay fait mon bon service,

le biau sejour, le bel ostage

que je vous ai fait en Cartage ! »

Ohi est une exclamation de douleur, qu'on peut rendre par « hélas ». *Lasse* fait partie des faux amis qui devraient être connus : il signifie « malheureuse ». Il fallait traduire les deux termes. *Occise*, participe passé du verbe « occire » (déjà vu dans le passage), qui existe encore aujourd'hui, ne devait donc pas faire l'objet d'hésitations (c'est aussi en ce sens que la traduction permet de vérifier la maîtrise de la langue contemporaine). La phrase suivante pouvait poser problème en raison des trois groupes nominaux de sens très proche (pour lesquels il fallait s'efforcer de trouver des synonymes), ainsi que de l'opposition apparente entre *mal fait* et *bon, biau* et *bel*. A. Petit propose « à quoi bon », mais l'on pouvait également adopter une interrogative « ai-je si mal accompli... ? ». Une relecture attentive doit permettre d'éviter un calque orthographique de l'ancien français : trop de copies ont laissé Carthage sous sa forme médiévale.

v. 1774-1778

**« Ja ne lairay que ne vous die :
vous pensastes grant fellonnie
et merveilleuse traïson
quant vous vousistes a larron
de moy partir et desevrer »**

Ja, déjà vu précédemment, devait être traduit, ici comme intensif. « Ne laire que » (ou « ne laisser que ») est une tournure qui signifie « ne pas manquer de ». *Merveilleuse* ne pouvait pas être laissé tel quel, compte tenu du sens positif qu'il a pris aujourd'hui. *Fellonnie*, comme Carthage ci-dessus, a souvent été mal orthographié : si l'on voulait le conserver, il fallait bien sûr l'écrire « félonie ».

v. 1779-1783

**« Com le peüstes porpenser ?
N'en queïssiez auan congié ?
N'en eüssiez de moy pitié ?
Nel seüse par vous oan.
Mal fait amer homme troyan. »**

Ce sont les temps qui ont souvent été mal traduits ici : *peüstes* est un passé simple, alors que les trois verbes suivants sont des imparfaits du subjonctif à valeur de conditionnels, exprimant l'éventualité dans le passé. Il ne fallait pas non plus omettre de traduire *auan* et *oan* : de manière générale, les adverbes sont trop souvent négligés dans les traductions (on conseillera à ce propos aux candidats la rédaction d'une fiche regroupant les principaux adverbes). Le préfixe *-por* ajoute à *penser* l'idée de but : *porpenser*, c'est méditer, projeter, tramer, comploter. La construction de la dernière phrase a parfois été mal comprise, alors que la personne 3 du verbe ne laisse aucun doute : le sujet ne peut être « je », mais est bien « amer homme troyan ».

Proposition de traduction

Dès que la reine le sut, à partir de l'instant où elle apprit la trahison, elle ne connut plus de repos jusqu'à ce qu'elle l'interpelle. Elle s'assit près de lui, soupira et lui adressa ces mots en pleurant : « Dites, guerrier, en quoi ai-je jamais mal agi pour que vous me fassiez mourir ? – Qu'est-ce donc ? – Vous faites déjà appareiller vos navires ! – Moi ? – Vous ! Ou voulez-vous fuir ? – Certes non, je partirai à la vue de tous. – Pourquoi m'avoir ainsi trahie ? M'abandonnerez-vous de la sorte ? – Je ne puis rester ici davantage. – Pourquoi ? dit-elle. – Les dieux ne le souhaitent pas. – Hélas ! Malheureuse, quelle aventure ! Pourquoi ne me suis-je donc tuée ? A quoi bon le bon accueil, la belle hospitalité, l'agréable gîte que je vous ai offerts à Carthage ! Je ne manquerai certainement pas de vous le dire : vous avez médité une grave trahison et une extraordinaire trahison lorsque vous avez voulu vous séparer de moi et me quitter comme un voleur. Comment avez-vous pu imaginer cela ? N'auriez-vous pas alors demandé congé ? N'auriez-vous pas eu pitié de moi ? Je n'aurais pas pu l'apprendre à présent de vous. Il est funeste d'aimer un Troyen.

PHONETIQUE

La question de phonétique historique soumise aux candidats lors de cette session était dense mais classique.

Dense, parce que l'évolution phonétique du mot « raison » mobilisait des connaissances relatives à trois phénomènes complexes : l'évolution de T+yod, qui ressortit aux palatalisations ; la nasalisation, et en particulier la nasalisation d'une diphtongue ; enfin l'évolution de la diphtongue de coalescence [ai].

La question était cependant assez classique, comme le prouvent d'une part son traitement intégral par certains manuels de phonétique historique ; d'autre part le fait que certains candidats peu à l'aise avec des connaissances phonétiques basiques aient pu déterminer et dater les étapes de phénomènes particulièrement compliqués, signe qu'ils avaient abordé ces aspects de la question au cours de leur préparation.

Le jury a consacré des parts distinctes du barème au traitement des phénomènes mentionnés ci-dessus, sur lesquels nous reviendrons plus bas ; mais il a aussi réservé une partie des points à des connaissances plus générales, que l'on attend pour toute question de phonétique historique et qui constituaient une part non négligeable de la notation de l'exercice. C'est l'occasion sans doute de quelques rappels méthodologiques : on ne saurait trop redire que ces connaissances élémentaires de phonétique historique s'acquièrent facilement et que leur ignorance de la part d'un nombre toujours important de candidats est la plus mauvaise des stratégies. Ainsi (outre le placement de l'accent, à ne surtout pas oublier), l'amuïssement du *m* final latin, le changement vocalique, le bouleversement quantitatif, les diphtongaisons spontanées (phénomène souvent oublié dans le cas présent), la réduction des affriquées, sont en quelque sorte des constantes des évolutions phonétiques et permettent de donner un cadre assez fixe à une étude plus approfondie – en plus d'assurer une partie des points.

De la même façon, la maîtrise de la terminologie va de pair avec la maîtrise des mécanismes qu'elle désigne ; ainsi la compréhension en profondeur de cette terminologie donne aux candidats la capacité de proposer un traitement plausible de phénomènes qui ne seraient pas parfaitement sus : celui qui connaît la différence d'aperture des voyelles et réfléchit à la différence entre la graphie *ai* et le son [e] ouvert de *raison*, peut échafauder de lui-même une explication acceptable en dépit d'éventuelles imprécisions. Au contraire, celui qui appelle « voyelle intervocalique » une voyelle placée entre deux consonnes, « dentalisation » le passage de [t] à [d] (précise-t-on qu'il s'agit de deux dentales ?), « diphtongue par coalescence » toute diphtongue quelle qu'elle soit, se trouvera nécessairement démuni, et incapable de témoigner de la moindre ingéniosité devant les difficultés soulevées par le sujet. Redisons également que des assertions du type « [y] devient [i] », [ō] devient [o] » ou « [r] passe à [R] » sans autre forme d'explication (et souvent sans aucune date même approximative) ne rapportent aucun point.

Le corrigé proposé ci-dessous est adapté du traitement proposé par un manuel répandu. Il convient d'y apporter les précisions suivantes :

- sur la palatalisation de T+yod : pour la plus grande partie des manuels (M. Léonard, N. Laborderie, N. Andrieux-Reix, E. et J. Bourciez, M. K. Pope...), la palatalisation initiale du [t] assimile le [y] subséquent, contrairement à l'opinion, reproduite ici, de Gaston Zink, pour qui le yod est maintenu. L'évolution indiquée dans le corrigé ci-dessous s'entend alors sans le [y] qui suit le [t]. Le jury a évidemment tenu compte des deux possibilités, sans privilégier l'une par rapport à l'autre ;
- la nasalisation de la diphtongue issue du [o] fermé tonique libre se prête également à deux interprétations différentes. Le corrigé reproduit celle dans laquelle la diphtongue survit jusqu'à la nasalisation du premier élément, après quoi elle se réduit parce que, [ō] et [ũ] étant trop proches, le second élément s'assimile au premier. Mais on peut également avancer (ainsi G. Zink) que la nasalisation du second élément [u] provoque son ouverture en [ō], et qu'alors la simplification de [oō] a lieu, au XII^e siècle. Là encore, le jury a accepté à égalité les deux propositions.

Latin	[ratiónem]	(accent sur le [o] long)
LC (-i)	[ratióne]	Amuïssement du [m] final.
	[ratyóne]	Consonification du [i] bref en hiatus.
II ^e s.	[ratyóne]	Changement vocalique : [ō] > [o].
	[ratyóne]	Palatalisation de [t] sous l'influence du [y],
	[raytyóne]	d'où apparition d'un [y] de transition devant le [t],
	[raytzyóne]	puis assibilation en sifflante du groupe palatalisé.
III ^e s.	[raytzyóne]	Bouleversement quantitatif : le [o] s'allonge.
IV ^e s. ²	[raydzyóne]	Sonorisation de l'affriquée intervocalique.
VI ^e s.	[raydzyóne]	Diphtongaison spontanée de [o] : [o] > [ou].
VII ^e s.	[raydzyón]	Chute de la voyelle finale.
	[raydzón]	Dépalatalisation de l'affriquée, perte du second [y] et
	[rajdzón]	vocalisation du premier yod en [i], d'où diphtongue [ai].
X ^e s.	[rajdzón]	Nasalisation du second élément de la diphtongue.
XII ^e s.	[rajdzōñ]	Nasalisation du 1 ^{er} élément de la diphtongue,
	[rajdzōñ]	assimilation du 2 nd élément et monophthongaison.
	[rejdzōñ]	Fermeture d'un degré du [a] par assimilation d'aperture,
	[reǰzōñ]	puis monophthongaison par perte du 2 nd élément plus fermé.
XIII ^e s.	[reǰzōñ]	Ouverture de la voyelle nasalisée.
	[reǰzōn]	Simplification de l'affriquée.
XVII ^e s. ¹	[reǰzō]	Dénasalisation partielle : la nasale implosive disparaît, la voyelle demeure nasalisée (et s'allonge temporairement).
XVII ^e s.	[Reǰzō]	Changement d'articulation du [r], qui devient dorso-vélaire).

MORPHOLOGIE

Morphologie :

I. Relever et classer selon le système de l'ancien français les formes verbales de personne 1 du singulier dans le texte.

A. Relevé

forfis, 1760 (ps), *yray* (1764 Fut. 1), *puis* 1767 (IP), *sui* 1770 (IP), *ay* 1771 et *ai* 1773 (IP), *lairay* 1774 (Fut. 1), *die* 1774 (SP), *seüse* (SI).

Nous avons donc **3 formes de présent de l'indicatif** (en fait les auxiliaires du passé composé ou du passif) dont l'une avec une variante graphique : *ay/ai*, **deux formes de futur 1**, **une forme de passé simple**, **une forme de subjonctif présent** et **une forme de subjonctif imparfait**.

Plusieurs plans étaient possibles. Nous en proposons deux, le premier séparant les désinences et les radicaux, le second considérant les temps l'un après l'autre, sachant que c'est le second qui a été principalement utilisé dans les copies.

PLAN I : séparation des désinences et des bases

A. DESINENCES

I. 1. **La P1 de l'indicatif** se caractérise par une **désinence zéro** :
au **présent de l'indicatif** dans *ai*, *sui* et *puis* (où elle est due à l'amuïssement de la voyelle finale *o* du latin)

au **passé simple** (où elle est due à l'amuïssement de la voyelle *i* dans *fis*).

I.2. De même le **subjonctif imparfait** *seüsse* présente une **désinence zéro** (due ici à l'amuïssement du *-m* final). En effet, le *-e* final n'est pas ici une désinence mais fait partie du morphème de subjonctif *-sse* (qu'on retrouve à toutes les personnes sauf P3). Il correspond à une évolution non phonétique de la désinence du subjonctif où le *e* final se maintient sous forme de [ɛ] central, ce qui permet d'éviter un résultat *seüs*, ambigu par rapport à la P2 du passé simple.

II. Au futur *yray*, *lairay*, on pourrait considérer qu'il y a aussi une désinence zéro (par amuïssement du *o* de *aio*). Cependant, *-ai* est perçu comme une désinence (ou une terminaison), constituée d'un morphème démarcateur de temps *a* et d'une désinence personnelle *i* (nous avons donc *-i* P1 vs *-s* P2).

III. Si on peut considérer qu'au subjonctif présent *die*, il y a eu également amuïssement au 1^{er} siècle du *m* désinentiel, le mode se caractérise, pour les verbes qui ne sont pas du 1^{er} groupe, par la présence d'un *e* [ɛ] central qui résulte de l'affaiblissement au 7^e siècle du [a] final de la désinence latine (*dicam* > *die*). **Cet e se retrouve donc en finale absolue et constitue un démarcateur de mode (subj.) et de classe (pour les verbes qui n'appartiennent pas au 1^{er} groupe)** (nous avons donc *di* à l'indicatif vs *die* au subjonctif).

NB 1. Pour le verbe *puis* à l'indicatif présent, et pour le verbe *faire* au passé simple *fis*, on observe la **présence d'un -s**. Mais il s'agit dans les deux cas **d'une consonne appartenant au radical, obtenue** par simplification du groupe *-ss-* pour **póssyo* et par résultat d'une palatalisation pour *fis* [feki > *fiki]. Cependant, au cours du **moyen français**, cette consonne finale de la base, **perçue comme une désinence**, s'étend :

- à la P1 du passé simple de *vi* > *vis*
- aux P1 des passés simples faibles en *i* comme *dormi* > *dormis*
- à la P1 du présent du verbe *estre* : *sui* > *suis*

N.B. 2 La forme *-ay* ne constitue qu'une variante graphique, que l'on trouve à la P1 du futur 1 (*layray*, *yray*) ainsi qu'au présent du verbe avoir *ay*.

Les mêmes éléments désinentiels pouvaient également être présentés selon le plan suivant :

I. On peut considérer qu'il y a une **désinence zéro** à tous les temps considérés :

- au présent de l'indicatif, au futur 1 et au passé simple à cause de l'amuïssement des voyelles finales *o* et *i*.
- aux subjonctifs présent et imparfait, par amuïssement du *m* final

II. Mais **en synchronie** :

- au **futur 1**, *ai* est considéré comme **une terminaison** (une désinence) composée de **a**, **morphème démarcateur de temps** et de la **désinence -i**
- au **subjonctif présent d'un verbe qui n'est pas du 1^{er} groupe**, *e* est un **démarcateur de mode et de classe** (Ce [ɛ] central résulte de l'affaiblissement au 7^e siècle du [a] final de la désinence latine (*dicam* > *die*)).

III. En revanche, il faut considérer :

- Qu'au **subjonctif imparfait** *e* n'est pas une désinence mais **fait partie du morphème du subjonctif imparfait -sse** (il correspond à une évolution non phonétique de la désinence du subjonctif où le *e* final se maintient sous forme de [ɛ] central, pour éviter un résultat *seūs*, ambigu par rapport à la P2 du passé simple).
- Que dans ***puis* et *fis***, l'-s **fait partie du radical** (par simplification du groupe -ss- pour **póssyo* ou résultat d'une palatalisation pour *fis* [feki > fiki]). Il est cependant perçu dès le moyen français comme une désinence.
- Que la forme -ay ne constitue qu'une **variante graphique**, que l'on trouve à la P1 du futur 1 (*layray*, *yray*) ainsi qu'au présent du verbe avoir *ay*.

B. RADICAUX

I. Pour les trois verbes au présent de l'indicatif, on voit apparaître **une base propre à la P1 (B3)** : *puis*, *ay*, *sui* qui constitue la B3 (P1 palatalisée) du verbe.

II. Le verbe *dire* au subjonctif présent se construit sur la P1 de l'indicatif (*di*) qui est **la base unique** de ce verbe.

III. Le passé simple fort et le subjonctif imparfait issu d'un passé simple fort peuvent être regroupés :

- pour le passé simple fort *fis*, il s'agit de la **B5** spécifique (courte) **en i sigmatique**.
- pour le subjonctif imparfait *seūsse*, il s'agit de la **base 6** (longue) **du passé simple fort en u**, à laquelle s'adjoint **le morphème de subjonctif imparfait -sse**. On a donc une structure B6 + sse (e démarcateur de mode) + zéro

IV. *Lairai* et *irai* présentent une base spécifique au futur (respectivement *lai-* et *i-*). A cette base, s'adjoignent la consonne -r- caractéristique du futur et la terminaison.

Lai-r-a-i ou *Lai-r-ai* (+ zéro) et *I-r-a-i* ou *I-r-ai* (+ zéro)

PLAN II pour l'ensemble de la partie I de la morphologie : beaucoup de copies ont réuni les bases et les désinences en classant simplement par temps, ce qui donnerait le plan suivant :

I. Pour les trois verbes au présent de l'indicatif (le verbe *poir* et les deux auxiliaires), on voit apparaître **une base propre à la P1**: *puis*, *ay*, *sui* qui constitue la B3 (P1 palatalisée) du verbe.

Structure : B3 + désinence zéro

II. Le verbe *dire* au subjonctif présent se construit sur la P1 de l'indicatif (*di*) qui est **la base unique** de ce verbe.

Structure : B1 + morphème démarcateur de mode et de classe + désinence zéro

III. Le passé simple fort et le subjonctif imparfait issu d'un passé simple fort peuvent être regroupés puisqu'ils se construisent sur les mêmes bases B5 et B6 :

Pour le passé simple fort *fis*, B5 spécifique (courte) **en i sigmatique**.

Structure : B5 + zéro

Pour le subjonctif imparfait *seūsse*, il s'agit de la **base 6** (longue) **du passé simple fort en u**, à laquelle s'adjoint **le morphème de subjonctif imparfait -sse**.

Structure : B6 + sse (e démarcateur de mode) + zéro

IV. *Lairai* et *irai* présentent une base spécifique au futur (respectivement *lai-* et *i-*). A cette base, s'adjoignent la consonne -r- caractéristique du futur et la terminaison.

Structure : Base spécifique au futur + a+ i (ou Base spécifique au futur + ai + zéro)

II. Expliquer la formation depuis le latin et l'évolution jusqu'en français moderne des formes *puis* 1767 et *sui* 1770.

N.B. : il s'agissait bien d'expliquer les deux formes et non l'ensemble du paradigme.

Les deux formes viennent du latin *sum* et de son composé *possum*.

1. *Sui*

Sūm correspond à la base du verbe qui a également donné la P4 *sūmus* et la P6 *sūnt*.

Du latin à l'AF :

Sūm > Réfection en *sūyyo* (par croisement de *sū(m)* avec **ayyo*)

Selon G. Zink, *Morphologie*, p. 151, le [ū] bref s'est maintenu par action conservatrice de yy sur [ū].

La diphtongue de coalescence [sūi] évolue normalement en [suí] puis [sŭí]. D'où l'AF *sui* (avec une graphie possible *suy* ; pourtant fréquente en MF, cette graphie est absente du ms. D de l'*Eneas*).

De l'ancien français au français moderne

Adjonction d'un -s en P1, dès le XII^e s. avec une accélération du phénomène aux siècles suivants (mais pas d'occurrence dans l'*Eneas*, comme il n'y en a pas non plus de la graphie *suy* pourtant fréquente en MF) : *suís*.

2. *Puis*

1. La P1 correspond à la **B3 palatalisée**

Réfection de la P1 : *possum* > *possio* [pōssyo]

Explications :

1. Le yod peut venir d'un croisement avec **pōssiat*, réfection du subjonctif *possit*.

2. Ou, selon G. Zink, *Morphologie*, p. 153-54, on aurait d'abord refait la P2 en **pōtēo* en latin vulgaire (radical *pot-*, qu'on va retrouver dans le reste de la conjugaison), mais *possum*, analysé en *pōss-um*, aurait « fait prévaloir son radical », d'où **une forme hybride** *pōss(um)+*(pōt)yo*.

Evolution de la P1 depuis le latin :

Radical : **pōssyo* présente une diphtongaison conditionnée du [ō] bref en présence d'un yod [púoyss'o] (4^e s.) ; dépalatalisation par régression et constitution d'une triptongue de coalescence par vocalisation du [y] : [púoɪs] (7^e-9^e s.). Cette forme évolue en [púeɪs] > [püís] > [pŭí] (13^e s.) ; maintien graphique du -s appuyé jusqu'au FM.

Désinence : amuïssement du [o] (7^e s.) > désinence zéro

Evolution jusqu'au FM

1. Apparition en P1 d'une forme *peus/peux* (analogique des formes de P2/P3/P6), à côté de *puis*. Cette forme aura du mal à s'imposer.

2. La forme *puis* se conserve jusqu'au FM, maintien peut-être favorisé par la présence du subjonctif *puisse*. On la trouve avec la négation : *je ne puis* (à côté de *je ne peux*) et surtout de façon obligatoire dans l'interrogation directe : *puis je ?*

SYNTAXE

Remarques de méthodes

La question de syntaxe proposée, portant sur le pronom personnel, constitue un « classique » des sujets d'agrégation. Aussi était-on en droit d'attendre un exposé bien structuré, qui mette en lumière la problématique des emplois de cette catégorie grammaticale, en s'attachant à la spécificité du français médiéval. Nombre de copies ont d'ailleurs répondu à ces attentes. Le corrigé proposé vise à insister d'un point de vue méthodologique sur ce qui a parfois manqué : d'une part, la nécessité d'un plan pertinent, proprement grammatical et adéquat pour rendre compte de l'état de langue considéré ; d'autre part, le fait que l'on ne saurait se contenter d'un relevé grossièrement classé des occurrences. Le point de vue étant grammatical et non stylistique, un classement en fonction de l'opposition discours/récit n'est pas opérant. Le commentaire attendu n'est pas d'ordre stylistique mais doit rendre compte de l'agencement des constituants selon des catégories grammaticales (caractère obligatoire ou non, position, fonction syntaxique, forme tonique ou non). Quand la question amène à prendre en compte un nombre élevé d'occurrences, comme c'était le cas ici, on doit veiller à regrouper les occurrences présentant un même type de fonctionnement. Il est donc indispensable de disposer, dès le relevé et le classement, d'un plan efficace. A noter que la syntaxe de l'ancien français ne rendant pas obligatoire l'expression du pronom du sujet, ce qui constitue une différence notable par rapport au français moderne, on attend nécessairement que soient traités les cas où le sujet n'est pas exprimé par un pronom personnel.

La réponse peut présenter en ouverture un relevé des occurrences ou non, mais on veillera à toujours partir du relevé le plus complet (et juste) possible. Il est fortement souhaitable que les occurrences relevées soient citées avec un contexte qui rende intelligible le commentaire que l'on en fait. Dans un souci de clarté, on distinguera graphiquement la forme commentée¹. On veillera à rédiger la réponse selon un plan nettement perceptible, comprenant une introduction présentant le sujet et la manière dont il sera abordé, et une conclusion qui récapitule les points saillants en les replaçant dans la dynamique historique de la syntaxe du français.

1. Dans le corrigé qui suit, le pronom traité est mis en italique, un mot ou syntagme en position tonique à l'initiale de proposition figure en gras, enfin on trouvera souligné le verbe ou la préposition avec lesquels fonctionne le pronom.

Proposition de corrigé

Introduction

La catégorie du pronom personnel recouvre deux séries distinctes de mots grammaticaux assurant pour l'une, une fonction de sujet du verbe, pour l'autre, une fonction de complément. Le pronom sujet, qui n'était pas nécessaire au marquage de la personne en latin, se développe dans les langues romanes, particulièrement en français où il deviendra obligatoire. L'AF (ancien français) constitue un stade intermédiaire entre latin et état moderne du français : le pronom sujet est largement employé mais non obligatoire, il a un statut prédicatif, il peut être disjoint du verbe et fonctionner comme un mot tonique. Il n'y a qu'une seule série de pronoms sujets, sans distinction formelle entre formes fortes (disjointes) et faibles (conjointes) comme c'est le cas en FM (français moderne). Le pronom régime présente lui, dès l'AF, une double série de formes faibles et fortes. On étudiera donc successivement, dans l'extrait proposé, le pronom sujet, en tenant compte des nombreux cas d'omission, et l'emploi des formes faibles et fortes du pronom régime.

1. Le pronom sujet

En AF, contrairement aux états de langue ultérieurs, le pronom sujet n'est pas un mot clitique et n'est pas obligatoire. L'extrait offre des exemples montrant que le pronom sujet peut être un mot prédicatif, qui peut être autonome par rapport au verbe (1.1), qu'il est susceptible en tous cas d'occuper une position tonique (1.2) ; il peut être antéposé ou postposé au verbe (1.3). On note par ailleurs que l'extrait comporte 10 cas de non-expression face aux 11 occurrences de pronom sujet.

1.1 Le pronom sujet prédicatif, autonome par rapport au verbe

On relève deux occurrences où le pronom sujet apparaît seul, en proposition elliptique du verbe :

1763 – *Je. – Vous.*

Le pronom fait ici phrase à lui seul, et reprend le contenu de la proposition précédente - *Ja faites vous vos nez garnir !* (v.1762), en cela il est prédicatif et, en FM, on emploie une forme forte (moi), formellement distincte à la P1 de la forme faible (*je*).

1.2 Le pronom sujet est un mot tonique qui sature la position préverbale

Le pronom sujet en AF n'est pas un clitique, c'est-à-dire qu'il ne fait pas groupe avec le verbe du point de vue accentuel. Or, l'AF est une langue tendanciuellement V2, c'est-à-dire qu'en proposition assertive, le verbe n'est pas à l'initiale de la proposition mais en 2^e position, la phrase commençant par un mot/groupe assumant toutes sortes de fonctions syntaxiques et relevant de diverses catégories mais obligatoirement tonique. Le pronom sujet a donc la capacité de saturer la position 1 préverbale,

à l'initiale absolue d'une proposition autonome, ou derrière le subordonnant qui, conjoignant les deux propositions, a statut de mot « hors phrase » :

- A l'initiale d'une proposition autonome

1767 **Je** ne puis mais remanoir ci

1775 **vous** pensastes grant felonie

- A l'initiale d'une proposition subordonnée

1773 (le bel ostage) que **je** vous ai fait

1777 quant **vous** vousistes

1.3 La position du pronom sujet

Les règles prosodiques rappelées au point précédent entraînent que le pronom personnel apparaît très souvent antéposé au verbe. Il peut cependant être postposé au verbe dans certains cas :

- en proposition interrogative, tout d'abord, que l'interrogation soit totale ou partielle :
 - postposition en interrogation totale :

1766 Deguerpirez vous me ainsi ?

- postposition en interrogation partielle :

1763 Ou voulez vous fuir ?

1770 Pour quoy ne sui je dont occise ?

La modalité interrogative, par contraste avec la modalité assertive, est en effet marquée par la mise en première position du verbe, derrière le terme interrogatif en cas d'interrogation partielle.

- en proposition assertive, la postposition est plus rare, hormis en cas d'incise ; on relève toutefois :

1762 **Ja** faites vous vos nez garnir!

La position préverbale est saturée ici par l'adverbe *ja*, le sujet est alors placé derrière le verbe, et l'on remarque que très souvent, dans ce cas, le sujet pronominal n'apparaît pas, comme nous le verrons dans le point suivant. L'expression du pronom sujet en postposition au verbe peut être liée à des raisons métriques ; elle manifeste sans doute aussi une tendance à l'expression systématique du pronom sujet en français.

- en proposition incise, le pronom sujet est régulièrement exprimé et postposé

1768 - Pour coy? fait *el*.

On peut expliquer cette postposition par le fait que la proposition précédant le verbe de parole fonctionnerait comme l'élément saturant la position préverbale, ce qui entraîne la postposition du sujet.

1.4 Le pronom personnel n'est pas exprimé

En français, contrairement à la majorité des langues romanes, l'expression du pronom sujet est devenue obligatoire aux modes personnels du verbe, sauf pour le mode impératif. Mais comme indiqué ci-dessus, dans une langue tendancielle V2 (où le Groupe Verbal tend majoritairement à apparaître en 2^{de} position), si la position préverbale est saturée par un élément tonique, le pronom sujet est fréquemment non exprimé, particulièrement dans les textes en vers du 12^e siècle ; le texte est représentatif de cet état du français où le pronom sujet n'est pas obligatoire puisqu'il comporte 10 cas d'omission pour 11 pronoms sujets exprimés.

La position initiale est saturée, en proposition autonome, par des termes de catégories et de fonctions variées :

- un adverbe qui modifie le verbe (1771) ou assure une fonction énonciative (1774) ou de connexion d'ordre thématique (1758) ou logique (1764):

1771 **Tant mal** ay fait mon bon service,

1774 **Ja** ne lairay que ne vous die

1758 Lés lui s'assist, **si** souspira

1764 Ou voulez vous fuir? - **Ainz** m'en yray tout a veüe.

- un groupe prépositionnel

1758 **Lés lui** s'assist,

- un groupe verbal à un mode non conjugué (ici le gérondif)

1759 et **en plorant** l'araisonna :

- un interrogatif

1760 **ou forfis** onc (...)?

1765 **Pour quoy** m'avez si deceüe?

La non-expression du sujet est particulièrement fréquente en cas de continuité thématique entre propositions, ce que marque l'adverbe *si* au vers 1758 ; la coordination de deux verbes ayant un sujet coréférentiel permet, comme en FM, la non ex-expression du sujet pronominal, d'où la succession en récit de verbes dont le sujet commun n'est pas exprimé :

1758-1759 Lés lui s'assist, si souspira/et en plorant l'araisonna

En proposition subordonnée, l'omission est plus rare, mais représentée dans ce texte :

1761 Dites, vassal, ou forfis onc/que m'occïez?

1774 Ja ne lairay que ne vous die

Plutôt que le subordonnant, qui a un statut hors-phrase, c'est l'ensemble de la proposition qui précède, qui fonctionne alors comme groupe préverbal. Au vers 1774, on peut aussi considérer que la négation non prédicative *ne* sature la zone préverbale de la subordonnée.

On relève enfin dans l'extrait un impératif, mode qui ne présente pas la nécessité d'exprimer le sujet puisque celui-ci est immédiatement déductible de la situation d'interlocution, marquée ici par l'apostrophe *vassal*:

1761 Dites, vassal,

2. Le pronom régime

On doit distinguer l'emploi des formes faibles (2.1), toujours conjointes, parmi lesquelles les pronoms adverbiaux *en* et *i*, et celui des formes fortes (2.2). On observera dans les deux cas la place du pronom et sa fonction.

2.1 Les formes faibles conjointes au verbe

Les formes faibles apparaissent le plus souvent en antéposition au verbe (2.1.1) mais elles peuvent, plus rarement, particulièrement en cas de modalité interrogative, être en postposition (2.1.2).

2.1.1 En proposition assertive, le pronom régime faible est le plus souvent antéposé au verbe, donc proclitique ; c'est un mot atone qui ne peut être à l'initiale de proposition. Le GV (pronom régime + verbe) est précédé d'un mot ou d'un syntagme pronominal en fonction sujet (v. 1773) ou circonstanciel (v. 1758), d'un élément adverbial (v. 1764) ou verbal (v. 1759) :

1773 **je** vous ai fait

1758 Lés lui s'assist

1764 Ainz m'en yray

1759 **en** plorant l'araisonna

La négation non prédicative ne peut également saturer la position préverbale :

1774 Ja ne lairay que **ne** *vous* die

Le pronom régime atone ne peut être séparé du verbe que par un autre pronom atone comme on le voit au v. 1764 (le pronom adverbial en s'intercale entre le régime et le verbe en emploi pronominal dans la tournure lexicalisée s'en aler), ou par la forme faible de la négation (ne).

Dans l'interrogation partielle, le pronom reste antéposé au verbe dès lors qu'un morphème interrogatif ouvre la phrase et sature la position préverbale :

1765 **Pour quoy** *m'avez* si deceüe ?

Toutefois la nécessité d'un mot tonique en position préverbale ne se vérifie pas toujours même dans un texte en vers du XII^e siècle comme Eneas ; on relève un pronom atone derrière un *que* conjonctif ; on peut penser que c'est toute la proposition régissante dont dépend la complétive qui du point de vue prosodique est perçue comme élément préverbal :

1761 ou forfis onc que *m'ocïez*

2.1.2 En proposition interrogative, le pronom est postposé dans l'interrogation totale, marquée par la place du verbe en première position : le pronom régime faible, en tant que mot atone, ne peut apparaître à l'initiale, il est donc postposé au verbe, ce qui constitue une différence importante avec l'ordre du FM :

1766 Deguerpirez vous *me* ainsi ?

On note de plus, dans cet exemple, que le pronom régime atone est placé derrière le sujet pronominal ; sa forme faible s'explique par le fait qu'étant suivi de l'adverbe *ainsi* il n'est pas en finale de groupe accentuel.

2.1.3 Fonction du pronom régime

Lorsque le pronom régime est co-référent au sujet (v. 1758 s'assist, v. 1764 *m'en* yray), il permet de former une tournure verbale dite pronominale, sans que sa fonction soit clairement analysable. Dans les autres cas, le pronom est soit régime direct (v. 1759 *l'araisonna*, v. 1761 *m'ocïez*, v. 1765 *m'avez... deceüe*, v. 1766 *deguerpirez vous me*), soit régime indirect (v. 1774 *vous die*, v. 1773 *vous ai fait*). Le complément adverbial *en* équivaut à un complément prépositionnel comprenant la préposition *de* avec valeur spatiale (v. 1764 *m'en* yray).

2.2 L'emploi des formes fortes

Dans les deux occurrences du texte, les formes fortes sont régies par une préposition.

1758 Lés *lui*

1778 quant vous vousistes.../de *moy* partir et desevrer

Le pronom, régi par la proposition, est par là-même disjoint du verbe.

Conclusion

Le texte montre un emploi du pronom sujet sensiblement différent de celui du FM. On note un nombre presque équivalent de cas où le sujet pronominal est exprimé (11) et de cas où il ne l'est pas (10). La même forme sert pour les emplois prédicatifs et pour les emplois où le pronom est principalement amené par les règles prosodiques d'une langue de type V2 qui place en 1^{re} position de la proposition un élément tonique et thématique. L'évolution de la langue va progressivement grammaticaliser l'emploi du pronom sujet antéposé, qui devient progressivement un clitique marquant la personne verbale. Ce changement de statut du pronom sujet va de pair avec le dédoublement de ses formes en une série faible, pour les emplois clitics, et une série forte, empruntée aux formes de pronom régime, pour les emplois prédicatifs. L'emploi des pronoms régimes, dans ce texte, présente un écart moindre par rapport aux états ultérieurs de la langue hormis dans l'interrogation directe marquée par l'inversion.

La syntaxe du pronom personnel, par sa variation diachronique pose la question de la continuité typologique des états de la langue française.

VOCABULAIRE

VASSAL

I. Etymon

Le mot vient du bas-latin *vassalum, lui-même issu de vassus, terme gaulois (les deux ont un sens identique) : il désigne soit un serviteur (6^e s) soit un homme libre (8^e s), qui se place volontairement sous la protection d'une personne plus puissante.

II. Ancienne langue

Le terme peut être substantif ou adjectif.

Dans le système féodal, le **vassal (substantif)** est un chevalier **sous la dépendance d'un seigneur**. Il est le plus souvent d'origine noble. Il devient le vassal du seigneur au cours d'une cérémonie, l'hommage : serment + geste symbolique pour montrer sa fidélité (mise à genoux mains dans celles du seigneur) + *osculum* (baiser sur la bouche).

Au sème de dépendance lié à cette cérémonie, s'ajoute celui **d'obligation** : le seigneur fournit fief et protection et le vassal doit *l'auxilium* ou service *d'ost* (aide militaire) et le *consilium* (présence au conseil assemblée à laquelle il doit participer).

En découle le sens global de « **guerrier** », qui lui est intrinsèquement lié.

Enfin, un emploi très fréquent se dégage : **en adresse**, le terme marque la plupart du temps l'infériorité du destinataire, le mépris et la condescendance du locuteur. « Vassaus », « toi, l'homme, le misérable, l'infâme » – est souvent utilisé par un chevalier qui va en attaquer un autre.

Sens en contexte : « Seigneur », proposé par Aimé Petit, demeure neutre. On peut discuter autour de la nuance de sens du terme en contexte. Didon méprisant dans le départ d'Eneas, qu'elle peut prendre pour de la lâcheté ou l'accusant de manquer à la noblesse et à la constance dont elle fait preuve et que sa condition de guerrier devrait lui dicter, le sens pourrait être péjoratif.

Adjectif, le terme signifie vaillant, courageux – et suppose toutes les qualités en relation avec le courage guerrier : on retrouve alors le sens historique et celui de « guerrier », avec les valeurs mélioratives qui leur sont attachées.

Les expressions suivantes prennent alors tout leur sens :

- *ferir en vassal* = frapper en homme courageux
- *dire que vassal* = parler en vassal, parler vaillamment

Paradigme morphologique :

- *vasselage* = bravoure, vaillance ou acte de bravoure
- *vassalté, vassalité*, condition de vassal ; sujétion
- *vassellerie* : exploit guerrier

L'étymon **vassus, vassorium*, a également donné *vavasseur*, qui désigne un petit vassal en bas de la pyramide de la féodalité (le père d'Enide dans le roman de Chrétien est un vavasseur, d'où l'ascension sociale que représente le mariage d'Enide avec Erec, de la cour d'Arthur et de bonne noblesse).

Paradigme sémantique :

Home (synonyme), mais aussi, *chevalier, seigneur*; adj., *vaillant, preu, prodome, hardi*

III. Evolution

Ce terme devient rare avec la disparition du système féodal. Il demeure cependant employé dans le **vocabulaire historique**, pour désigner les réalités que nous venons d'évoquer et il est aussi souvent utilisé **de façon** figurée : être « le vassal de », c'est être assujéti à ; on parle de la « vassalisation » d'une population (ce dérivé n'est pas élégant, mais fréquent dans les écrits journalistiques).

I. Etymon

Cure vient du latin classique *cura, curae* (s. f.).

Le terme revêt en premier lieu un sens abstrait et général, désignant « l'attention que requiert une activité ». En tenant compte de l'effort que requiert cette attention, le sens devient celui de « soin, souci, sollicitude, inquiétude » ; de là viennent plusieurs sens spécialisés : les « soucis amoureux, tourments de l'amour » ; mais aussi l'« administration d'une chose publique » ; et, avec un sens plus concret, « travail, ouvrage de l'esprit » – une activité qui demande un effort et du soin ; mais aussi l'aboutissement de celle-ci.

II. Sens dans l'ancienne langue

Cure conserve le sème latin de « soin, souci » – attention extrême accordée à quelque chose ou à quelqu'un (et toujours dans les domaines artisanal, politique, ou amoureux).

Mais en relation avec ses applications spécialisées en latin, *cure* seul développe en outre le sens de « charge », en particulier avec les valeurs suivantes :

- « charge ecclésiastique, office » dans le domaine du soin des âmes : « cure ecclésiastique »
- « soin » des corps (en particulier médical).

On note la fréquence dans l'ancienne langue de l'expression avoir *cure de* : « se soucier de », souvent employée à la forme négative : *n'avoir cure de* « ne pas avoir envie de, ne pas s'occuper de, ne pas se soucier de ». Voir également : *mettre cure en* + infinitif = « prendre la peine, se soucier de ».

Sens en contexte : « Les dieux n'ont pas pour moi cette attention » ; « les dieux ne le souhaitent pas pour moi » : ces traductions précisent et enrichissent la traduction d'Aimé Petit (« Les dieux s'y opposent »).

Paradigme sémantique :

Substantif masculin *souci/soussi* (13^e), déverbal de soucier : « souci, inquiétude, crainte, préoccupation ».

Substantif masculin *esmai* (12^e), déverbal de esmaier = mêmes sens, auxquelles s'ajoutent « la crainte, la peur ».

Substantif masculin *soing*: « souci suscité par quelqu'un ou quelque chose » ; mais aussi, « soin prodigué à quelqu'un ou quelque chose ».

Paradigme morphologique:

L'adjectif *curieus* signifie « soucieux », « qui a soin de », « qui s'inquiète pour », « qui se passionne pour » — souvent dans un sens négatif.

Les substantifs *curacion*, *curaison* (12^e s) et *curement* (14^e s) orientent vers le domaine spécialisé dans lequel le mot va s'épanouir: l'« action de soigner, cure, souci » + la « guérison ».

La *curie*, ou *curee* (13^e s) renvoie à une « maladie repoussante » (Rutebeuf – *Miracle du Sacristain*: « Cil a mult obscure curee », v. 198)

Et autour du verbe *curer* (12^e s), se met en place une application pratique de la notion de soin: le nettoyage. Le verbe latin *curare* reprend les sens du substantif *cure*: « prendre soin de, veiller à » ; « administrer, payer, faire payer » ; et à partir du sens médical de « soigner, guérir », apparaît le sens pratique de « nettoyer ».

Curaille (12^e) et *cureure* (14^e) ont le sens d'« ordures, saletés » au sens concret et abstrait.

Le *curere/cureor* (13^e) est « celui qui soigne » ou « qui nettoie », ou « le curateur ».

Enfin, d'un emploi très rare au Moyen Âge, le *curé* (13^e siècle) est « celui qui prend soin, le gouverneur » de ses ouailles – car c'est aussi celui à qui l'on confie une charge administrative d'ordre spirituel: la « *cure* ».

Cas de *curial*:

Plusieurs manuels de lexicologie associent ce terme à la famille issue de *cura*, *curae*, en dépit de son origine latine probable de *curia*, *curiae* (> *curie*, « assemblée, Sénat »). L'adjectif *curial* se rapporte alors au sens administratif mentionné ci-dessus: « de la cour », « courtois » - avec les sens mélioratifs de ce terme ; et le substantif *curial* désigne soit un « officier », chargé d'appliquer des règles administratives, soit un « homme de cour ». Pour ce même terme, employé comme substantif, le *Dictionnaire de Moyen Français* donne avec l'étymologie *cura*, *curae* les sens de « homme qui soigne » et « ecclésiastique ».

- On pouvait donc accepter ce terme, avec ces sens, dans le paradigme morphologique.

III. Évolution jusqu'en français moderne

Concurrencé par *souci*, *cure* a conservé son sens abstrait de « soin pris à faire quelque chose » essentiellement dans l'expression vieillie *ne pas avoir cure de*: « *Je n'en ai cure – je n'ai cure de* ». Le substantif *incurie* (emprunt savant au latin *incuria* au 16^e ou au 17^e siècle) « manque de soin, d'organisation », conserve lui aussi ce sème abstrait, avec un sens négatif porté par son préfixe. Enfin, avec le sens contraire apporté par le préfixe privatif, le terme de « *sinécure* » désigne une tâche bien rémunérée pour un effort, ou soin, faible voire nul. On notera que le substantif féminin *curée*, qui désigne d'abord de façon spécialisée les morceaux de chasse cédés aux chiens après la mort de la proie puis prend le sens littéraire de « ruée avide », vers un but ou un objet de désir (voir le roman de Zola qui porte ce titre), dérive du latin *corium* « cuir » et n'a rien à voir avec *cure*.

On peut aussi signaler l'évolution du sens de l'adjectif *curieux* et du substantif *curiosité* qui lui est lié: ils signifient toujours « intérêt extrême pris à une chose ou à une personne », mais avec un sens mélioratif (vivacité d'esprit, légèreté) et affaibli.

Surtout, le substantif féminin *cure* se développe dans le domaine médical, qui recouvre la majeure partie de ses emplois: il désigne un « traitement médical ou alimentaire d'une certaine durée »: *faire une cure thermale, de magnésium*. Dans ce domaine, *soin* rejoint d'ailleurs *cure*, au sens concret de « s'occuper de rétablir la santé de ».

Dans un sens spécialisé, la *cure* désigne toujours une fonction, celle du curé, et par métonymie, le presbytère où il loge.

Enfin, le sens spécialisé du verbe *curer* dans l'ancienne langue, à savoir « nettoyer », est conservé aujourd'hui, dans le verbe au préfixe intensif *recurer*, avec l'idée de « nettoyer en grattant, en raclant » – de même que le terme spécialisé de *curetage*.

Étude grammaticale d'un texte de langue française postérieur à 1500 (français moderne)

Rapport présenté par les correcteurs de l'épreuve :

- *Pauline Bruley, Maître de conférences, Université d'Angers ;*
- *Antoine Gautier, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) ;*
- *Olivier Halévy, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle (Paris III) ;*
- *Philippe Jousset, Professeur des Universités, Université d'Aix-Marseille ;*
- *Nicolas Laurent, Maître de conférences, École Normale Supérieure de Lyon ;*
- *Julien Piat, Maître de conférences, Université de Grenoble-Alpes ;*
- *Geneviève Salvan Professeur des Universités, Université Nice Sophia Antipolis ;*
- *Laurent Susini, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).*

Coordination de la commission : Nicolas Laurent

1. Lexicologie [4 points]

Le rapport de la session 2014 avait annoncé que le format traditionnel de la question de lexicologie serait remplacé par « l'étude de deux mots seulement ou une question de synthèse amenant les candidats à s'interroger, à partir d'un certain nombre d'occurrences, sur des problèmes d'ordres sémantique et / ou morpho-lexicologique. » (p. 76). C'est cette année l'étude de deux mots qui a été proposée aux candidats. Ce changement ne modifie pas pour autant les attentes du jury et son exigence d'une approche synchronique et non diachronique.

1. 1. Contretemps [2 points]

1. 1. 1. Identification

Substantif masculin singulier, tête du groupe nominal *[le] contretemps* complément de la préposition *de* (avec amalgame *du*), le groupe prépositionnel *du contretemps* étant complément du nom *Démon*.

1. 1. 2. Morphologie lexicale

Le substantif est construit par dérivation préfixale du substantif *temps* (au sens rythmique de « division conventionnelle d'une mesure ») par adjonction à la base substantive du préfixe endocentrique *contre-* signifiant ici l'opposition.

Le morphème *contre-* étant un préfixe dit autonome (il correspond à la préposition *contre*), on peut s'interroger sur la frontière entre dérivation et composition. Le nom est de fait formellement construit à partir de deux mots préexistants, la préposition *contre* et le nom *temps*, mais l'existence d'une série importante ouverte à la néologie (*contrepoids, contresens, contrecourant, contrepoison, contrecoup, contrevisite, contre-allée, contre-enquête, contre-amour*, etc.) et le fonctionnement sémantique du morphème, qui indique une opération sur la base (d'opposition, de redoublement...), invitent plutôt à considérer cette formation comme une dérivation. Le jury a malgré tout accepté l'analyse du substantif en mot composé dès que celle-ci était fondée sur des critères précis et ne présentait pas, comme cela a été trop souvent le cas, le morphème *contre* comme un adverbe, une conjonction, un déterminant, un adjectif ou encore un « adjectif substantivé dérivé de *contraire* ». Il a cependant surtout valorisé les copies qui s'interrogeaient à partir de tests précis sur la frontière entre dérivation et composition.

Même si ce n'était pas attendu des candidats, on peut noter que la graphie adoptée soude les deux éléments du mot conformément aux préconisations de l'édition de 1878 du *Dictionnaire de l'Académie*

selon lesquelles les dérivés en *contre-* dont le second terme est à initiale vocalique doivent être orthographiés avec un trait d'union (*contre-indication*) et ceux dont le second terme est à initiale consonnantique doivent être soudés (*contresens*).

1. 1. 3. Sens en langue

Conformément à sa formation, le substantif *contretemps* désigne d'abord une accentuation déplacée appuyant sur le temps faible d'une mesure. Dans le vocabulaire de la musique, il désigne un « procédé rompant une accentuation régulière par un son commencé sur un temps faible » et dans le vocabulaire de la chorégraphie « un saut réalisé avec une jambe pendant que l'autre jambe est encore en l'air ». Il est souvent employé dans la locution « à contretemps » (en décalage avec la mesure).

Par analogie avec l'effet perturbateur du contretemps musical, le terme désigne ensuite par métaphore un événement inopiné compromettant la réalisation d'un projet. Il prend un sens dépréciatif. Si de nombreuses copies ont indiqué les deux sens du mot, un nombre non négligeable n'a pas mentionné le sens propre et peu ont précisé le rapport analogique expliquant le passage de l'un à l'autre. C'est pourtant ce type de réflexion que l'on attend toujours, et que le jury valorise dans sa notation.

1. 1. 4. Sens en contexte

Le nom *contretemps* semble ici posséder son sens métaphorique. Actualisé par un article défini à valeur générique, il sert à former dans le groupe nominal « quelque Démon du contretemps » une personnification des perturbations de l'existence et fonctionne comme une reformulation hyperbolique métaphorique ou allégorique du groupe nominal « quelque importun ».

Le contexte donne cependant une plus grande densité sémantique au substantif *contretemps*. La thématique du texte, qui associe le stable et l'instable, et les questions posées au discours direct tendent notamment à défiger son sens au profit de « action cherchant à inverser l'expérience du temps, cherchant à ramener la contemplation de l'Éternité à une perte de temps irresponsable ». Le substantif n'apparaît plus seulement comme un dérivé du « temps » rythmique mais comme un dérivé du temps au sens large de « durée dans laquelle se déroulent les événements », voire un néologisme formé par composition associant le verbe « contrer » et son substantif complément d'objet « temps » pris au sens large.

Par ailleurs, outre la personnification elle-même, le rythme binaire redoublé de l'hypozeux (si *quelque importun venait + infinitif [...]*, si *quelque Génie [...]*, *quelque démon [...]* *venait + infinitif...*), l'emploi voyant de paronymes (*Génie*, *démon*) et l'homéoteleute en [ã] (*cadran*, *intolérant*, *contretemps*) font de la formule *Démon du contretemps* un élément de « l'emphase » et de la « prétentieuse galanterie » que le Je voit dans son « madrigal ».

L'expression peut alors thématiser le retour ironique du texte sur lui-même et personnifier non plus seulement la perturbation gênante et ennemie venue de l'extérieur, mais aussi, de façon indirecte, un besoin proprement intérieur de disharmonie. *Contretemps* reprendrait en partie son sens initial d'accentuation déplacée. Le terme s'inscrit de fait dans une série de préfixés négatifs *mal-honnête*, *intolérant* (et *importun* en diachronie).

1. 2. Mortel [2 points]

1. 2. 1. Identification

Substantif masculin singulier, tête du groupe nominal *mortel prodigue et fainéant* employé comme apostrophe. En dépit de l'ambiguïté suscitée par l'absence de déterminant, ou, selon un autre point de vue, le déterminant zéro, particularité liée au fait que l'interlocuteur est directement identifiable à partir de la situation d'énonciation, on ne peut pas voir en *mortel* un adjectif, dès lors que *prodigue*, contrairement à *feignant*, n'a pas d'existence en tant que substantif. Autre structuration possible : le groupe nominal *mortel prodigue et fainéant* n'est pas allocutif et prédique seulement le sujet pronominal *tu* ; dans ce cas, il s'agit seulement d'une apposition à ce sujet. Cette analyse,

linguistiquement envisageable, ne rend cependant pas compte de la force allocutive dont se dote le groupe nominal en fin d'énoncé.

1. 2. 2. Morphologie lexicale

Mot construit par conversion (ou dérivation impropre, ou décatégorisation) de l'adjectif *mortel*, lui-même emprunté à l'adjectif épique latin *mortalis*, mais analysable en synchronie comme un dérivé suffixal, par adjonction à la base substantive *mort* du morphème dérivationnel *-el* (« relatif à, propre à, concernant... »).

1. 2. 3. Sens en langue

L'adjectif *mortel* peut avoir

- le sens passif de « sujet à la mort » : *chair mortelle*,
- le sens actif de « qui cause la mort ou y concourt » : *un poison, un péché, un ennemi, mortels*, avec, dans un niveau de langue familier, les deux possibilités
 - d'une dérivation hyperbolique, avec le sens affectif de « pénible ou ennuyeux à mourir » : *une conférence mortelle* ;
 - ou d'une dérivation hyperbolique antonymique, avec le sens affectif inverse de « remarquable, extraordinaire » : *une conférence mortelle* ;
- et le sens relationnel de « relatif à, concernant, évoquant la mort » : *une pâleur mortelle*.

Le sens du substantif se construit, quant à lui, à partir du sens passif de l'adjectif : *le mortel* désigne ainsi « l'être humain en tant qu'il est appelé à mourir ». En ce sens, le substantif est cependant surtout actualisé au pluriel (*les mortels*), pour désigner l'ensemble des hommes, en tant que la nature les promet à la mort.

On notera enfin que *mortel* en tant que substantif apparaît surtout dans des expressions figées telles qu'*un simple mortel* (« un être humain comme les autres, pas plus exceptionnel qu'un autre ») ou *le commun des mortels* (« la plus grande part de l'humanité, saisie dans ses caractéristiques les plus ordinaires et les mieux partagées »). Dans ces deux cas, sans tout à fait disparaître, l'idée de *mort* semble alors s'effacer derrière celle d'une forme de communauté dans la médiocrité, comme si le constat de l'égalité devant la mort venait à impliquer celui d'une égalité plus générale devant la vie.

1. 2. 4. Sens en contexte

Ici, *mortel* au sens d'« homme voué à mourir », s'inscrit d'abord dans cette tension entre le stable et l'instable, et, plus généralement, dans cette thématique funèbre du passage, qui traversent l'ensemble du texte. Il ne s'oppose à ce titre qu'imparfaitement à « l'Éternité » (l. 19), qui, en tant que telle, ne présuppose pas nécessairement l'immortalité.

Mais outre cette fonction, il revêt aussi, dans l'intervention du démon, une fonction plus précisément rhétorique. Encadrée d'un côté par *l'heure*, qui renvoie à la chimère d'un temps immobilisé quoique toujours fuyant, et de l'autre par *prodigue* et *feignant*, qui traduisent tous deux l'idée d'une dilapidation coupable des biens et du temps, l'apostrophe *mortel* vaut tout à la fois reproche et rappel à l'ordre :

- elle souligne l'inconséquence du « feignant » n'ayant pas tout son temps pour lui, et soutient ainsi le blâme assorti de raillerie prononcé par le démon (fonction épictique).
- elle rappelle le poète à l'imminence de sa mort prochaine et à l'ampleur du temps déjà perdu (« Y vois-tu l'heure... ? »), en l'enjoignant ainsi à moins d'oisiveté (fonction délibérative).

On notera enfin le niveau de langue très soutenu, voire la forme de grandiloquence, dont relève le terme en apostrophe. D'où

- sa force d'intimidation, comme trait de la parlure d'une entité *a contrario* immortelle (ainsi la Beauté : « Je suis belle, ô mortels... »),
- et sa participation simultanée, ici diffusément ironique, sinon tout à fait sardonique, à l'emphase du « madrigal » offert à la dame.

2. Grammaire [8 points]

2. 1. Les groupes prépositionnels de la I. 4 à la I. 14 [6 points]

La question de grammaire proposée cette année ne pouvait être aisément traitée sans de bonnes bases en syntaxe. On rappelle qu'aucune théorie linguistique particulière n'est attendue ni privilégiée, mais qu'une solide connaissance de la grammaire la plus récente est indispensable au regard des cours que les futurs enseignants auront à dispenser. À l'inverse, lorsqu'un(e) candidat(e) fait usage de termes ou de concepts théoriquement marqués, on est en droit d'attendre qu'il (elle) soit à même d'en donner une définition, d'en préciser la provenance et de rester cohérent(e) dans son raisonnement. Il est donc recommandé de ne convoquer qu'à bon escient *incidences*, *chronothèses* et autres *compléments*.

Tel qu'il était formulé, le sujet invitait les candidats à examiner la syntaxe externe du groupe prépositionnel, mais aussi à évoquer, au moins dans un préambule, sa structure interne. Les descriptions morphologiques ou sémantiques de la classe des prépositions n'étaient pas attendues, mais valorisées lorsqu'elles étaient correctes.

Il va de soi que les propositions qui suivent sont bien plus complètes que ce qu'il est matériellement possible de réaliser en quelques dizaines de minutes. Il importe ici de rendre compte, autant que possible, des diverses analyses qui peuvent être produites à partir des faits linguistiques du texte.

On appelle *groupe prépositionnel* (GP) – ou *syntagme prépositionnel* (SP) – un groupe de mots structuré autour d'une préposition. Le rôle de celle-ci est *a priori* justiciable de deux analyses non exclusives :

- soit, en tant que mot de relation, la préposition est considérée comme un instrument de rection servant à subordonner un constituant essentiellement nominal à un autre constituant de la phrase ou à la phrase elle-même ;
- soit, en tant que tête (ou noyau) du groupe qu'elle ouvre, elle forme avec le constituant qui la suit un groupe syntaxique à part entière.

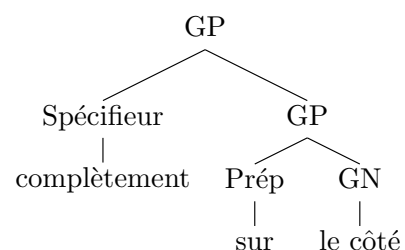
Dans la première analyse, la préposition sert simplement à relier deux éléments, et le GN qui suit prototypiquement la préposition est vu comme formant avec elle un « groupe nominal prépositionnel ».

Dans la seconde analyse, le même GN postposé à la préposition est subordonné à celle-ci et il constitue donc son expansion, son complément. L'étiquette de *groupe prépositionnel* traduit bien le fait que c'est la préposition qui constitue la tête du syntagme, et qui lui confère ses propriétés combinatoires, ce que confirment les tests de substitution, de déplacement et d'effacement. On peut, en particulier, supprimer intégralement, sous certaines conditions, le GP, mais pas uniquement la préposition.

On verra successivement : (1) la structure interne du GP, (2) la syntaxe externe du GP.

2. 1. 1. Structure interne du groupe prépositionnel

Le groupe prépositionnel fait obligatoirement apparaître deux constituants : la préposition et son complément, qui peut être notamment un GN, un verbe à l'infinitif, une relative sans antécédent ou une conjonctive. Selon certaines analyses, il peut s'y ajouter en outre une expression de quantification, généralement un adverbe d'intensité ou de degré, que l'on appelle *spécifieur*, et qui fait bien partie du GP : *presque, peu, un peu, tout, très, tellement, tant*, etc.



Le jury attendait ici au minimum une évocation de la transitivité de la préposition, et du type de compléments qu'elle peut régir.

Du point de vue de cette syntaxe interne, un cas particulier pouvait être relevé au début de l'extrait : *peu d'instants après* (I. 5). Que faire de *après* qui ne régir aucun complément ? Deux analyses sont possibles :

- soit l'on maintient la thèse d'un *après* prépositionnel, le complément de la préposition étant un « complément zéro » (voir Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, § 295, p. 422, qui parle d'un « emploi absolu » de la préposition) ;
- soit l'on considère qu'*après*, ne subordonnant aucun constituant explicite, glisse par conversion dans la catégorie de l'adverbe.

Quelle que soit l'analyse retenue, le GN *peu d'instants* fonctionne comme un spécifieur de *après*, qu'il soit prépositionnel ou adverbial. Il peut disparaître sans mettre en péril la grammaticalité de la phrase : *Après, il reparut...*

La préposition introductrice

• La préposition et les autres parties de langue invariables

La préposition relève, avec l'adverbe, la conjonction de coordination, la conjonction de subordination et l'interjection, des parties de langue invariables. Deux mots présents dans l'extrait montrent qu'il existe des échanges entre ces parties de langue :

- *après* (l. 5), comme il vient d'être indiqué, peut être analysé comme préposition ou comme adverbe ;
- *comme* suivi d'un GN dans *comme l'espace* (l. 12), *comme un soupir* (l. 13), *comme un coup d'œil* (l. 14) est analysé par la grammaire traditionnelle comme une conjonction de subordination, qui enchâsse une subordonnée comparative elliptique du verbe (*comme l'espace* = *comme est l'espace*). Mais le recours à l'ellipse n'a pas toujours une grande valeur descriptive. Ici, *comme* peut être considéré comme une préposition régissant un GN.

• Morphologie de la préposition

Les prépositions forment une classe ouverte, qui compte des prépositions héréditaires et des créations françaises, et qui est susceptible d'être enrichie par conversion (*durant*, *malgré*, *excepté*, *supposé...*) ou figement (locutions prépositionnelles : *suite à*, *quitte à*, *près de*, *en raison de...*).

La préposition peut être :

- simple : on trouve dans le texte *à*, *de*, *dans*, *vers*, *pour*, *sans*, *sur* – et *comme* ;
- locutionnelle (locution prépositionnelle) : *au fond de* (l. 11). La locution s'analyse comme le figement du nom *fond* déterminé par un groupe prépositionnel (*de N*) en position de complément de nom. Une analyse non locutionnelle du tour est également possible (préposition simple *à* avec amalgame de l'article défini déterminant le nom *fond*, le GP *de ses yeux adorables* exerçant alors la fonction de complément du nom *fond*).

On appelle *locution adverbiale* un constituant complexe lexicalisé dont le comportement syntaxique est celui de l'adverbe : *un peu* est une locution adverbiale dans *Paul est un peu sournois*, de même que *de travers* dans *Paul s'est garé de travers*. De façon analogue, on appelle *locution prépositionnelle* un constituant complexe lexicalisé se comportant syntaxiquement comme une préposition et régissant notamment un complément : *à partir de X*, *en travers de X*, *à côté de X*, etc. sont des locutions prépositionnelles.

• Particularités morphologiques des prépositions *de* et *à*

On peut relever deux particularités morphologiques, dont la dénomination est parfois mal maîtrisée :

- on appelle *élision* l'apocope d'un -e final devant la voyelle du mot suivant : *de* est ainsi éliée dans *d'abord* (l. 4), tout comme dans *coup d'œil* (l. 14) ;
- on parle d'*enclise*, d'*amalgame* ou encore de *fusion* dans le cas de *au*, *aux*, *du*, *des*, qui résultent de la combinaison de l'article défini masculin singulier ou pluriel avec *de* et *à* : *du Céleste-Empire* (l. 4), *des yeux* (l. 6), *au fond de ses yeux* (l. 10). Il est préférable d'abandonner la dénomination d'*article contracté*, qui ne rend pas justice au fonctionnement de la préposition.

Il n'était pas demandé d'étudier la séquence *peu d'instants* (l. 5), dans laquelle *peu de* a statut de locution déterminative quantifiante (du nom *instants*), même si l'on peut hésiter sur le statut

morphologique de *de* – article – cf. la commutation possible avec *des*, réduit à *d(e)* en raison de la modification par *peu* – ou préposition combinée à l’adverbe de degré *peu*.

• Sémantique des prépositions

On a coutume d’ordonner trois types de prépositions selon un principe de gradualité sémantique (Cervoni, *La Préposition : étude sémantique et pragmatique*, 1991 ; Melis, *La Préposition en français*, 2003) :

- les prépositions dites « incolores », *de* et *à* (et *en*, non représentée dans l’extrait). Ce sont les prépositions les plus fréquentes. Leur sens évolue vers une très grande abstraction sémantique, et elles sont aptes, en raison de cette abstraction, à figurer dans toutes sortes de constructions syntaxiques. La préposition *de* est plusieurs fois présente dans des constructions *N1 de N2* : *le gamin du Céleste-Empire* (l. 4), *le blanc des yeux* (l. 6), etc. Elle ne permet pas d’interpréter précisément la nature exacte de la relation établie entre *N1* et *N2* : celle-ci dépend pour l’essentiel du contenu sémantique de *N1* et de *N2* ainsi mis en relation par *de*.
- les prépositions « mixtes » ou « blanchies », qui possèdent à la fois un sens concret (souvent spatial) et des usages plus abstraits étendus à d’autres domaines ; c’est le cas, dans le texte, de *dans*, *vers*, *pour*, *sans*, *sur*.
- les prépositions « colorées », qui servent le plus souvent à la localisation spatiale et qui régissent des groupes ayant des fonctions circonstancielles : la locution *au fond de* (l. 10) relève de ce cas.

Le complément de la préposition

La préposition est transitive et régit un GN complément ou des équivalents paradigmatiques de GN :

- GN minimal ou expansé avec déterminant : *du Céleste-Empire* (l. 4 ; le GN figé *le Céleste-Empire* est une antonomase de nom commun, supplantant la dénomination propre « (la) Chine ») – *dans ses bras* (l. 5) – *vers la belle Féline, la si bien nommée, qui est à la fois [...] de mon esprit* (l. 8-9) – *de son sexe* (l. 9) – *de mon cœur* (l. 9) – *de mon esprit* (l. 9) – *dans la pleine lumière* (l. 10) – *dans l’ombre opaque* (l. 10) – *au fond de ses yeux adorables* (l. 10-11) – *comme l’espace* (l. 12) – *sur les horloges* (l. 13) – *comme un soupir* (l. 13) – *comme un coup d’œil* (l. 14).
- GN sans déterminant ou à déterminant zéro : *sans division de minutes ni de secondes* (l. 12). *Sans* a pour complément un nom nu dont l’actualisation n’est pas engagée (absence de déterminant plutôt que déterminant zéro). Les noms *minutes* et *secondes* sont déterminés par un déterminant zéro, lié à la négation de *division* (comparer : *avec division des minutes et des secondes*).
- Verbe à l’infinitif : *sans hésiter* (l. 6). L’infinitif est en emploi nominal et l’ensemble du GP représente la négation du gérondif *en hésitant* ;
- Pronom personnel disjoint (tonique) : *Pour moi* (l. 8).

Plus rarement, une préposition peut régir un adverbe ou son équivalent, voire un autre GP (*pour bientôt*, *pour dans deux jours*, cas non représentés dans le texte). Selon le principe de la récursivité linguistique, un GP peut inclure lui-même un autre GP : *sans division de minutes ni de secondes* (l.12).

Groupes prépositionnels lexicalisés

Certains groupes prépositionnels n’apparaissent pas en construction libre. Ils manifestent un degré – variable – de figement. Plusieurs cas de figure apparaissent ici :

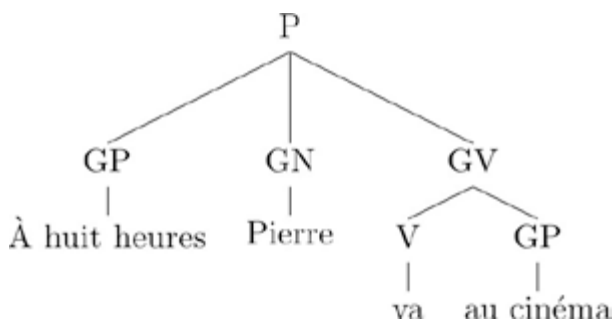
- un groupe prépositionnel analysable comme locution adverbiale : *d’abord* (l. 4).
- un GN figé comportant un GP : *coup d’œil* (l. 14) est analysable comme nom composé (ou lexie complexe), tout comme *le blanc des yeux* (l. 6). Les tests usuels en témoignent : **coup d’yeux*, **le blanc des grands yeux*, etc.
- une locution verbale comportant un GP : *regarder quelqu’un dans le blanc des yeux* (l. 5-6), *être l’honneur de*, *être l’orgueil de* (l. 8-9). La lexicalisation des tours peut poser des problèmes d’analyse, examinés ci-dessous.

Plus opaques et démotivées, les locutions *tout à fait* (l. 7) et *à la fois* (l. 8) font un usage figé de la préposition *à* – la construction prépositionnelle présente dans *tout à fait* restant inanalysable en synchronie.

2. 1. 2. Syntaxe externe du groupe prépositionnel

La fonction du GP varie selon le type de relation syntaxique qu'il entretient avec un autre constituant de la phrase ou avec la phrase dans son entier. À la suite de la *Grammaire méthodique du français* (Riegel, Pellat & Rioul, 2009 : 210), on peut distinguer les *fonctions primaires*, « qui déterminent la structure d'ensemble de la phrase » (sujet, complément d'objet, complément circonstanciel, locatif, etc.), et les *fonctions secondaires*, « localisées à l'intérieur des éléments qui assurent les fonctions primaires » (épithète, complément du nom, etc.).

On attend des futurs agrégés une bonne maîtrise de la syntaxe de phrase et des outils structuraux. Les tests de déplacement, commutation, suppression, pronominalisation, passivation doivent être convoqués pour étayer les analyses syntaxiques (voir Gardes-Tamine, 2012 : 53 sqq.).



Les GP exerçant des fonctions primaires

Les GP exercent dans l'extrait différentes fonctions primaires.

• Complément essentiel de lieu (complément locatif)

- *vers la belle Féline, la si bien nommée [...] le parfum de mon esprit* (l. 8-9). Selon la grammaire traditionnelle, ce GP a statut de complément circonstanciel de lieu. Cependant, ce GP est *sélectionné* par le verbe, c'est-à-dire attendu par son programme sémantique (sans être forcément nécessaire au plan syntaxique) : il peut ainsi être supprimé sous certaines conditions (*je me penche*), mais sa mobilité est limitée (? *vers la belle Féline, je me penche*). Représentant un actant locatif et faisant partie du groupe verbal, le GP peut être analysé comme un COI du verbe, ou bien comme un « complément essentiel de lieu » ou un « complément locatif » de ce verbe. À l'appui d'une distinction précise entre COI et complément essentiel de lieu, on signalera que le choix de la préposition introductrice du complément de *se pencher* est partiellement libre : *je me penche vers / sur... quelqu'un*. La préposition n'est donc pas contrôlée par le verbe, à la différence des constructions verbales à COI.
- *sur les horloges* (l. 13) : complément essentiel de lieu du verbe *est marquée* (il s'agit du même cas de figure que précédemment).

• Complément circonstanciel

Un complément circonstanciel peut être extraprédicatif ou intraprédicatif. Extraprédicatif, il porte sur la prédication dans son entier et reçoit la fonction de complément de phrase. Intraprédicatif, il est étroitement lié au verbe et n'est pas complément de phrase. Il représente une expansion du groupe verbal et peut s'analyser en dernier ressort comme un complément du verbe, mais dans un sens qui ne réduit pas la notion de « complément du verbe » à un complément syntaxiquement essentiel. Cette distinction recouvre celle des compléments *scéniques* et *rhématiques* (Riegel *et al.* 2009), même si cette dernière relève d'une perspective informationnelle et non syntaxique.

- Complément circonstanciel extraprédicatif (périphérique, non intégré au groupe verbal)

- *dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque* (l. 10) : les deux GP coordonnés par la conjonction de coordination *ou*, placés en position détachée avant la prédication (*je vois toujours l'heure...*), définissent le cadre de celle-ci et sont donc à considérer comme des compléments circonstanciels extraprédicatifs. Ce sont des compléments de lieu de la phrase. Une autre analyse peut y voir des compléments du présentatif *ce soit*. Cependant, les deux GP réécrivent les propositions subordonnées entières *que ce soit la nuit, que ce soit le jour*.

- *Pour moi* (l. 8) n'est pas la forme renforcée d'une structure disloquée en prolepse (*moi, je*), notamment parce que la construction prépositionnelle, à la différence de la dislocation, ne peut apparaître en reprise (*Pour lui, il... → *Il..., pour lui*). Le GP a donc statut de complément circonstanciel. Il crée, en ouverture de phrase – et même de paragraphe – un contraste thématique, signalant le passage à un nouveau thème du discours. On peut y voir un complément de cadre thématique (complément cadratif) ou, éventuellement, un complément de propos. Ce type de complément inscrit la valeur de vérité de l'énoncé dans un cadre déterminé et possède aussi, en cela, une valeur épistémique.

- Complément circonstanciel intraprédicatif (intégré au GV)

- *sans hésiter* (l. 6) : le GP, en position postverbale liée, est interne au groupe verbal ouvert par le verbe *affirma* et donc intraprédicatif (il détermine une manière d'*affirmer*). Il s'agit d'un complément circonstanciel de manière.

- la locution adverbiale *à la fois* (l. 8) est un circonstant de manière ou de temps.

- *au fond de ses yeux adorables* (l. 11). Malgré l'antéposition par rapport à la prédication, le GP ne peut s'analyser comme un complément de phrase. Ce GP sert à localiser le COD *l'heure* et est donc interne au prédicat. Il s'agit d'un complément circonstanciel de lieu intraprédicatif mais antéposé au verbe pour des raisons expressives (cf. l'homonymie syntaxique avec les deux GP précédents, qui constituent des circonstants extraprédicatifs).

• Deux cas particuliers : *dans ses bras* (l. 5) et *dans le blanc des yeux* (l. 6)

- *dans ses bras* (l. 5) est proche d'un complément essentiel de lieu, en raison de la cohésion sémantique qui existe entre *tenir* et *ses bras* (cf. le test **il tenait le chat, et cela dans ses bras*, qui montre que le complément est sélectionné par le verbe), mais il est supprimable et, sous certaines conditions, déplaçable : *dans ses bras, il tenait un fort gros chat*. Pourtant, ce complément n'indique pas la « circonstance » dans laquelle se déploie la prédication. En fait, il n'a pas réellement un sens locatif, comme le montre l'impossibilité d'une pronominalisation avec le pronom *y* (? *il y tenait un gros chat*). Cette particularité incite à y voir un complément de manière intraprédicatif spécifiant en discours le signifié du verbe.

- *dans le blanc des yeux* (l. 6). Le GP, intégré dans la locution verbale *regarder (quelqu'un) dans le blanc des yeux*, pose également un certain nombre de difficultés. Il gagne cependant, là encore, à être analysé moins comme un complément de lieu que comme un complément de manière intraprédicatif (il est paraphrasé par « bien en face » par *Le Robert*).

• Du complément circonstanciel au connecteur

- *d'abord* (l. 4). Le GP figé (analysable comme locution adverbiale) est en position de complément circonstanciel postverbal lié au verbe *hésita* et intraprédicatif, mais son sens et son association avec l'adverbe conjonctif (adverbe de liaison) *puis* en font un adverbe conjonctif qui balise l'avancée du récit (*d'abord ; puis*). Le complément glisse donc à un fonctionnement de connecteur temporel transphrastique, ou plus exactement ici transpropositionnel : son incidence va au-delà du verbe pour concerner la connexion des propositions du récit.

- *peu d'instants après* (l. 5). La préposition *après* à complément zéro, modifiée par le GN *peu d'instants*, a un statut de complément circonstanciel extraprédicatif (complément de phrase). Située en début de phrase, elle sert à localiser la prédication. Cependant, en raison de son sens, ce circonstanciel sert aussi, comme *d'abord*, à baliser l'avancée du récit : le complément zéro de *après* correspond au cotexte gauche. Le groupe relève donc aussi des connecteurs temporels.

On pouvait aussi étudier le pronom personnel *vous* l. 5 (*Je vais vous le dire*). Syntaxiquement, on a affaire à un GP, *vous* pouvant être conçu comme amalgamant la préposition (cf. *dire à quelqu'un*). Le pronom conjoint proclitique est COI (ou COS) de *vais [...] dire*.

Les GP exerçant des fonctions secondaires

Les GP exercent différentes fonctions secondaires dans l'extrait, se rattachant à une tête nominale (dans le cadre d'un GN) ou à une tête adjectivale (dans le cadre d'un groupe adjectival).

• Complément déterminatif du nom

Le complément du nom participe de la détermination nominale *lato sensu* au sens où il restreint l'extension du nom-noyau (il relève des déterminants « qualifiants » dans la terminologie de M. Wilmet).

- *du Céleste-Empire* (l. 4) : complément du nom *gamin*. Le GP s'associe à une anaphore nominale infidèle (*un petit garçon* → *Le gamin du Céleste-Empire*).

- *de son sexe* (l. 9) : complément du nom *honneur*
- *de mon cœur* (l. 9) : complément du nom *orgueil*
- *de mon esprit* (l. 9) : complément du nom *parfum*.

Ces GP figurent dans des descriptions définies et ne sont pas pragmatiquement supprimables.

Les GP *de son sexe* et *de mon cœur* sont ambigus syntaxiquement car intervenant dans des expressions lexicalisées : *être l'honneur de*, *être l'orgueil de* (la première plus lexicalisée encore que la seconde). Il est alors possible d'analyser les GP *de son sexe* et *de mon cœur* comme des COI des verbes composés (locutionnels) *est [...] l'honneur*, *[est] l'orgueil*. Les GP exercent alors une fonction primaire (à étudier en 2.1). De ce point de vue, *le parfum de mon esprit* défige les constructions précédentes et restitue sans ambiguïté une relation attributive puisque *être le parfum de* n'est pas lexicalisé.

- *de ses yeux adorables* (l. 10) : complément du nom *fond* dans le cadre d'une analyse non locutionnelle de *au fond de*. Le nom *fond* est un nom relationnel qui implique un autre actant.

- *sans division (de minutes ni de secondes)*. Le GP est complément déterminatif du nom *heure* et participe à la détermination de celui-ci au même titre que les épithètes *vaste*, *solennelle*, *grande comme l'espace*. Il intervient au terme d'une juxtaposition d'épithètes déterminatives. Autre analyse possible, qui valorise un comportement prédicatif du GP : *sans division...* est apposé en construction détachée au GN *une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace*. Dans ce cas, le GP n'est plus complément déterminatif et doit être étudié à part.

- *de minutes ni de secondes* : complément du nom *division*.

Si l'on excepte le GP *sans division de minutes ni de secondes*, tous les compléments sont ici introduits par la préposition *de*, laquelle représente une sorte de déterminateur universel dans les constructions binominales N1 de N2. Le morphème *de* peut conserver un sens étymologique (*du Céleste-Empire* peut être paraphrasé par une relation locative du type *né dans le...* ou *qui vient du...*) mais il est, le plus souvent, désémantisé. Dans les trois GN coordonnés *l'honneur de son sexe*, *l'orgueil de mon cœur* et *le parfum de mon esprit*, la relation N1 de N2 est subjective car N2 peut être paraphrasé par un sujet dans le cadre d'une relation de possession (*son sexe a cet honneur*, *mon cœur a cet orgueil*, *mon esprit a ce parfum*). Quant à (*sans division*) *de minutes ni de secondes*, il s'agit d'une relation objective, N2 étant paraphrasable par un objet (= on divise les minutes, les secondes).

Le GP peut intervenir dans des lexies nominales complexes (des noms composés) : *le blanc des yeux* (l. 6), *coup d'œil* (l. 14).

• Complément de l'adjectif

Trois adjectifs sont expansés par une comparaison introduite par *comme*, analysé ici comme une préposition : (*grande*) *comme l'espace* (l. 12) – (*légère*) *comme un soupir* (l. 13) – (*rapide*) *comme un coup d'œil* (l. 13-14). Ces groupes, qu'on peut analyser comme des GP, sont syntaxiquement facultatifs au sein du groupe adjectival. Ils sont compléments des adjectifs *grande*, *légère* et *rapide*.

2. 2. Formulez toutes les remarques utiles et nécessaires sur « N'est-ce pas, Madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même ? » [2 points]

Les réponses à cette question ayant été diverses et contrastées, il paraît utile de repréciser ici ses attendus.

Malgré l'intitulé traditionnel, il convient de ne pas juxtaposer des étiquettes descriptives, ni même d'accumuler des remarques sans lien entre elles ; le candidat doit au contraire proposer une analyse grammaticale *organisée et hiérarchisée*. Cette année, l'objet de la question était une phrase complète, mais le jury rappelle qu'elle peut aussi bien concerner un syntagme ou une proposition.

La question est certes peu valorisée dans le barème total (2 points), mais l'étude est bonifiée par le jury même si tout n'a pas été vu, pour peu que le candidat ait adopté une démarche analytique, fondée sur la discussion et le maniement des tests syntaxiques de base (commutation, effacement, pronominalisation, focalisation, etc.), et ait proposé une réponse structurée procédant en entonnoir de la macrostructure à la microstructure (du plus global au plus local, du plus intégrant au plus intégré). Le temps à y consacrer étant réduit, les premières questions que doivent se poser les candidats sont d'une part celle de la macrostructure (quel type de phrase, en lien avec quelle modalité, par exemple) et d'autre part celle des éléments saillants qui ont motivé le choix de la phrase. C'est la *perspicacité* des candidats qui est aussi évaluée : qu'est-ce qui est grammaticalement intéressant dans cette phrase et mérite une analyse grammaticale, voire une discussion ouverte ? Par exemple, est-il vraiment pertinent de s'appesantir sur l'incidence de l'adverbe « vraiment », qui modifie l'adjectif « méritoire », alors même qu'on n'a pas relevé le syntagme en apostrophe « Madame » et analysé son lien avec la phrase hôte ?

Voici quelques éléments de corrigé, qui ne doivent pas donner l'illusion que l'ensemble de l'analyse était attendu en ces termes :

2. 2. 1. Macrostructure

- Il s'agit d'une phrase de modalité interrogative, à la forme interro-négative, de portée totale (elle porte sur l'ensemble du contenu propositionnel de la phrase et non sur un constituant en particulier). L'interrogation est marquée typographiquement par le point d'interrogation et morpho-syntaxiquement par l'inversion sujet / verbe dans le tour *n'est-ce pas que P*.

• Le tour *n'est-ce pas que P*

Le tour *N'est-ce pas que P* (où *P* est une phrase) apparaît comme la forme négative de *Est-ce que P*, qui représente, selon P. Le Goffic, l'inversion « du tour (à valeur causale ou emphatique) *C'est que P*, avec postposition du sujet clitique *ce* : identification sur la phrase, prise dans son ensemble comme terme » (*Grammaire de la phrase française*, 1997, p. 102)¹. *N'est-ce pas que* s'analyse donc comme la forme interro-négative du présentatif *C'est (que)*, qui a perdu ici sa valeur causale (cf. *Les enfants ont soif – C'est qu'il fait chaud aujourd'hui*) pour ne garder qu'une valeur emphatique.

¹ Selon M. Wilmet, *Est-ce que P* représente l'inversion du focalisateur non disjoint *c'est que P*, qui « met en évidence une phrase complète » (*Grammaire critique du français*, 1997, p. 458).

Cette désémantisation partielle est le signe d'un relatif figement de *N'est-ce pas que P* qui pose le problème de son statut locutionnel. Le tour possède en effet une fonction essentiellement énonciative et pragmatique. Valant avant tout comme orientateur pragmatique, il aide à la construction d'une « fausse vraie question », ou question « orientée », pour reprendre la terminologie et l'analyse de C. Kerbrat-Orecchioni¹. *N'est-ce pas que P* invite *in fine* l'interlocuteur à confirmer l'énoncé *P* : *N'est-ce pas que voici un madrigal vraiment méritoire ?* → *Oui, voici un madrigal vraiment méritoire*. On peut analyser solidairement *N'est-ce pas que* et *y voir*, à l'instar de *Est-ce que*, une locution adverbiale interrogative, c'est-à-dire un terme interrogatif.

Le statut locutionnel de *N'est-ce pas que* apparaît également si l'on considère la locution *N'est-ce pas* (sans *que*), qui peut être insérée, à la façon d'une proposition incidente, en cours ou en fin d'énoncé : *Voici un madrigal vraiment méritoire, n'est-ce pas ? N'est-ce pas que* apparaît comme la variante, en début d'énoncé, de *N'est-ce pas*. On notera cependant que *N'est-ce pas que* est moins figé que *N'est-ce pas*, comme le montre ici l'ajout de l'apostrophe *Madame* entre *N'est-ce pas* et *que* : *N'est-ce pas, Madame, que voici un madrigal vraiment méritoire... ?* Cette particularité syntaxique signifie que *N'est-ce pas que* conserve, en synchronie, une relation plus étroite que *N'est-ce pas* avec la construction à présentatif, et elle implique, pour l'étude de l'occurrence du texte, la possibilité d'une double analyse, en termes de présentatif ou de locution adverbiale.

Le jury a donc accepté les deux analyses, pourvu qu'elles aient été justifiées par un début de discussion.

2. 2. 2. Microstructure

• Le statut de *que*

Correspondant syntaxiquement à la forme interro-négative de *C'est que P* où le présentatif *C'est* régit une proposition subordonnée complétive conjonctive pure, *N'est-ce pas que P* contient un *que* conjonctif.

Etant donné que l'on peut structurer l'énoncé comme formé à partir d'un présentatif ou d'une locution adverbiale, ce *que* est justiciable d'une double analyse :

- *N'est-ce pas* est présentatif et *que* est démarcatif d'une proposition subordonnée complétive conjonctive pure, laquelle est complément de ce présentatif ;
- *N'est-ce pas que* est une locution adverbiale et *que P* perd le statut de proposition subordonnée : c'est *P* qui est « introduit » par *N'est-ce pas que*.

Quel que soit le cas de figure, *que* est conjonctif, la deuxième analyse tenant compte du relatif figement de *N'est-ce pas que*. Ce même déplacement des frontières morphosyntaxiques dans l'analyse se produit à propos de toutes sortes de locutions (ainsi, par exemple, *Le jour où P* est construit à partir d'une relative déterminative mais *Le jour où* reçoit statut de locution conjonctive, équivalant à *quand*, ce qui n'interdit pas de voir dans *où* un adverbial relatif).

Une autre analyse pouvait être envisagée, celle qui voit dans ce *que* un *que* de ligature, liant *P* à *N'est-ce pas*. Mais *que* de ligature (du rhème et du thème : cf. *Triste nouvelle que la mort de Paul*, ou du thème et du rhème : cf. *Tu le verrais que tu ne le reconnaîtrais pas*) est toujours facultatif, à la différence du *que* de *N'est-ce pas que*, nécessaire, semble-t-il, à la grammaticalité de l'énoncé.

• La structure interne de la phrase *voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même*

¹ « Les questions orientées sollicitent de préférence une réponse positive ou négative, tout en laissant malgré tout à l'interlocuteur la liberté de contrarier cette attente » (*La Question*, sous la dir. de C. Kerbrat-Orecchioni, PUL, 1991, p. 15).

C'est une phrase à présentatif dit « de survenue » (vs « d'existence » comme *il y a*). *Voici* est formé à l'origine du verbe *voir* à l'impératif et de la particule adverbiale *ci* (élément déictique que l'on trouve dans les démonstratifs, voir Riegel *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, 2009, p. 757)¹.

Voici sert à présenter un groupe nominal expansé *un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même*, qui fonctionne comme son complément direct. Celui-ci est pronominalisable dans les mêmes conditions que le complément d'objet direct : *voici un madrigal méritoire* → *un madrigal méritoire, en voici un* (cf. *Je lis un madrigal* → *J'en lis un*).

• L'article indéfini *un*

L'article indéfini *un* n'a pas, ici, contrairement à son emploi prototypique, valeur de non-présomption d'identification par l'interlocuteur : le madrigal dont il est question est parfaitement identifié. L'article indéfini possède donc ici une valeur attributive ou classificatrice (= *c'est un madrigal vraiment méritoire*) (voir R. Martin, *Pour une logique du sens*, 1992, p. 173 *et s.*).

• Syntaxe externe des groupes adjectivaux

Les groupes adjectivaux *vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même* (ce dernier détaché par la virgule, avec un *et* dit parfois « de relance » ou « emphatique ») sont des expansions du nom *madrigal* et sont épithètes de celui-ci. Cependant, ils semblent revêtir une valeur prédicative, ce qui pourrait conduire à une analyse attributive et à y voir des attributs directs du complément *un madrigal* : se superposeraient alors deux niveaux prédicatifs, l'un occupé par *un madrigal* et l'autre occupé par les deux groupes adjectivaux coordonnés. Cette analyse, proposée par certains candidats, a été acceptée par le jury, même si plusieurs arguments plaident en faveur d'une lecture clairement épithétique :

- la détermination par l'article indéfini ne favorise pas l'analyse en attribut de l'objet ;
- la suppression de l'adjectif n'a aucune incidence sur l'interprétation du présentatif (*voici un madrigal vraiment méritoire* → *voici un madrigal*)
- l'adjectif est mobile à l'intérieur du GN (*voici un méritoire madrigal*) plutôt que par rapport au GN (**Voici méritoire un madrigal*)
- le présentatif *Voici* en emploi attributif évoque en général le nouvel état d'un x préalablement identifié (cf. *La voici arrivée à Oslo*).

Les groupes adjectivaux ont certes une valeur prédicative² mais cette prédication se fait à l'intérieur du GN : ils prédisent une occurrence d'un certain type construit en discours, et ce en dehors de tout rapport avec le présentatif, qui n'est donc pas en emploi attributif.

• Syntaxe interne des groupes adjectivaux

Les adjectifs subjectifs *méritoire* et *emphatique* sont respectivement modifiés :

- par l'adverbe *vraiment* (qui spécifie moins le degré de la propriété dénotée qu'il ne « modalis[e] le rapport de caractérisation entre l'adjectif et le nom », Riegel *et al.*, *Ibid.*, p. 626), et
- par le comparatif d'égalité (adverbe *aussi* antéposé à l'adjectif, suivi du complément du comparatif introduit par *que* adverbe – signalons la possibilité d'y voir une conjonction : dans ce cas, on considère *que vous-même* comme une subordonnée comparative elliptique du verbe *être* ; quelle que soit l'analyse retenue, *que* est corrélatif de *aussi*).

¹ Le choix entre *voici* et *voilà* n'est plus contraint par le critère de la proximité (*voici*) et de l'éloignement (*voilà*), et *voilà* est plus courant que *voici*, même si, comme le rappellent Riegel *et al.* (*Ibid.*, p. 759), « dans la succession des énoncés, *voilà* renvoie traditionnellement à ce qui précède, tandis que *voici* annonce ce qui suit ». Or, en emploi isolé, *voici* est préféré à *voilà* pour renvoyer à ce qui précède : peut-on émettre l'hypothèse que la particule *-ci* a une valeur plus déictique que *-là* et, en association ici avec l'apostrophe, déictise l'énoncé pour co-construire en fin de poème narratif une scène interlocutive, et accentuer ainsi l'ironie de la pointe finale ?

² Dans les termes de H. Nølke, ce sont des *foyers* (ou *focus*) et il s'agit ici d'une focalisation spécialisée, dans laquelle *méritoire* et *emphatique* sont sous la visée de la focalisation, aussi bien que la prédication *voici un madrigal*. Voir *Linguistique modulaire : de la forme au sens*, Louvain-Paris, Peeters, p. 143 *et suivantes*.

• Le groupe pronominal *vous-même*

L'adjectif indéfini *même* est épithète du pronom personnel de deuxième personne du pluriel *vous* (forme dite de « politesse »), en emploi disjoint – il ne s'agit pas de l'adverbe *même*, comme le montre la variation en nombre (cf. *eux-mêmes*). Ce terme qualifiant souligne l'identité du référent désigné par le pronom.

• L'apostrophe *madame*

À la fois fonction syntaxique et opération énonciative¹, l'apostrophe se caractérise par son détachement, son autonomie syntaxique par rapport à la phrase hôte et sa mobilité, sa valeur déictique enfin (elle désigne l'allocataire). Ici, la fonction est remplie par un titre *madame* qui opère une « identification objectivante » de la destinataire du poème (C. Détrie). Du point de vue de la dynamique textuelle, l'apostrophe, en désignant la destinataire jusque-là implicite, balise le changement de plan entre narration et discours, et explicite l'analogie entre le chat et la femme.

3. Stylistique [8 points]

On attend du traitement de la question qu'il possède deux qualités complémentaires :

- l'envergure d'un projet de lecture global, qui ne peut se réduire à une accumulation de remarques, même regroupées rationnellement en deux ou trois parties ; une logique démonstrative d'ensemble doit présider au déroulement de la présentation des différents aspects du texte pour emporter la conviction ;
- et la précision : la description doit entrer dans le détail, dans la « maille », du poème. Ceci n'implique toutefois pas une technicité exagérée, surtout si celle-ci se substitue à la description des phénomènes et ne fait office que d'étiquetage (ainsi, les hypozeuxes et antérisagogs ne sont pas des atouts absolument indispensables ni encore moins déterminants dans la caractérisation du texte).

Parmi les mises en garde répétées d'un rapport à l'autre, et qu'on relira utilement, on mettra ici l'accent sur le défaut qui consiste à fonder l'analyse du texte sur une base uniquement grammaticale et passe-partout (les pronoms, les temps, etc.). Les remarques liées à ces postes ne sont pas à bannir – le commentaire stylistique exige, de fait, un examen *linguistique* du passage, et certaines sous-parties peuvent explorer spécifiquement un fait de langue, une construction discursive, etc. – mais elles doivent être intégrées dans une perspective interprétative susceptible de saisir leur valeur en situation.

Le sujet a retrouvé cette année sa formulation la plus large, comme annoncé dans le rapport de la session 2014. Cela ne signifie pas que le candidat doit proposer une étude « exhaustive » – terme qui n'a ici, bien évidemment, aucun sens – mais qu'il doit développer deux ou trois entrées à partir d'un projet de lecture, l'essentiel – insistons sur ce point – consistant dans l'analyse de traits langagiers significatifs comme préalable à une interprétation « littéraire ». Le commentaire stylistique a vocation à approfondir progressivement la / les forme(s)-sens du texte.

Ce commentaire doit être composé. Il comporte deux ou trois parties, est encadré par une introduction et une conclusion.

La structure du développement gagne toujours à être très lisible : si l'on attend que l'ensemble du commentaire soit rédigé, les titres des parties constituent des repères essentiels et doivent apparaître clairement.

Les commentaires composés thématiques ou les considérations plaquant sur le texte des généralités à propos de l'art poétique de Baudelaire n'ont pas répondu, et ne peuvent répondre, aux attentes d'une étude stylistique. On a aussi pu déplorer l'insuffisance de certaines lectures², réduites à

¹ Voir C. Détrie, *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale*, Paris, CNRS-Editions, 2006. C. Détrie dégage quatre critères définitoires de l'apostrophe nominale : c'est une opération qui détache intonativement et syntaxiquement une séquence nominale pouvant constituer une phrase à elle seule ; c'est une construction non intégrative qui n'est pas à penser en termes de relation entre un apport et support ; elle convertit automatiquement le discours qui l'accueille en discours adressé ; elle appelle une lecture déictisante.

² On ne saurait trop insister sur la nécessité de la lecture et de la relecture attentives du texte, pour éviter les

l'observation du traitement du temps dans le poème, à des comparaisons avec l'écriture journalistique ou avec le conte philosophique. La réflexion sur l'œuvre, fruit de toute une année, devait nourrir le travail stylistique : il est dommage que l'ambiguïté profonde du texte, sensible à tous les niveaux d'analyse, n'ait pas été davantage prise en compte. Une évaluation hâtive ou timide de la fin du poème pouvait conduire à en rabattre l'interprétation sur un jugement univoque, plus regrettable encore s'il était assorti d'une assimilation explicite de l'énonciateur à Baudelaire¹. Les développements ouverts à la teneur problématique de la langue et du geste poétiques en jeu dans « L'Horloge » ont donc été très appréciés, dans la mesure toujours où ils étaient fondés sur des analyses de faits de langue précis. La formulation générale du sujet permettait justement de centrer la réflexion sur la stimulante complexité de toute définition du poème en prose – et sur la dimension critique de la poésie du *Spleen de Paris*.

Le texte présentait une riche intertextualité interne : les relations avec d'autres *Petits Poèmes en prose* sont nombreuses et tentantes (« Les yeux des pauvres », « Le gâteau », « La chambre double », « La fausse monnaie » sont parmi les plus souvent cités). L'imagination baudelairienne se montre très réticulée, en effet, mais aussi d'une grande complexité ; par conséquent, beaucoup de mises en rapport possibles et fructueuses s'offrent, mais qui, trop développées, ou extrapolées, risqueraient d'entraîner l'étude hors des bornes de l'exercice stylistique, dont les frontières ne sont pas rigoureusement tracées certes, mais dont la priorité reste le commentaire des caractéristiques d'un seul texte². En introduction ou à l'occasion de la conclusion, l'exploitation de ces échos et corrélations est de bon aloi ; dans le corps du texte, elle doit rester parcimonieuse et prudente, et garder pour finalité d'affermir ou d'affiner l'interprétation de « L'Horloge » et de lui uniquement : l'exercice n'est pas comparatiste. Mais le recueil de Baudelaire dans son ensemble est supposé connu et donc utilisable en appui de l'explication du poème proposé. Ainsi, la comparaison de la « réécriture » de « L'Horloge » avec le poème homonyme versifié eût été très instructive mais dépasse le cadre de l'exercice. De même, les variantes ont toutes chances d'être très parlantes, mais on n'exige pas des candidats qu'ils les connaissent forcément ; on ne peut que valoriser les analyses qui les prennent judicieusement en compte.

L'HORLOGE

Tenant d'abord du « symbole » ou de la « moralité », « L'Horloge » module un éloge précieux et lyrique de l'aimée, avant de retourner l'épigramme en blâme. *Exemplum* au sein d'une série bien représentée dans le *Spleen de Paris*, brillant morceau lyrique comparable aux « Bienfaits de la lune », discours ironique et agressif finalement, comme « Les yeux des pauvres », et aussi jugement critique de l'écriture poétique, « L'Horloge » diversifie les formes et complexifie vertigineusement son discours. Multipliant les signes d'elle-même, la poésie s'y met en crise, en les évitant pour dénuder leur forme « prétentieuse » et en jouant avec eux. Dès lors, quelle portée pragmatique et esthétique accorder au « plaisir » poétique de « L'Horloge » ?

Il est certain que « L'Horloge » exemplifie bien des caractéristiques du genre du poème en prose : ce sera l'entrée dans la lecture stylistique du poème. Elle permettra de mettre en lumière la singularité du texte, qui se plaît à développer le thème de l'Heure selon un spectre large et à exploiter sa virtuosité langagière afin de créer toutes sortes d'ambiguïtés : on pourra dès lors cerner les modalités de son interprétation. Il faudra précisément comprendre l'intensité pragmatique du discours baudelairien selon la logique de l'ambivalence absolue et mystérieuse propre au Beau moderne. Surabondance du sens et de la jouissance esthétique (dans les symboles et dans l'allégorie), acuité de la conscience

contresens ou les faux-sens : ainsi, à la fin du poème, il ne s'agissait pas de « douce moquerie ».

¹ Cette interprétation univoque conduit à ne plus voir dans le texte autre chose qu'un « piège » pour le lecteur et une pure et simple disqualification de la poésie par l'auteur. La mise en perspective de ce type de gestes par J. Thélot dans *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, permettait au contraire de préserver la complexité des pouvoirs du langage poétique et de maintenir une « tension » (l'un des caractères du poème en prose selon Y. Vadé). Le dévoilement du mal à l'origine du poème correspond à une ranimation des pouvoirs de la poésie.

² Un seul exemple : un rapprochement avec le poème « Tout entière » (XLI des *Fleurs du Mal*) ferait apparaître la spécificité du traitement de « L'Horloge » : sur une thématique voisine, le premier met en scène des polarités (« postulations ») tandis que la pièce des *Petits Poèmes en prose* construit un rapport beaucoup plus retors, et même incommode.

poussée au cynisme, et violente déceptivité s'enroulent et vont paradoxalement de pair – processus inhérent au langage du *Spleen de Paris*.

3. 1. Le poème en prose : brièveté, unité, gratuité

*Une entrée dans l'exploration du texte par la **problématique du genre** pour une pièce comme celle-ci se présentait assez naturellement, le poème en prose étant un genre rare, bien spécifique mais aux caractéristiques discutées, dont Le Spleen de Paris passe pour l'une des manifestations les plus abouties, une sorte de modèle, porté à la perfection, sur lequel s'appuient volontiers les définitions et les exemples. On peut rapporter le genre du poème en prose à la fable, au conte (philosophique), au blason, etc., mais on ne saurait se contenter d'énumérer les genres qu'il « recycle » ; le poème en prose est un genre en soi, pas seulement un centon de genres, composite ou « rhapsodique », ni même seulement syncrétique, mais une synthèse qui refond les formes préexistantes dont il hérite et qu'il transfigure.*

Dans la perspective d'une stylistique du genre, on pouvait ainsi examiner certains **critères formels** définitoires du « poème en prose », tels qu'ils ont été identifiés par les théoriciens du genre (Yves Vadé, Luc Decaunes, Suzanne Bernard...).

3. 1. 1. Brièveté

La **brièveté** est la caractéristique la plus élémentaire du poème en prose, paradoxale, voire oxymorique et provocatrice, puisque le volume a longtemps fait partie de la définition même de la poésie, avec laquelle le poème en prose a rompu¹.

S'y ajoute le **cloisonnement** : frappe de la 1^{ère} phrase, remarquable par sa concision ; découpage du poème en alinéas représentant autant d'articulations fortes du récit. Le retour à la ligne est une forme de « versification » très souple, de ménagement de « blanc » : un des substituts de poéticité en dehors même de la *forme* poétique.

Le soulignement se trouve accentué dans les alinéas 1, 2 et 4, constitués d'une seule phrase, le calibre du paragraphe redoublant la carrure de la phrase. On peut y ajouter l'alinéa 5 dans la mesure où les passages en discours direct sont syntaxiquement intégrés à la phrase. Il en résulte que le poème se présente comme une suite de cellules relativement closes, isolables, chacune donnant le sentiment d'une certaine complétude. Chaque paragraphe tend à valoir pour lui-même, en acquiert un certain degré de densité qu'il n'aurait pas s'il participait d'un développement plus ample ; d'où l'**intensité** (autre critère généralement retenu pour définir le poème en prose, et qui n'est qu'une conséquence de la brièveté et de la condensation réunies).

Les ligatures sont économisées au profit d'une composition mosaïque – ce que Baudelaire dit à Houssaye dans sa dédicace du recueil entier s'applique aussi à une pièce comme celle-ci : chaque fragment « peut exister à part », et forme une « vertèbre ». Cette propriété est accentuée prosodiquement par le privilège accordé à la parataxe. Celle-ci crée un **détachement**, qu'on peut interpréter comme un prédicat stylistique (matériellement) et éthique (symboliquement) à la fois.

3. 1. 2. Unité organique

Elle est réalisée par une **forte isotopie**, assurée par un matériau lexical réduit, qui a pour conséquence une qualité de concentration, conforme à ce que nous venons d'avancer : reprise des mêmes mots, synonymes, dérivés, polyptotes... *Voient, l'œil* (a, a'), *l'heure* (b) et *chats* (c) : ces quatre mots pleins, sur les cinq que compte la 1^{ère} proposition, connaissent la riche déclinaison suivante :

a-a') *regardant, yeux, yeux, vois, coup d'œil, regard, regardes, yeux, vois, vois* ;

b) *l'heure, montre, heure, instants, heure, midi, l'heure, une heure, minutes, secondes, une heure, horloges, cadran, contretemps, l'heure, mortel, l'heure, l'Éternité* ;

c) *chat, Féline*

(à quoi l'on peut ajouter : *demanda, dire, dit, dire, répondit, répondrais*, trois formes de *hésiter*, l. 4, 6,

¹ S. Murphy, « 'L'œuvre sans nom' » : origines, structures et (dés)inscriptions génériques », in S. Murphy (dir.), *Lectures du Spleen de Paris*, Rennes, PUR, 2014, p. 105-125.

18).

En dépit de la variété (voir ci-dessous), on notera le **caractère monodique du poème**, porté par la seule voix du narrateur (qui invente éventuellement les voix d'autrui ou cite la sienne propre, l. 18), et centré sur lui, passé le préambule anecdotique : 5 *je* [et 3 *tu*, contrepartie lorsque le narrateur devient destinataire dans le paragraphe 5], 3 *me*, 1 *moi*, 3 *mon*.

Thématiquement aussi, le poème embrasse un mouvement unique : la conversion du temps en espace (*je vois l'heure... grande comme l'espace*, l. 11-12) ; *voir* se trouve systématiquement associé à l'heure (dimension de l'espace : l. 1, 11, 15, 18, 19). Et structurellement, l'unité est assurée par des figures, au premier rang desquelles :

- le parallélisme explicite articulé sur *Les Chinois / pour moi*, partageant le poème en deux volets,
- l'antithèse (temps / Éternité).
- et en miroir : le contrechamp créé par l'apostrophe du Démon au Narrateur : *mortel prodigue et fainéant*, l. 18¹), tandis que *coup d'œil* (l. 14) réplique à *œil* (l. 1).

3. 1. 3. Gratuité

Si l'accessoire est bien présent et dépeignant (aux paragraphes 2 et 3), il reste intégré puisque le **pittoresque** ne gagne pas son autonomie mais se trouve « expansé » par le traitement qu'il subit, et transposé sur un autre plan ; il figure bien néanmoins dans le tableau (les participes présents permettent de disposer des circonstances secondaires, subsidiaires, à l'intérieur de la trame chronologique de premier plan : paragraphes 2 et 3).

Dans le « morceau » du 4, on note un goût du développement pour lui-même : il prend la forme d'une **expansion** (ou conglobation) renfermant répétitions, anaphores, retouches (ostinato incantatoire : *l'heure distinctement, toujours la même, une heure*), et surtout deux sous-expansions (développement de la Femme / développement de l'Heure, par un grand nombre de prédicats, en un **binaire / ternaire** savamment concerté : *la belle Féline, la si bien nommée* [binaire], *l'honneur de son sexe, l'orgueil de mon cœur et le parfum de mon esprit* [ternaire (1 + 2)], *que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque* [binaire-binaire en chiasme]... *une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace* [ternaire], *sans division de minutes ni de secondes* [binaire]... *légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil* [binaire]).

Est sensible ici une affectation de solennité de même qu'une recherche de volume, d'ampleur pour elle-même (suspension de la phrase par intercalation de groupes dilatoires entre le *moi* (l. 8) et le *je* (l. 11)) et, plus généralement, une recherche de l'**effet** (selon divers moyens : accumulation, juxtaposition, laconisme, ruptures, provocation...).

Du point de vue **rythmique**, on notera parmi les faits les moins discutables (ce genre de comptabilité est toujours sujet à caution, on en usera donc avec circonspection²) : l. 8-9 (*la si bien nommée* [...] *de mon esprit*), les mesures 5-5-5-8 auxquelles succèdent (*que ce soit* [...] *l'ombre opaque*) les mesures 5-5-6-5 et, à la fin du même paragraphe : le 7-7 (*légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil*). Les effets de cette nature sont concentrés dans cette région (« lyrique ») du poème ; dans son prolongement, l. 15-16, on relève de nouveau une cadence de 3 groupes quantitativement équivalents suivis d'une queue augmentée : 6-6-6-11 syllabes.

On notera aussi les cadences mineures des paragraphes 3 (*Ce qui était vrai*, l'homéotéleute soulignant la clôture) et 5 : déséquilibre sensible entre la phase ascendante et la phase descendante du paragraphe.

Ce caractère de gratuité, qui appartient aux traits propres au poème en prose selon S. Bernard, est discutable ou à nuancer, ici comme dans la plupart des *Petits Poèmes en prose*, dont plusieurs

¹ John E. Jackson a noté que le pôle opposé à celui de la « 'souveraineté' poétique subjective » est souvent marqué par l'intervention d'un style direct signalé par l'emploi de guillemets, « qui place le poète en position d'interlocuteur involontaire d'une instance locutrice hostile ». Cette instance n'est jamais plus insistante ni plus décourageante, précise-t-il, que lorsqu'elle met en scène le temps. (« À propos de la subjectivité dans *Le Spleen de Paris* », *Ibid.*, p 135).

² On sera par exemple tenté de « diérèser » *délicieux* et *prétentieuse* en contexte, et parce qu'ils auraient toute chance de l'être dans le cadre d'une poésie versifiée, dont le poème en prose reste, malgré qu'il en ait, peu ou prou tributaire.

possèdent, au contraire, une allure indiscutablement didactique, mais cette gratuité constitue l'un des ingrédients qui rendent le « message » problématique.

3. 2. Culture de la forme ou La poésie réduite à ses signes extérieurs

Nous avons traité dans un premier temps des aspects les plus matériels du texte en réunissant des observables aussi objectifs que possible, quantifiables éventuellement, de manière à cerner les caractéristiques qui permettent de reconnaître le mode générique du poème en prose tel que Baudelaire le met en œuvre, et de poser, sur les fondements les moins contestables, les bases de son interprétation. Le cadre général mis en place, il s'agit à présent d'entrer davantage dans la personnalité du texte.

3. 2. 1. Jeu

Le terme de *jeu*, richement polysémique, s'entend ici avant tout en opposition avec le sérieux de la *dianoia*¹, autrement dit : avec ce que le texte (semble) affirmer, son contenu, ou message ; on pourrait le formuler autrement : cette deuxième partie vise à recenser les *moyens* mobilisés par Baudelaire pour « mettre en musique » l'argument de « L'Horloge », argument qu'on peut paraphraser très prosaïquement ainsi : j'ai fait l'expérience que la femme est comme ces chats que les Chinois interrogent pour connaître l'heure, mais dans les yeux de ma Féline, c'est l'éternité que je sonde. Le « jeu » constitue la modulation de cet argument (qui connaît en outre, *in extremis*, une apostille qui en rectifie radicalement la teneur). Les deux principales manifestations de ce *jeu* sont :

- l'**amplification** : dans les paragraphes 4 et 5, qui sont la scène principale de cette amplification, et reliés par le parallèle *si je me penche... si quelque importun venait...* (l. 8, 15), les relances sont assurées par la répétition de mots ou de patrons syntaxiques : retouche de la désignation : *si quelque importun... si quelque Génie..., quelque Démon...* (l. 15, 16), doublée par les reprises insistantes à l'intérieur même de la parole du fâcheux : *Que regardes-tu.... Que cherches-tu...* (l. 17) ; duplication de l'adjectivation en paires complémentaires (*malhonnête et intolérant*, l. 16, *prodigue et fainéant*, l. 18)².

Dans le paragraphe 4, morceau central, la richesse est obtenue, de même, par les moyens habituels de l'**éloquence** : anaphores, groupes dilatoires, expansions nominales, accumulation de circonstanciels, retouches (simple juxtaposition), tensions (gradation correspondant à une sublimation : *sexe / cœur / esprit*), mélange des registres concret / abstrait, et par la combinaison (lexico-rythmique) binaire / ternaire, le premier « manichéen » (opposition, polarités), le second compliquant ce contraste simple, noué autour du paradoxe final (... *et cependant...*, l. 13). On relève la répétition des systèmes hypothétique et comparatif, la coordination d'adjectifs ou de groupes prépositionnels... (*que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque [...]* sans division de minutes ou de secondes, etc.).

- autre importante ressource du Jeu : la **variation**. Elle se constitue à partir des isotopies relevées ci-dessus (3. 1. 2.), puisque l'une des propriétés du « poétique », qui survit à la disparition de la versification dans le poème en prose et en constitue une forme de substitut ou de transposition, réside dans la répétition et le rythme (y compris la gestion du temps de lecture, qui interprète le poème, comme un instrumentiste une partition, à partir des indications fournies par l'alinéation notamment et tout ce qui relève des phénomènes de *diction*). La pièce est une petite machine à transformations : dans le détail (ex. *penche vers*, l. 8, repris par *mon regard repose sur...*, l. 15 ; *importun* -> *Génie...* -> *Démon...* ; *l'heure, une heure*, l. 11), mais surtout, dans son dispositif d'ensemble : c'est le poème tout entier qui est le théâtre de métamorphoses, sur la base du parallèle que suggère la double analogie de *gamin* -> *poète*, *chat* -> *amante* (via la périphrase *belle Féline* : la métamorphose a lieu dans la matière même du verbe, le caractère de la femme étant substantifié et requalifié par un

¹ Terme aristotélicien, repris par Genette (*Introduction à l'architexte*), traduisible par *pensée, intention, signification...* pour réunir – et éviter – ce genre de mots.

² La double détermination adjectivale est, selon Jean-Pierre Bertrand, l'un des aspects d'une poétique baudelairienne de la dualité, elle-même « un des ressorts de l'écriture du *Spleen* » ; outre sa fonction informative, elle illustre la contradiction et relève d'une rhétorique intensificatrice ; voir son article dans le recueil de S. Murphy cité, p. 349-359).

adjectif subjectif¹). Outre *belle Féline* (et attributs afférents), les expressions désignant la femme sont : *délicieux cadran* (périphrase), *cet être*, *madame*, *vous-même*, *vous* (elle est de moins en moins individualisée, jusqu'à ce que congé lui soit donné).

« L'Horloge » peut être vu comme un petit drame non dialectique (une « mécanique ») sur le thème de l'Heure, dont le spectre est large, **du fait divers gazetier au symbolique** : à la faveur de la reprise de ce mot d'*heure* (et de ceux qui y sont associés), le concept s'en modifie (concret / abstrait, mais aussi suggestions plus complexes). Au lieu d'un strict système allégorique, qui suppose la conscience de deux plans distincts, nous avons plutôt affaire à une diaphore étendue², ou encore à une vaste **syllèpse**, i.e. à la modification continuée du sens d'un mot à travers sa répétition, dans ses acceptions propre et figurée³. Mais il ne s'agit pas que d'un trope (de nature métaphorique), mais d'une métamorphose, c'est-à-dire d'une profonde *correspondance* : l'horloge est femme, le chat est horloge, mais l'heure est également soupir, coup d'œil... Cette dimension verticale croise la progression démonstrative du poème.

La question des **sonorités** se révèle souvent hasardeuse ; leur « couleur », leur « température », etc. sont sujettes à caution, et leur signification à l'avenant ; pratiquement, l'usage qu'on peut en faire dans l'interprétation n'est souvent que celle qu'on leur prête pour les besoins de la cause. Henri Morier a consacré dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'abondantes et très savantes pages sur cette question de la « valeur » des timbres, le « pouvoir expressif » de telle ou telle voyelle, etc. ; outre que ses conclusions, en dépit d'un appareillage de laboratoire, restent discutables, on comprend que, dans le poème en prose, le profit qu'on peut tirer de l'étude des sonorités a généralement moins de pertinence que dans la poésie régulière. Dans ce poème, en tout cas, les facteurs rythmiques sont beaucoup plus prégnants que les phénomènes imputables aux seules sonorités. On n'écartera cependant aucune remarque ponctuelle (par exemple, le retour des nasales et du phonème [R] dans la phrase *si quelque IMpoRTUN venait me déRANger PENDANT que MON RegaRd Repose suR ce délicieux caDRAN*, l. 15, paraît en accord, harmoniquement, avec la menace invoquée), mais on se gardera d'y accorder une importance démesurée, *a fortiori* décisive. On ne relève aucun phénomène récurrent qui soit véritablement saillant sous ce rapport – et cette caractéristique négative est une indication en soi (d'une absence d'abus du « coloris »).

3. 2. 2. Artifice

Il se manifeste avant tout dans une **composition ostensible** :

- la *captatio* se compose d'un énoncé initial en forme de vérité (ethnographique)⁴ - paragraphe 1 -, et d'une anecdote dépliée en 2 volets - paragraphes 2 et 3 - ;
- la partie centrale comprend une prise en charge subjective (scherzo (pseudo-) lyrique et blasonnant) et son prolongement contrefactuel (éventualité) : paragraphes 4 et 5. La forte articulation entre ces deux parties évoque la volta de la poésie versifiée, à la fois vestige et transposition de celle-ci.
- la péroraison : paragraphe 6. Cette pointe est également un trait fortement codé de poéticité.

La discontinuité marquée entre les premier et dernier paragraphes, d'une part, et le corps du poème, peut étayer le caractère de *cadrage* qui, avec la **fermeture**, qui lui est congrue, signale, en plus des trois caractères traités dans la 1^{ère} partie (brièveté, unité, gratuité), le poème en prose comme « **objet** », fini, ouvragé, miniature. On retrouve ce cadrage à petite échelle, « fractalement », dès la 1^{ère} phrase dans le regard à double sens : *œil regardant-regardé*, souligné par le « chiasme » *Chinois / voient // œil / chats*, renforcé par le profil phonétique [(inw)a], à quoi l'on peut ajouter la structure

¹ La substitution est rigoureuse comme nous l'apprend la variante de 1857 : « Pour moi, quand je prends dans mes bras mon bon chat, mon cher chat, qui est à la fois l'honneur de sa race, l'orgueil de mon cœur et le parfum de mon esprit, etc. »

² Littré définit la *diaphore* comme la répétition d'un mot déjà employé avec une nouvelle nuance de signification.

³ Le terme d'allégorèse serait préférable à allégorie si, comme l'explique Paul Zumthor, dans l'allégorèse, « le *sensus allegoricus*, en s'intégrant à un discours qui se fait, assume les catégories du lieu et du temps » (*Le Masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978, p. 8-94).

⁴ L'érudition a établi que cette anecdote est démarquée de près d'un passage du tome 2 de *L'Empire chinois* du père Huc, ouvrage qui avait connu un grand succès peu d'années auparavant (1854).

également en boucle disposée par la comparaison – *rapide comme un coup d'œil* – sur laquelle se clôt le blason, formant *da capo* avec le 1^{er} alinéa : le regard porté sur la belle Féline renvoie à celui que les Chinois portent sur les chats.

Après le discours indirect de la l. 3 (*demanda à un petit garçon quelle heure il était*), le narrateur se prête à une « invention » de discours direct dans les paragraphes 3 et 5 : parole feinte, fabriquée pour (re)produire la spontanéité, le vif de la parole. Ceci ne contredit pas le monologisme du poème (voir 3. 1. 2.), mais le diversifie de l'intérieur, pour ainsi dire, en « fabriquant » ou contrefaisant du discours rapporté (on note une forte parenté entre le récit du narrateur et les passages en discours direct (l. 6-18 et les anaphores des l. 15-16 et des l. 17-18).

Auto-défini « madrigal » (l. 20), ce seizième poème du *Spleen* est, à l'évidence, une des pièces les plus brillantes du recueil. Le madrigal est, selon la définition des dictionnaires, une pièce de poésie apparentée à l'*épigramme*, qui renferme dans un *petit nombre de vers* une pensée *ingénieuse* ou *galante*. Il se dit, par extension, des paroles de galanterie qu'on adresse aux femmes. Ici, plus épigrammatique que galant, il représente un exercice de virtuosité, façon « morceau d'exécution transcendante » sur une gamme très étroite, au matériel thématique restreint et réemployé en des jeux de sens¹ ; et une prouesse qui, *in fine*, dédaigne d'être récompensée, repousse même cette gratification.

L'élément le plus net d'identification à cette forme brève est la **pointe** (paragraphe 6) ; ses caractéristiques l'individualisent fortement. Modalité interro-négative, deixis appuyée (*voici, cette...*), mise en abyme du propos, saut extra-diégétique sous forme d'apostrophe à celle qui est à la fois le protagoniste intérieur à la fable et le destinataire du poème (le lecteur, *via* le trope communicationnel, n'est plus le destinataire premier du discours) : cette prothèse est certainement l'élément le plus original du poème.

(On pourra relever que le qualificatif de *prétentieuse* « contient » à sa façon le *précieux*... enfermant le *temps*, si on l'analyse ainsi : *pré[temps]tieuse*).

3. 2. 3. Ambiguïté

En premier lieu, le réseau des échos et celui des périphrases rendent le sens instable, en modifiant la perception du référent, son accommodation.

L'argument principal, soit la mise en relation (soulignée par la répétition *sans hésiter*, l. 6, 18) de *Il n'est pas encore tout à fait midi* (l. 6-7) avec *il est l'Éternité* (l. 19), est d'interprétation douteuse : ce rapprochement relève-t-il d'un prosaïsme ? ou du sublime ? On balance, selon que l'on perçoit l'expression attirée par l'un ou l'autre des termes de la relation analogique.

Il n'est pas même certain que le référent de *la belle Féline* soit identique à la femme interpellée à la fin du texte, résultat du montage du texte en paragraphes indépendants ; dans cette hypothèse d'une structure elliptique (« baroque »), à double foyer (où le thème du paragraphe 4 serait distinct de l'allocutaire du paragraphe 6), le sens du poème en serait grandement modifié. Ce n'est pas la lecture la plus probable, mais que rien n'interdise une telle torsion dans la progression du texte illustre sa profonde plasticité.

D'un point de vue rhétorique : l'éloge, soutenu par l'ethos de complicité, se voit progressivement déformé en raillerie ; le compliment se révèle une flatterie, hypocrite. Le narcissisme, la personnalisation hyperbolique, ostentatoire, se marque au début du paragraphe 4 mais, tout au long du poème, la Femme, évoquée pour être finalement apostrophée par un froid *madame*, ne sera jamais qu'objet (en 3^{ème} personne).

On peut imputer à **perversité** la manière de briser brutalement, sadiquement, l'axiologie globalement euphorique (*belle, adorables, délicieux...*) au moment de l'épilogue par l'usage de l'épithète *emphatique* (l. 20). Nouvel exemple de ces « plaisanteries nerveuses » (évoquées dans « Le Mauvais vitrier », à propos duquel on peut parler de badinage amer, ou d'une sorte de « pétrarquisme noir » (Jean Rousset). L'emphase, dans son sens moderne, est antinomique avec le genre du madrigal jusqu'à en constituer une contre-caractérisation. « *Broder* » (une galanterie), l. 21, est aussi

¹ On notera aussi, microstructuralement, le jeu de mots sur *contretemps* (l. 16, voir question de lexicologie) relié à la fois à *importun* et à « hostile ou réfractaire au temps », ou la préciosité de la synesthésie *parfum de mon esprit* (l. 9).

sciemment dépréciatif, frivole (il constitue ici un antonyme de *brocher*, utilisé pour parler d'un ouvrage rapidement composé et de peu de prix, et se veut plus rare) : il évoque un « ouvrage de dame », une activité qui paraît difficilement liée à une situation d'interlocution, et à laquelle, en tout état de cause, la sincérité ne peut avoir part. *Méritoire* sent, en outre, son effort, le labeur, également contradictoires avec l'aisance affichée. Cette dissonance est solidaire d'un autodénigrement (*emphatique* se rapporte à *madame*, dédicataire, comme *prétentieuse* qualifie la *galanterie*, commise par l'auteur) : effet miroir encore.

L'instance narrative protéiforme du *Spleen de Paris* s'ingénie à piéger son lecteur ; « L'Horloge » ne contrevient pas à cette posture largement répandue ; le **statut énonciatif** du texte, particulièrement, reste délicat, en ce qu'il prend constamment ses distances avec la nomination :

- le choix d'un objet comme titre pour symboliser le Temps serait-il une première indication de l'orientation anti-idéaliste du poème ?

- la valeur de vérité de l'énoncé initial portant sur les mœurs des Chinois est douteuse ; on peut soupçonner qu'elle soit formulée *cum grano salis*, « pince sans rire » ; or elle constitue la prémisse sur laquelle repose l'ensemble du développement qui, dès l'origine, repose donc sur un fondement fragile ou peu fiable.

- *Céleste-Empire* est-il une périphrase ennoblissante, ou plutôt un cliché ?

- l'incidente métalinguistique *comme on dit* (l. 6) signale-t-elle un trait de sagesse des nations auquel le poète souscrit ? ou qu'il raille, au contraire, en son impropriété (la sclérotique blanche est inconnue chez les chats) ? ou s'agit-il d'un défigement discursif de l'expression *regarder dans le blanc des yeux* dans le sens de *regarder bien en face* ? reflète-t-elle plutôt une humeur condescendante à l'égard du langage familier, ou encore un goût esthétisant pour l'idiomatique, le goût du mot, une manie épilinguistique d'interroger le bien-fondé des expressions toutes faites ?

- quel est le garant de la confirmation en hyperbate (donc séparée de la narration proprement dite, et s'appuyant sur elle néanmoins) « *Ce qui était vrai* », clause du paragraphe 3 ?

- l'apposition *la si bien nommée* (l. 8) est d'intention douteuse également, narquoise peut-être ;

- « *l'honneur de son sexe* » (l. 9) : un stéréotype dans lequel il faut entendre malice ?

- l'épithète de nature dans « *l'ombre opaque* » est-elle une citation de style plus ou moins homérique ? De même des réminiscences hugoliennes (l'ombre et l'heure *solennelles*, notamment) peuvent faire croire à un pastiche plus ou moins involontaire ;

- la réplique *il est l'Éternité* est-elle une réfection incongrue, dérisoire, de l'expression courante *il est telle heure*, comme si l'Éternité était une heure comme les autres, lisible au cadran ? ou une trouvaille géniale, un *conchetto* savant, comme les marinistes ou les gongoristes en inventaient, métaphore « ontologique » pour exprimer que la contemplation du regard de la Femme suspend le temps et introduit à l'Infini ?¹

- *madrigal* est-il pris par antiphrase uniquement ?

On peut, à ce sujet, s'interroger sur l'antéposition de *prétentieuse* puisque la place de cette épithète est libre ; elle semble agir comme une marque supplémentaire d'afféterie (donc d'accent mis sur la subjectivité et l'attitude métalinguistique, symptôme d'une prise de conscience aiguë de sa propre expression).

Tous ces faits seraient justiciables du terme général de **dandysme** : raffinement, affectation, morgue, désinvolture, mystification..., et ressortissent à cette veine de beauté étrange et intellectualisée qui dénonce l'affinité de Baudelaire à l'inspiration d'Edgar Allan Poe.

3. 3. Portée du poème et esthétique de la « défiguration »

La pièce affecte de développer une idée, fixée par la nature gnomique de la première proposition, germe programmatique. Puis elle se poursuit selon les modes successifs du récit, de la réflexion (analogique), de l'adresse enfin : en six alinéas, elle connaît donc une forte disparité, aggravée par le

¹ Le rapprochement avec une anecdote citée par Mme de Staël dans *De l'Allemagne*, à propos d'une pièce de Z. Werner, confirme encore cette ambiguïté du passage : « [...] le son monotone de cette pendule, dans le fond des montagnes où le bruit de la vie n'arrive plus, produit un frémissement singulier. On se demande pourquoi du temps dans ce lieu ; pourquoi la division des heures, quand nul intérêt ne les varie : et quand celle du crime se fait entendre, on se rappelle cette belle idée d'un missionnaire qui supposait que, dans l'enfer, les damnés demandaient sans cesse : - Quelle heure est-il ? et qu'on leur répondait : - L'éternité » (Mme de Staël, *De l'Allemagne* [1810], Paris, Librairie Firmin-Didot, 1852, II^e partie, p. 304).

dénivelé soudain produit par le caractère cinglant de l'envoi. Qu'en penser ? Nous sommes dans un cas typique, foncièrement stylistique, où les propriétés du texte engagent son sens, où le dit du poème est absolument tributaire de sa manière de dire. Des éléments permettent sinon de se prononcer sur la vérité ultime du poème, du moins de tenter de fixer les modalités de son interprétation à partir des effets qu'il dispose.

3. 3. 1. Du particulier et du générique

Le poème est doté d'un sujet d'une haute élévation d'inspiration et de valeur universelle. Cependant, le circonstanciel (élément de « gratuité », *supra*) y trouve sa place. La narration est le domaine du singulier (qui s'autorise un dépaysement exotique ici, qui pique d'emblée la curiosité) ; elle est aux antipodes de l'allégorique, ou du symbolique, et traite du factuel : l'introduction du poème nous propose une scène, avec personnages, individualisés (un missionnaire, un petit garçon), crédit est fait à leur « psychologie » (*hésita, sans hésiter*), et l'anecdote contient des éléments « inutiles », en tant que non solubles dans le symbolisme justement : précision toponymique, qualification pittoresque (*fort gros chat*), détails superfétatoires.

Le déterminant du titre reste ambigu : l'article défini a-t-il valeur générique ou singulative ? Et l'amplitude, entre singulier (*pour moi*) et allégorie, maintient (ici comme dans d'autres registres du poème) le poème dans une relative indéfinition quant à sa portée. Le circonstanciel lui-même, généralement dévolu à l'individuel, peut aussi (*que ce soit la nuit, que ce soit le jour*, l. 9-10) effectuer un parcours complet des possibilités pour défrayer ce qui se veut une totalité (close par le chiasme). *Quelque importun* (l. 15) - nouvelle métonymie transformée par la substantivation en *dramatis persona* - représente également une figure intermédiaire entre les personnages individualisés de la scène initiale qui se déroule dans la banlieue de Nankin, et les silhouettes majusculees, à déterminant indéfini : *quelque Génie, quelque Démon*.

La **temporalité** est richement enregistrée : au gré de minuscules péripéties (vs l'atemporelle *Éternité*) lexicalement marquées (*d'abord, puis, peu d'instants après*), et grâce à la pluralité des « tiroirs » : présent (en discours direct, valeur itérative, mais étirée vers l'omnitemporel (*je vois toujours*, l. 11)), passé simple, imparfait, plus-que-parfait, futur catégorique et hypothétique, périphrastique, passé composé, et nombreux participes présents (au service de l'accessoire dépeignant, voir 3. 1. 3. ci-dessus).

3. 3. 2. Une moralité ?¹

« L'Horloge » ressortit au genre de la moralité : parmi les *Petits Poèmes en prose*, il est de ceux qui invitent à la réflexion ou à la méditation d'une idée, en effet ; il traite par l'*exemplum* et avec des références culturelles une question de nature existentielle ou métaphysique. L'univocité de la signification est cependant troublée : perturbe le classement de la pièce comme « moralité » l'hétérogénéité des registres et tonalités (gnomique, anecdotique, légendaire (*Un jour un missionnaire...*), lyrique, voire onirique, fantastique, sarcastique..., sans parler du climat mythologique qu'introduisent Démon et Génie²), mais sont aussi responsables de ce brouillage les décrochages énonciatifs, et le mélange délibéré, voire théorisé, que couronne un finale très peu « édifiant » (dans une lettre à sa mère, Baudelaire définit ses *Petits Poèmes* comme un « ouvrage singulier [...] où [il] associer[a] l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine »³).

Ainsi, le composite, la parataxe dominante, les ligatures économisées, la progression linéaire simple (thème d'une phrase tirée de la phrase précédente) qui invite à suivre cette progression selon une logique d'emboîtement plus que de déduction, confèrent à l'interprétation une certaine latitude

¹ La proposition de J.-M. Gouvard d'étalonner les pièces des *Petits Poèmes en prose* en prenant comme point de repère les trois pôles que sont *récit, moralité et poème* est à la fois simple et fructueuse ; elle pourrait même constituer l'armature de l'étude (*Charles Baudelaire, Le spleen de Paris*, Paris, Ellipses, 2014, p. 57).

² Il n'est pas exclu que ces deux mots de *Génie* et *Démon* soient à entendre au sens ancien, auquel cas ils ne représenteraient pas des êtres extérieurs au poète, mais une part de lui-même, la plus profonde sans doute, son propre ennemi, l'*héautontimorouménos* – ce qui n'est pas pour simplifier la question de la nature psycho-énonciative du rapport au temps de cet énonciateur.

³ *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t. 2, p. 473.

(favorisée, comme on l'a vu, par le compartimentage des paragraphes qui forment des unités, sortes de « strophes » qui ménagent l'équivalent du « blanc » de la poésie versifiée et laissent en partie au lecteur le soin de faire signifier les articulations).

On ajouterait pour illustrer l'incertitude des registres, en dehors des occurrences que nous avons déjà sollicitées, des faits tels que l'expression *Le gamin du Céleste Empire* : elle reprend *un petit garçon* dans une périphrase qui associe un terme familier à une désignation, elle-même périphrastique, d'une nature – ironiquement ? – soutenue. Et que penser de la périphrase *délicieux cadran* pour désigner la femme ? ou son visage ? ou ses yeux (avec énalage du nombre : *un cadran* pour *les yeux*) : péjoration, ou simple « finesse » ? Le démonstratif qui actualise ce groupe nominal permet la recatégorisation expressive (et la reconnaissance du référent poétique en contexte) ; technique, *cadran* peut créer un effet d'étrangeté (surtout s'il s'agit de l'œil de la femme, considéré comme une surface, prétexte à contemplation et non lieu d'un échange de regards). On hésite entre la préciosité et l'étrangeté, et, faute de pouvoir trancher, on conjugue les deux effets dans une tierce impression, accord neuf, alliage typique du climat du *Spleen*.

L'énonciateur caustique, prenant directement à partie son interlocutrice, n'apparaît que tardivement, et rien n'annonce la rupture ironique finale : **l'esthétique de la surprise**, supérieure à celle du plaisir, achève de complexifier, voire de brouiller la valeur propositionnelle qu'on pourrait extraire du texte¹. Cette formule *in cauda venenum* vient renforcer la parenté du mouvement du poème avec la forme « serpentine » (trait de maniérisme) : son centre de gravité en subit un déplacement aussi sensible qu'incommodant.

3. 3. 3. Du prosaïque au mufle – ou du trivial au vitriol

Baudelaire prévoyait de faire figurer cette pièce dans la section « Symboles et Moralités », et elle fait certes partie de celles qui présentent un aspect démonstratif, on vient de le rappeler ; elle en possède l'allure (balisage textuel, fortes articulations, certaines (faussement) explicites, notamment la charnière argumentative *Pour moi*, l. 8, et le conclusif *En vérité*, l. 21) : à partir d'une vérité de fait, appuyée d'un témoignage, lequel valide un parallèle, l'anecdote de type journalistique se voit transposée et élevée à une hauteur métaphysique qui lui donne statut de parabole ; on a observé cependant que l'allégorie (ou métaphore filée) Femme-Éternité se voit dénudée, brouillée, défigurée, par l'hétérogénéité de ses composantes et par le changement de ton final.

Le registre épideictique se retourne, d'éloge en **blâme**. On pouvait sans doute être alerté par le lyrisme, trop oratoire pour être honnête, du paragraphe 4, morceau prépondérant (de par sa position centrale notamment : il compte 7 lignes, est précédé par 7 lignes et suivi par 8 autres). Cette grandiloquence est-elle uniquement parodique toutefois ? En fait, par le traitement qu'elle réserve au thème du rapport de la Femme au Temps, cette pièce qui s'inscrit dans une tradition bien établie, qu'elle pousse toutefois à faire grimacer fort, facétieuse et cruelle, « goyesque », complexifie grandement le propos de son doublet, le poème homonyme des *Fleurs du mal* qui renouvelait, mais de façon monothématique ou monomodale, le topos du temps délétaire. Elle va également au-delà du « simple » paradoxe (*heure immobile... et cependant rapide*, l. 13-14) de l'éternité confondue avec l'instant, exprimée également dans « Le mauvais vitrier ». On serait fondé à parler d'une posture postromantique, comme on dit postmoderne, non dénuée, au-delà d'une misogynie assez largement illustrée, d'un aspect pathologique, en ce sens que le Poète se venge du fait que la Femme-Muse, figure toujours ambivalente chez Baudelaire, est le truchement obligé qui lui donne accès à l'Éternité, « offense » qui n'est pourtant qu'une création de son propre imaginaire, qu'il a d'abord monté en épingle².

De façon immanente, le ton de goujaterie contredit la dénotation (*galanterie*), et oblige à relire le poème... d'un autre œil. Le geste poétique final, perlocutoirement, est un soufflet qui entend dans le même mouvement et bafouer l'amante et dégrader le chant, dont les idéaux sont solidaires (objet et manière). Féroce, il rompt la réciprocité traditionnelle, quasi rituelle, du dit d'amour : en ne se

¹ On ne s'étonne pas, en revanche, d'apprendre que le dernier paragraphe est une addition de 1862, que Baudelaire a conservée en 1869.

² Sur la misogynie, lire Debarati Sanyal, « Peindre, non la chose, mais l'effet qui l'a produite : Défigurations du féminin dans *La Femme sauvage et la Petite-Maîtresse* », in S. Murphy, *op. cit.*, p. 251-260.

contentant pas d'offrir de mauvaise grâce, mais en refusant la réciprocité (*je ne vous demanderai rien en échange* sont les derniers mots, et, dans cette dernière phrase, le futur *demanderai* répond, et « rembourse » à sa façon le passé composé (causal) de la principale) ; le don du poème barre tout contre-don, il se paye comptant. Le refus affecte également le lecteur, partenaire de l'« offrande » poétique. De l'*esprit* et du *cœur* évoqués l. 9, c'est à l'évidence le premier qui vainc. L'amant désenchanté fait la poésie défigurée¹. L'ambiguïté est l'une des définitions *modernes* de la poésie : entretien du trouble herméneutique, soupçon sur le verbe, qui d'affirmatif, louangeur, devient foncièrement problématique, difficulté à arrêter un sens plénier, définitif. Emblématique à cet égard, ce *Il est l'Éternité* : sublime ou dérisoire ? Sublime et dérisoire.

L'intensité du poème est favorisée par le maintien d'une unité organique minée par une profonde ambiguïté, jusqu'à l'éclatement final. Les mots de la fin constituent une forme de détachement assurant une suffisante autonomie à un poème contre quoi rien ne saurait être donné en échange ; ils ouvrent aussi l'interprétation du texte. Pour autant, ils font partie du poème. Quel crédit accorder à ces propos, emphatiques eux aussi, qui brisent un paradis artificiel composé avec tant de plaisir ? L'interrogation qui en résulte sur la portée pragmatique et poétique de « L'Horloge » est poussée au-delà de la valeur de l'allégorie, du lyrisme précieux, de l'éloge pervers d'une femme muette mais supposée « emphatique ». La poésie retourne ses beautés contre elle-même et se dénonce comme jeu d'illusions, mais elle se perpétue jusque dans l'agressivité de son dire. « L'Horloge » s'inscrit en effet dans une série de pièces où la dégradation du sujet et de l'objet s'affirme comme une éthique insolente et nécessaire : le paradis de l'Éternité imaginaire se rejette, comme remède qui est un poison², pour fuir le regard médusé en cadran magique. C'est par le poème que cette violence peut se manifester de façon ironique et symbolique : elle s'y voile puis s'y dévoile, dans une parole poétique meurtrie, mais sans fard et plus véridique.

¹ Le terme de *défiguration* est préférable à celui de « déconstruction », manifestement toujours en vogue dans les copies des candidats ; cf. l'ouvrage de Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, chapitre 4.

² J. Thélot, *op. cit.*, p. 80.

Version latine

Rapport établi par Catherine Schneider, Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

La commission de latin avait, cette année encore, opté pour la prose et choisi de soumettre aux candidats un chapitre presque complet des *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle, au livre XV, 22. L'extrait proposé s'intitulait « La mascotte du régiment » et relatait une anecdote célèbre, celle de la biche « sacrée » de Sertorius, maintes fois évoquée par les auteurs antiques (Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* XXXVII, 22 ; Valère Maxime, *Faits et dits mémorables* I, 2, 4 ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* VIII, 117 ; Frontin, *Stratagèmes* I, 11, 3 ; Polyen, *Stratagèmes* VIII, 22 ; Plutarque, *Vie de Sertorius* 15-16 et 28 ; Appien, *Histoire romaine* I, 108-115). L'anecdote se situe en Hispanie, entre les années 80 et 75 avant notre ère. Soldat d'exception, fin psychologue, chef charismatique, le général romain Sertorius était un meneur d'hommes, qu'il n'hésitait pas à manipuler pour parvenir à ses fins. De ces qualités témoigne notamment son habile exploitation des croyances locales : la superbe biche qui lui est offerte par un Lusitanien va devenir, entre ses mains, un merveilleux instrument de pouvoir, lui permettant d'asseoir plus encore son autorité sur l'armée et les peuplades indigènes. Le texte proposé, un peu plus long que celui de l'an passé, ne posait pas de problème particulier de lexique, excepté aux candidats maîtrisant mal la morphologie latine ; c'était en revanche un sujet « grammatical » qui supposait de leur part une extrême rigueur dans l'analyse des constructions – un sujet à cet égard extrêmement sélectif.

Traduction proposée

« Sertorius était un esprit affûté et un chef d'élite, également expert en manipulation et en gestion de l'armée. Ce dernier, dans les moments les plus critiques, mentait à ses troupes, si le mensonge pouvait s'avérer utile, lisait comme authentiques des lettres de son invention, feignait d'avoir eu un rêve prémonitoire et rapportait de fausses croyances, si ces ruses lui donnaient quelque emprise sur le moral des troupes. Voici d'ailleurs un stratagème célèbre de Sertorius : un Lusitanien lui fit don d'une biche blanche d'une rare beauté et d'une exceptionnelle vitesse. Il entreprit de persuader tout le monde que cette biche lui avait été offerte par les dieux et que, sous l'inspiration de la puissance céleste de Diane, elle s'entretenait avec lui, le conseillait et l'instruisait de ce qu'il était utile de faire ; de plus, si un ordre à donner aux troupes paraissait trop dur, il proclamait que cela avait été conseillé par la biche. À peine le disait-il que tous lui obéissaient de bon cœur, comme à un dieu. Un jour qu'on avait annoncé une incursion ennemie, la biche en question, effarouchée par le tumulte et l'effervescence, prit brusquement la fuite et se réfugia dans un marais tout proche ; après l'avoir en vain recherchée, on la crut morte. Or voici que, quelques jours plus tard, on annonce à Sertorius que la biche a été retrouvée. Il ordonna alors à l'homme qui lui avait annoncé la nouvelle de garder le silence, lui interdit formellement d'en parler ouvertement à quiconque et lui donna pour mission de lâcher subitement la bête le lendemain à l'endroit où il se trouverait lui-même en compagnie de ses

alliés. Puis, le lendemain, après y avoir fait entrer ses alliés, il déclare avoir vu en songe la biche qui était morte lui revenir et lui dicter, comme elle en avait eu auparavant l'habitude, ce qu'il était besoin de faire ; il fait alors signe à l'esclave d'exécuter l'ordre qu'il lui avait donné : une fois relâchée, la biche bondit dans les quartiers de Sertorius et il s'éleva un grand cri d'émerveillement ».

Quelques remarques au fil du texte

1 – Sertorius, un chef pragmatique et fin psychologue

Sertorius, uir acer egregiusque dux et utendi regendique exercitus peritus fuit. Is in temporibus difficillimis et mentiebatur ad milites, si mendacium prodesset, et litteras compositas pro ueris legebat et somnium simulabat et falsas religiones conferebat, si quid istae res eum apud militum animos adiutabant.

Le récit s'ouvre sur la mention du protagoniste, nommément désigné, le général Sertorius, dont Aulu-Gelle brosse le portrait en trois adjectifs (*acer, egregius, peritus*), qui suffisent à le définir comme un chef d'élite, notamment passé maître dans la gestion psychologique des troupes (*utendi regendique exercitus*). S'agissant d'une description, il fallait ici traduire le parfait *fuit* par un imparfait de l'indicatif, et non par un passé simple, conformément aux règles de la langue française et aux indications de R. Morisset *et al.*, *Précis de grammaire des lettres latines*, Paris, 1963, §415 et à A. Ernout - Fr. Thomas, *Syntaxe latine*, Paris, 1951, §244b, deux ouvrages indispensables au bon latiniste et maintes fois réédités. On pouvait hésiter sur le sens précis à donner à l'adjectif *acer* et voir en Sertorius un homme énergique et prompt en besogne, ou encore un homme à l'esprit affûté : c'est cette seconde interprétation qui a été retenue ici, en accord avec la suite du texte.

La traduction des conjonctions copulatives *-que* et *et* a par ailleurs apporté son lot d'erreurs ; rappelons, avec Ernout - Thomas (*Syntaxe* §424), que l'ancienne particule enclitique *-que* « sert surtout à unir des mots ou des phrases ayant entre eux un rapport étroit, par exemple des termes formant couple : *domi bellique, senatus populusque Romanus*, – ou de sens voisin : *uis amicitiae concordiaeque* (Cic., *Lae.* 23), *peto quaesoque* (Cic., *Fa.* V, 4, 2) », comme ici ; il fallait donc associer les syntagmes *uir acer egregiusque dux* d'une part et *utendi regendique exercitus peritus* d'autre part. Quant à *et*, il reprend ici sa valeur étymologique, à traduire par « aussi, encore ». Autre difficulté enfin, sur laquelle ont buté nombre de candidats dans la section *utendi regendique exercitus peritus*, où l'adjectif *peritus* se construit, comme d'habitude, avec un génitif (*exercitus, us m.*) : les règles d'emploi du gérondif et de l'adjectif verbal, à réviser activement dans le *Précis* (§445 et 447-449) ou la *Syntaxe* (§279d surtout).

Suit le détail des ruses déployées par Sertorius quand des circonstances particulièrement critiques l'exigent (*in temporibus difficillimis*), ce qui laisse entendre qu'il ne s'agissait pas forcément d'un trait de caractère du personnage lié à une forme de cynisme de sa part, mais peut-être (seulement ?) d'une attitude pragmatique dictée par la conjoncture – c'est dire l'importance du superlatif *difficillimis*, à rendre comme tel dans cet ablatif temporel. Rappelons à ce propos, comme l'an dernier, que les barèmes adoptés dans les jurys de concours valorisent la précision : respect des degrés de comparaison des adjectifs, mais aussi du jeu des pronoms, des variations entre singuliers et pluriels, des répétitions, du jeu des temps enfin, quand c'est possible, comme dans cette évocation des divers stratagèmes de Sertorius. Ils sont égrenés en quatre temps, ponctués par la répétition de la

conjonction copulative *et*, qui retrouve ici sa valeur habituelle, dans une gradation passant du domaine profane (« simple » mensonge, lettres « trafiquées » ou fabriquées de toutes pièces) au domaine sacré (rêve prémonitoire, croyances et superstitions).

Les *litteras compositas* mentionnées dans le texte ne sont pas ici des lettres « composées avec art » – Sertorius n'est pas Pline le Jeune ! – mais des lettres composées de toutes pièces, c'est-à-dire inventées, d'où ce conseil aux agrégatifs : si le sens indiqué par le Gaffiot pour un adjectif ou un participe parfait passif (ici *compositus*, -a, -um) paraît peu satisfaisant, il est toujours profitable, dans ce cas, de se reporter à l'article traitant du verbe correspondant : ici, *compono*, -is, -ere, -posui, -positum, dont l'ultime rubrique fournissait le sens adéquat (« combiner », « inventer »). Le vocabulaire a d'ailleurs, dans cette section, parfois posé problème aux candidats, à ceux, surtout, qui, dans la fatigue ou l'affolement, ont (mal) lu *somnum* au lieu de *somnium*. Pourquoi diable Sertorius, le général en chef placé à la tête des opérations, aurait-il donc fait semblant de dormir... en pleine campagne militaire (*somnium simulabat*) ? La difficulté portait en revanche sur le sens de *somnium*, qui désigne ici non pas un simple rêve, mais un rêve porteur de sens, et donc « exploitable », à savoir un rêve prémonitoire, selon une terminologie antique bien connue (voir notamment la définition qu'en donne Macrobe dans son *Commentaire au songe de Scipion* I, 3, 10). Le terme *religiones* pouvait notamment se comprendre ici au sens général de « croyances » ou de « pratiques religieuses » ; le jury a admis ici diverses interprétations du terme. Un dernier mot enfin à propos des deux hypothétiques en *si* figurant dans cette phrase : construite au subjonctif imparfait dans le segment *si mendacium prodesset*, la proposition a valeur de « potentiel dans le passé » (voir en particulier *Syntaxe* §256-257 et 373a) ; construite à l'indicatif imparfait, elle marque plus nettement la répétition (« si... et chaque fois que » ; voir *Précis* §515).

2 – Un don providentiel

Illud adeo Sertorii nobile est : cerua alba eximiae pulchritudinis et uiuacissimae celeritatis a Lusitano ei quodam dono data est. Hanc sibi oblatam diuinitus et instinctam Dianae numine conloqui secum monereque et docere quae utilia factu essent persuadere omnibus instituit ac, si quid durius uidebatur quod imperandum militibus foret, a cerua esse monitum praedicabat. Id cum dixerat, uniuersi tamquam si deo libentes parebant.

Le récit se focalise ensuite sur l'un de ses stratagèmes bien connu – et non pas noble ! (*nobile*) –, celui de la divinisation de la biche offerte à Sertorius par un Lusitanien, sans doute pour lui rendre hommage. L'animal présente une triple particularité : vif comme l'éclair, il est d'une rare beauté (comme le souligne le double génitif de qualité *eximiae pulchritudinis et uiuacissimae celeritatis*) et blanc de surcroît, peut-être même albinos (*cerua alba*), « une couleur anormale pour cette espèce [...] il s'agit manifestement d'un *monstrum*, d'une de ces naissances prodigieuses qui, chez les Romains comme dans d'autres peuples, comptaient parmi les signes divins les plus forts » (P. Moret et J.-M. Pailler, « Mythes ibériques et mythes romains dans la figure de Sertorius », dans *Pallas* 60, 2002, p. 119). La traduction du syntagme *uiuacissimae celeritatis* étant délicate en français, le jury a admis ici l'emploi de tout adjectif expressif adéquat plutôt que d'un superlatif.

Ces caractéristiques, et tout particulièrement le pelage blanc de l'animal, vont donner une idée à Sertorius (*persuadere omnibus instituit*) : l'identifier à la déesse Artémis-Diane, en s'appuyant probablement sur les réalités cultuelles du pays pour s'en servir comme d'un instrument de pouvoir.

La phrase est de structure complexe : elle se décompose en deux propositions principales (*persuadere omnibus instituit ac [...] praedicabat*), toutes deux construites avec une infinitive. La première de ces deux infinitives, dépendant de *persuadere omnibus instituit*, se développe en trois verbes, *oblatam (esse) [...] et [...] conloqui secum monereque et docere*, dont le sujet renvoie à la biche (*hanc*) ; le troisième de ces infinitifs se construit à son tour avec une interrogative indirecte (*et docere quae utilia factu essent*), où il fallait par ailleurs reconnaître, dans la formule *utilia factu*, l'un des supins en *-tu* utilisés en latin comme compléments de certains adjectifs tels que « beau, bon, digne, facile, utile », etc. (voir *Précis* §446 et *Syntaxe* §276).

Dans la seconde infinitive, plus courte, (*a cerua esse monitum praedicabat*), le sujet de *esse monitum* est sous-entendu, mais se déduit des quelques mots qui précèdent et renvoie cette fois à l'ordre à donner aux troupes. Cette infinitive est en effet précédée d'une hypothétique *si quid durius uidebatur quod imperandum militibus foret* (= *esset*), où il fallait reconnaître dans *quod* le neutre du pronom relatif et dans *si quid* l'indéfini enclitique *quid* employé en remplacement de *aliquid* dans des propositions subordonnées de sens hypothétique ou éventuel notamment, comme ici (voir *Précis* §288 et *Syntaxe* §219). Il fallait enfin songer à la valeur intensive du comparatif neutre *durius*, ici employé sans complément (voir *Précis* §181 et *Syntaxe* §193), ainsi qu'à la valeur d'obligation de l'adjectif verbal en construction attributive (voir *Précis* §448 et *Syntaxe* §296 surtout), d'où la traduction littérale : « si quelque chose (*si quid*) qui devait être ordonné aux troupes (*quod imperandum militibus foret*) paraissait trop dur (*durius uidebatur*), il proclamait (*praedicabat*) que cela avait été conseillé par la biche ([*id*] *a cerua esse monitum*) ». On ne pouvait interpréter ici *monitum* comme un substantif du fait de la présence du complément d'agent *a cerua*. Cette hypothétique redit tout le pragmatisme de Sertorius, déjà suggéré plus haut par l'ablatif *in temporibus difficillimis* : une fois encore, le général ne recourt à cet expédient qu'en cas d'absolue nécessité.

L'heureux résultat de ce stratagème ne se fait pas attendre et c'est en définitive Sertorius lui-même qui, par un processus d'identification à son « totem », se voit unanimement investi de pouvoirs quasi divins lui assurant l'entière soumission de l'armée : *Id cum dixerat, uniuersi tamquam si deo libentes parebant*. Rappelons, avec Ernout - Thomas que « dans sa fonction proprement temporelle, *cum* peut recevoir après lui les différents temps de l'indicatif ; toutefois, le plus-que-parfait se présente seulement pour une action répétée » (*Syntaxe* §359 ; cf. également *Précis* §497) ; il paraît donc préférable de traduire *dixerat* par un imparfait plutôt que par un plus-que-parfait de l'indicatif pour en restituer la pleine valeur répétitive. Il fallait enfin reconnaître dans *tamquam si deo* une comparative conditionnelle, elliptique du verbe (*Précis* §522 ; *Syntaxe* §381b). Ne nous y trompons pas : ces grossiers subterfuges auraient suffi, selon Aulu-Gelle et bien d'autres encore, « pour que les Lusitaniens, et après eux de nombreux Espagnols, le prennent tout bonnement pour un dieu », mais c'est une « explication évidemment réductrice et caricaturale dont on ne peut pas se satisfaire ; elle relève du lieu commun sur la naïveté et la crédulité des barbares. [...] La biche apparaît comme attribut d'une déesse que Sertorius appelle Diane. Sans doute s'agit-il de l'interprétation romaine d'un culte indigène, avec ou sans déesse, dans lequel la biche intervenait comme animal sacré, notamment en Lusitanie » (P. Moret et J.-M. Pailler, « Mythes ibériques et mythes romains dans la figure de Sertorius », dans *Pallas* 60, 2002, p. 118).

Pour en revenir à des considérations plus prosaïques, le jury a relevé dans ces deux phrases bien des erreurs grossières de traduction, manifestement dues à un défaut de concentration ou à une

lecture trop hâtive du texte, qui bloquait la compréhension : *nomine* lu pour *numine*, *praedicebat* pour *praedicabat*, *dea* pour *deo*, *parabant* pour *parebant*. C'est l'occasion de renouveler ici les conseils prodigués dans le rapport de l'an passé, à savoir qu'il est inutile, le jour de l'épreuve, de se jeter sur le dictionnaire comme si l'on avait entendu le coup de pistolet du starter : une version en quatre heures relève plutôt de l'épreuve de fond que du sprint. Consacrer le premier quart d'heure à lire tranquillement, plusieurs fois, l'extrait proposé n'a rien de superflu, loin s'en faut : c'est le temps qu'il faut pour se calmer et reprendre ses esprits après l'effolement que génère toujours la découverte du sujet ; c'est aussi le temps qu'il faut pour découvrir le passage, s'en imprégner peu à peu et commencer à percer quelques-unes des nébulosités du texte qui, à première lecture, se présente souvent comme une masse compacte et obscure.

3 – Une péripétie inattendue : disparition de la biche

Ea cerua quodam die, cum incursio esset hostium nuntiata, festinatione ac tumultu consternata in fugam se prorupit atque in palude proxima delituit et postea requisita perisse creditast.

Troisième temps du récit avec une péripétie inattendue, qui menace dangereusement le bel édifice construit par Sertorius, introduite par un *quodam die* temporel, suivi du *cum historicum* au subjonctif plus-que-parfait : la disparition soudaine de la biche, dans la confusion (*festinatione ac tumultu*) de la bataille du Sucro, non loin de Valence, en l'année 75 avant notre ère, alors qu'elle lui servait de « mascotte divine » depuis à peu près cinq ans. Le texte bascule logiquement de l'imparfait duratif de la séquence précédente au temps du parfait (*se prorupit, delituit, creditast*), à traduire ici par des formes de passé simple, et non de passé composé, comme dans certaines copies. On pouvait rendre la valeur expressive du syntagme *in fugam se prorupit* par l'ajout d'un adverbe en français. L'animal, précise-t-on, se réfugie dans un marais tout proche (*in palude proxima*), ce qui explique que, dans un premier temps, on le croie mort, peut-être noyé, mais aussi qu'on puisse le retrouver peu après : il s'agissait en effet d'une bête *uiuacissimae celeritatis*, qui aurait pu rapidement parcourir de fort longues distances, mais que l'eau du marais a probablement attirée et de ce fait ralentie dans sa course. La phrase s'achevait par une tournure passive *creditast* présentant une aphérèse signalée en note (*credita est*).

4 – Un retour inespéré

Neque multis diebus post inuentam esse ceruam Sertorio nuntiatur. Tum qui nuntiauerat iussit tacere ac ne cui palam diceret interminatus est praecepitque ut eam postero die repente in eum locum in quo ipse cum amicis esset inmitteret.

Nouvelle péripétie, quelques jours plus tard, car *neque* porte sur l'ablatif temporel *multis diebus post* et non sur le verbe principal, *nuntiatur* ; ce passage a d'ailleurs posé bien des problèmes aux candidats, qui ont (mal) compris que la biche n'avait pas été retrouvée : cette interprétation est pourtant en contradiction avec la suite immédiate du récit et les candidats ayant mal analysé la phrase auraient dû rectifier leur traduction erronée en poursuivant leur version. Répétons ici, comme dans le rapport de l'an passé, qu'il faut apprendre à circuler dans le texte, à poursuivre son chemin sans faiblir si, d'aventure, on bute sur une difficulté que l'on ne parvient pas à résoudre et à revenir sur son interprétation quand il le faut : le milieu d'un récit en éclaire souvent le début, et la fin, le milieu.

Lucide et déterminé, Sertorius comprend immédiatement tout le parti qu'il peut tirer de ce « retour » inespéré et, en trois ordres péremptoires donnés au porteur de la nouvelle, reprend son stratagème (*iussit [...] ac [...] interminatus est praecepitque*). Du parfait *iussit* dépend l'infinitive (*eum*) *qui nuntiauerat [...] tacere*), des deux parfaits suivants dépendent deux complétives au subjonctif, l'une négative, consistant en une interdiction (*ne cui palam diceret interminatus est*), l'autre positive, consistant en une injonction (*praecepitque ut eam [...] inmitteret*). On retrouve dans *ne cui* l'indéfini enclitique, cette fois au datif, employé en remplacement de *alicui* dans la défense et les propositions finales ou complétives, comme dans l'hypothétique analysée plus haut (voir et *Précis* §288 et *Syntaxe* §219). On pouvait enfin hésiter, dans ce dernier segment, sur la signification à donner au terme *amici*, « amis » ou « alliés », selon que l'on décidait de l'interpréter dans un sens privé ou public ; s'agissant d'un contexte militaire, la seconde acception paraît préférable (voir par exemple César, *Guerre des Gaules* I, 3, 4 *populi Romani amicus appellatus erat*), mais le jury a été d'autant plus souple qu'il est fait mention du *cubiculum* de Sertorius dans la fin du récit.

5 – Une épiphanie divine : (ré)apparition de la biche

Admissis deinde amicis postridie uisum sibi esse ait in quiete ceruam quae perisset ad se reuertere, ut prius consuerat, quod opus esset facto praedicere ; tum seruo quod imperauerat significat, cerua emissa in cubiculum Sertorii introrupit, clamor factus et orta admiratio est.

Pour rendre toute sa puissance à son « totem », Sertorius va mettre en scène le retour de l'animal sur le modèle des épiphanies divines, en l'inscrivant dans le champ du merveilleux, d'où l'annonce (*ait*) faite à son entourage, sous la forme d'un *uisum sibi esse [...] in quiete*, qui signifie traditionnellement en latin « voir en rêve » ; cette mise en scène produira pleinement l'effet escompté, comme en attestent les tout derniers mots du texte : *clamor factus et orta admiratio est*.

Comme prévu, Sertorius reçoit donc ses *amici* et va leur faire une annonce spectaculaire ; le syntagme *admissis deinde amicis* n'en est toutefois pas pour autant un datif, mais bien un ablatif absolu, à valeur temporelle signalée par *deinde*. Comme précédemment, on peut hésiter sur le sens à donner au terme *amici* ; la scène finale se déroule en effet dans le cadre d'une réunion, qui peut être privée ou publique et se tient dans le *cubiculum* de Sertorius : difficile de savoir à quoi ce terme fait exactement référence : on peut songer au *praetorium*, la tente du général, placée au centre du camp, ou à une pièce à caractère moins officiel, située dans un bâtiment « construit en dur » ; en l'absence de tout autre élément permettant de trancher, les deux interprétations ont été acceptées.

Pour en revenir au contenu de son rêve, décrit dans l'infinitive introduite par *uisum sibi esse [...] in quiete*, il se décompose en deux temps : retour de la biche, qui reprend son rôle d'égérie, pourrait-on dire (*ceruam [...] ad se reuertere et [...] praedicere*). Il fallait ici être attentif à *consuerat*, qui n'est pas un imparfait, mais bien la forme syncopée du plus-que-parfait (*consueuerat*) et prendre garde au verbe *praedicere*, « dire par avance », qui n'est pas le *praedicare*, « dire haut et fort », utilisé quelques lignes plus haut. Ce *praedicere* se construit à son tour avec une interrogative indirecte au subjonctif comportant une expression impersonnelle citée dans le Gaffiot (*opus est facto*, littéralement « il est besoin de faire »).

Le verbe *significat*, au présent historique (ou présent de narration) à traduire comme tel, renvoie au signal donné par Sertorius à l'esclave, sans doute un discret signe de tête, plutôt qu'un grand geste

de la main pour éviter d'éventer le secret. Il fallait reconnaître dans *cerua emissa* une tournure au nominatif, avec un participe parfait passif épithète (voir en particulier *Précis* §436), et non un ablatif absolu, qui doit être en principe « absolu », c'est-à-dire grammaticalement détaché du reste de la phrase. Le récit se referme sur la réaction ébahie de l'assistance : *clamor factus et orta admiratio est*, « il se fit une clameur et il s'éleva de l'admiration », dit littéralement le texte latin, avec ses deux formes d'indicatifs parfaits passifs, de *fio* et de *orior*, difficiles à conserver tels quels en français.

On ne sait ce qu'il advint de la biche après cela, et l'on s'étonne même que le secret ait pu être si bien gardé : sans doute l'esclave était-il particulièrement loyal à Sertorius ou particulièrement terrorisé par ses menaces. La mystification, en tout cas, continua à fonctionner : Aulu-Gelle ajoute, en guise de conclusion à son chapitre, que « la crédulité des barbares fut d'une grande utilité à Sertorius lors de grandes opérations » et que, de mémoire d'homme, « personne, parmi les nations qui œuvraient à ses côtés, ne lui fit jamais défection, alors même qu'il avait été défait lors de maints combats et quelque versatile que fût cette race d'hommes ». Une légende était née, dont les échos retentissaient encore en 1662 dans le *Sertorius* de Corneille.

En conclusion, et pour en revenir à des considérations plus terre à terre, comme dans le rapport de l'an passé, si les candidats à venir révisaient les points de grammaire cités précédemment en rapport avec les particularités, ou les difficultés, de ce texte, ce serait déjà un bon début à leur préparation...

Quelques conseils aux futurs candidats

Nous ne répéterons pas ici tous les précieux conseils dispensés d'année en année dans les rapports de concours ; ils sont disponibles en ligne sur le site du ministère, à l'adresse <http://www.education.gouv.fr/cid4927/sujets-des-epreuves-d-admissibilite-et-rapports-des-jurys.html> et nous engageons vivement les candidats à en prendre connaissance et à en tirer le meilleur parti. Nous renvoyons à notre rapport de l'an passé et nous contenterons seulement de reprendre ici quelques indications susceptibles de guider les agrégatifs dans leur travail de préparation.

Pour être en mesure d'aborder l'épreuve de version latine, imposée à tous, comme l'on sait, avec une relative sérénité, il faut avoir acquis dans l'année quelques réflexes et rien n'est plus facile, s'agissant de latin : plus on le pratique, meilleur on devient – c'est mathématique. Il est d'ailleurs parfaitement possible de le pratiquer en s'amusant et en y prenant du plaisir, et non comme une torture que l'on s'inflige. Il suffit, par exemple, d'en lire un peu tous les jours, sans dictionnaire, dans une édition bilingue, en naviguant du latin vers le français et du français vers le latin, et en choisissant pour commencer des textes à son niveau, même très « bas » s'il le faut, et, surtout, des textes qui plaisent, sans d'ailleurs forcément se limiter aux grands textes classiques et à l'époque antique. Comme l'écrivait déjà Renaud Viard dans le rapport de concours publié en 2007 « *fabricando faber fit* : c'est aussi en lisant du latin qu'on devient latiniste. Un apprentissage purement théorique et récitatif des déclinaisons latines ne remplacera jamais une lecture régulière de quelques lignes de latin, permettant de s'imprégner du vocabulaire, de la grammaire, des tournures, de s'habituer à l'ordre des mots et, plus généralement, de se familiariser avec des faits d'histoire et de culture indispensables pour toute compréhension d'un texte latin ».

Pour ce faire, les moins aguerris pourront commencer par l'*Epitome historiae sacrae* de l'abbé Lhomond, ou son *De uiris illustibus urbis Romae*, bien connus des latinistes, enchaîner avec quelques extraits des abrégiateurs latins, tels Aurélius Victor (*Livre des Césars*) et le pseudo-Aurélius Victor (*Abrégé des Césars* ; *Origines du peuple romain*), Festus (*Abrégé des hauts faits du peuple romain*), Eutrope (*Abrégé d'histoire romaine*), tous disponibles dans la Collection des Universités de France. Ils pourraient poursuivre avec quelques pages de César (*Guerre des Gaules*, par exemple) et de Cicéron, tirées des *Catilinaires* ou des *Verrines*, pour commencer, puis revenir à des historiens de style plus « complexe » (Tite-Live, Suétone). Du côté de la poésie, les *Métamorphoses* d'Ovide offrent de belles pages abordables, que l'on pourra compléter par l'*Énéide* de Virgile, les *Élégies* de Tibulle, l'une ou l'autre tragédie de Sénèque (*Médée*, *Phèdre*), quelques fables de Phèdre, par exemple. Et pourquoi pas quelques dialogues tirés des comédies de Plaute ou de Térence ? Plusieurs de ces auteurs figurent sur le très utile site de juxtalinéaires de Thierry Liotard, à l'adresse <http://juxta.free.fr>, que nous recommandons à tous de visiter. Nous n'avons mentionné ici que les classiques du genre, accessibles en traduction bilingue, mais le champ de la latinité est immense, de Plaute à nos jours : on peut même écouter du pur latin cicéronien sur la chaîne de radio finlandaise Yle – ce sont les *nuntii Latini* (<http://ohjelmaopas.yle.fi/1-1931339>) – ou lire les actualités dans les *nuntii Bremenses* (<http://www.radiobremen.de/nachrichten/latein/startseite106.html>) en Allemagne et sur *Ephemeris. Nuntii Latini universi* (<http://ephemeris.alcuinus.net/index.php>) en Pologne. Pourquoi ne pas tenter de le pratiquer comme une langue vivante ? Le lexique en est assurément moderne, en rapport avec l'actualité, mais l'apprentissage de la morphologie, parfaitement classique, s'y fera peut-être plus naturellement.

Un dernier mot – et ce n'est pas le moins important – concernant l'expression française : est-il nécessaire de rappeler que l'épreuve de version est également une épreuve de français et qu'il convient de veiller à la correction de la langue ? Tout agrégatif digne de ce nom devrait connaître (et savoir conjuguer !) les formes de passé simple, maîtriser les règles d'accord du participe passé, être sensible aux nuances du lexique. Les accents, les majuscules, les signes de ponctuation sont essentiels à la bonne compréhension de la langue française ; on ne saurait en faire l'économie et leur absence participe d'une approximation, d'un flou qui n'a rien d'artistique, là où l'on exige précision et rigueur. Et ces qualités-là, à qui les demandera-t-on si de futurs enseignants de français venaient à s'en dispenser ?

Version grecque

Rapport présenté par Philippe Le Moigne, Maître de conférences, Université Paul Valéry, Montpellier

Pour cette épreuve de version grecque, le jury a corrigé 28 copies, soit le même nombre que pour la précédente session, et dix de plus qu'en 2013. La moyenne — ainsi, d'ailleurs, que la médiane — s'établit à 08,5, en légère baisse par rapport à 2014 (08,94) et surtout 2013 (09,31). Comme les années précédentes, le niveau est très hétérogène : nous avons pu donner une note de 18 / 20 à une copie, et plusieurs notes parfaitement honorables (un 16, un 15, un 14, un 13, deux 12). De l'autre côté de l'échelle, à défaut de copies blanches, deux copies tout à fait fantaisistes sont à déplorer ; la véritable notation commence à 03 (deux copies). En 2014, la meilleure copie avait obtenu 16,5 (venaient ensuite un 16, deux 14,5, un 14), et il y avait six copies entre 01 et 02. L'année précédente, nous avons rencontré un 18 (puis un 17, un 15 et un 14), ainsi que un 02, un 03 et trois 05. Du côté des basses copies, il conviendrait donc que les candidats s'interrogent sur le choix du grec comme langue ancienne à l'écrit de l'agrégation ; les règles sont les mêmes qu'en latin, et exigent un minimum de bagage grammatical, assorti — et c'est essentiel — d'une pratique certaine de l'exercice, si possible antérieure à l'année de préparation. Toutes les universités françaises n'ont certes pas les moyens de proposer un cours spécifique de préparation à cette épreuve, mais les candidats qui choisissent le grec seront assurément bien reçus, nous en sommes persuadés, dans des cours parallèles, tels que la préparation à la version grecque de l'agrégation de lettres classiques, externe ou interne, voire un cours de L3. La règle d'or est d'allier persévérance et rigueur.

Le texte retenu cette année était issu du livre III de *La guerre des juifs* de Flavius Josèphe, chapitres 361 à 369. Un chapeau donnait l'essentiel des données à connaître pour situer le texte : le chef, assiégé avec ses compagnons par l'autorité romaine, essaie de les dissuader de mettre fin à leurs jours plutôt que de se rendre. Le jury a parfaitement conscience qu'il n'était pas certain, loin de là, que les candidats aient déjà traduit cet auteur, qui, pour ne pas appartenir au canon des classiques, n'en est pas moins une figure intéressante de la littérature grecque. Il n'y avait pour ainsi dire, dans ce sujet, aucune spécificité propre au contexte juif ou à l'état de langue « tardif » dont il ressort — si ce n'est la majuscule qu'il convenait de mettre au mot *Dieu*, point qui tient davantage de l'orthographe française que de la culture d'helléniste — de la même façon qu'il fallait la capitale à *Romains*. Le fait que l'historien parle de lui à la troisième personne est un usage que les candidats devaient connaître, car il traverse l'histoire des lettres, depuis Xénophon et Thucydide à Charles De Gaulle, en passant, bien entendu, par César.

En ce qui concerne la thématique, n'était-elle pas universelle ? Si l'on excepte la mention de l'« impiété », le dernier mot de l'extrait, on pourrait très bien imaginer ce même discours tenu en d'autres temps et sous d'autres latitudes ; les arguments resteraient, nous semble-t-il, sensiblement les mêmes.

Pour ce qui est, d'un point de vue plus technique, de la question linguistique, aucun trait n'était propre au contexte hellénistique, c'est-à-dire qu'on pouvait aborder ce texte dans la plus grande sérénité quand bien même on n'aurait pratiqué que Platon, Démosthène ou Euripide ; les erreurs que nous avons repérées dans les copies auraient très bien pu se lire dans un corpus plus classique. Si à l'avenir d'autres textes, plus déroutants, sont proposés à la sagacité des candidats, le jury veillera sans aucun doute à munir le sujet de notes destinées à éclairer d'éventuels points litigieux : il a estimé ici que ce genre de béquilles était inutile. Ainsi, on rencontre le réfléchi σφῶν αὐτῶν complètement de φωνῶμεν ; en principe cette forme de réfléchi renvoie à la troisième personne, mais ici elle fonctionne comme « simple » réfléchi, la personne étant, de manière suffisante, indiquée par le verbe : celui-ci est à la première personne du pluriel, or il y a réfléchi, donc le réfléchi renvoie lui aussi à la première personne du pluriel. Cet usage n'est pas recommandé en thème mais il se lit dès l'époque classique.

Venons-en maintenant à la lecture du texte.

Δείσας δὲ τὴν ἔφοδον ὁ Ἰώσηπος καὶ προδοσίαν ἡγούμενος εἶναι τῶν τοῦ θεοῦ προσταγμάτων, εἰ προαποθάνοι τῆς διαγγελίας, ἤρχετο πρὸς αὐτοὺς φιλοσοφεῖν ἐπὶ τῆς ἀνάγκης·

Craignant l'irruption (des Romains), et estimant que ce serait une trahison des préceptes de Dieu s'il devait mourir avant de les avoir divulgués, il commença à les raisonner, contraint qu'il était.

La phrase donne d'abord deux participes apposés au sujet, lequel est exprimé à côté du premier ; l'optatif de la conditionnelle est oblique, remplaçant en contexte passé l'éventuel. Le verbe ἤρχετο « commencer » est suivi de l'infinitif ; cette la construction n'est pas de règle en thème grec, mais elle est donnée par le Bailly et, en outre, correspond aux manières de faire du français : il n'y avait donc là rien de bien déconcertant.

Comme on le lit souvent, le participe δείσας a été interprété comme un indicatif, ce qui donne une sorte de curieuse adresse : * « Josèphe, tu craignais l'attaque des Romains », qui se poursuit non moins erronément jusqu'à la fin de la section (* « ordonne-nous de réfléchir »).

On a assez fréquemment mal compris le καί, qui relie les deux participes, et non les compléments du premier : * « ayant craint l'attaque et une trahison ».

L'optatif de l'hypothétique a parfois été interprété du côté volontatif (* « s'ils voulaient mourir avant »), ce qui est impossible en subordonnée ; comme on le voit par ailleurs dans cet exemple, la désinence même de ce mode est à l'occasion méconnue, puisque comprise comme une troisième personne du pluriel. Plus rarement, on n'a pas vu, en dépit de la ponctuation qui ne devait laisser aucun doute, que le verbe est à l'optatif est celui de la conditionnelle (* « si (...) il s'engageait avec eux dans un débat philosophique »). L'interprétation de διαγγελία a parfois produit des faux-sens ; il s'agit de la « divulgation » ; de quoi ? Des prescriptions divines, qu'il s'agit de ne pas trahir ; on ne saurait donc accepter des traductions telles que * « par dénonciation » ni que « avant qu'il ne l'ait décidé ».

Beaucoup d'erreurs d'analyse sur le verbe ἤρχετο, souvent rattaché à tort à ἔρχομαι ; la faute est compréhensible, puisque, en grec post-classique, on utilise cette forme à la place de l'imparfait de ἵεναι, que les deux formes sont identiques et que la seule syntaxe pouvait autoriser la construction avec le verbe « aller » : * « il alla vers eux pour philosopher » ; le problème est sémantique : il n'a pas à aller vers eux, puisque, comme le disait le chapeau, il se trouve déjà parmi ses compagnons.

Enfin, ἐπί ne saurait signifier « au sujet de », même à l'époque de Josèphe ; il introduit le contexte, littéralement « en s'appuyant sur » ; et il est inutile de chercher une autre traduction à ἀνάγκη que « nécessité » ; en particulier, « destin(ée) » est mal venu.

Τί γὰρ τοσοῦτον, ἔφη, σφῶν αὐτῶν, ἐταῖροι, φονῶμεν; ἢ τί τὰ φίλτατα διαστασιάζομεν, σῶμα καὶ ψυχὴν; ἢλλάχθαι τις ἐμέ φησιν. ἀλλ' οἶδασιν Ῥωμαῖοι τοῦτό γε. καλὸν ἐν πολέμῳ θνήσκειν, ἀλλὰ πολέμου νόμῳ, τουτέστιν ὑπὸ τῶν κρατούντων. εἰ μὲν οὖν τὸν Ῥωμαίων ἀποστρέφομαι σίδηρον, ἄξιός ἀληθῶς εἰμι τοῦμοῦ ξίφους καὶ χειρὸς τῆς ἐμῆς· εἰ δ' ἐκεῖνους εἰσέρχεται φειδῶ πολέμιου, πόσω δικαιοτέρον ἂν ἡμᾶς ἡμῶν αὐτῶν εἰσέλθοι;

Pourquoi, compagnons, une telle soif de notre propre sang ? Pourquoi cherchons-nous à désunir ce qu'il y a de plus proche, le corps et l'âme ? J'ai changé, dit-on ; mais les Romains le savent bien ! Il est beau de mourir à la guerre ; mais quand on suit l'usage de la guerre, c'est-à-dire quand on tombe sous les coups des vainqueurs. Si je m'écarte du fer des Romains, je suis en vérité passible de mon glaive et de mon bras ; mais si ce sont eux qui épargnent un ennemi, combien ne serait-il pas plus juste que nous nous épargnions nous-mêmes ?

L'emploi du réfléchi n'a pas toujours été compris ; on le lit ainsi comme complément du nom de τοσοῦτον : * « quelle valeur si importante, qui vous appartient, tuons-nous ? » ; cet extrait de copie montre aussi que la personne même à laquelle renvoie le réfléchi a fait l'objet d'erreurs ; on a lu également la troisième personne (* « leur meurtre à eux »). φονῶμεν n'a pas toujours été vu comme ce qu'il est, c'est-à-dire comme un indicatif présent ou, si l'on veut, un subjonctif délibératif ; en aucun cas ce n'est un optatif (* « souillerions-nous ») ou un indicatif futur (* « se souillera »).

Il y avait deux manières de comprendre τὰ φίλτατα, que nous avons acceptées toutes deux ; ou bien il s'agissait de « ce que nous aimons le plus », ou bien, et de manière plus probable selon nous en raison du sens de διαστασιάζομεν, « les entités qui s'aiment le plus entre elles ». Il fallait en tout cas bien donner une valeur active à ce verbe, pour ne pas errer sur la construction : * « pourquoi sommes-nous en désaccord ? »

Il fallait bien construire la proposition infinitive introduite par φησιν, qui est d'ailleurs un singulier, et voir que ἐμέ est bien le sujet ; on ne saurait donc accepter une traduction telle que * « quelqu'un me dit-il l'avoir altéré ? ». ἢλλάχθαι est un infinitif parfait, à traduire idéalement par un passé composé en

français, et non par un futur (* « que je vais changer de camp »).

La construction de l'hypothétique-causale εἰ δ' ἐκείνους εἰσέρχεται φειδῶ πολέμιου n'a pas toujours été perçue ; sans doute le fait que ce soit un abstrait qui est sujet a-t-il soulevé quelque perplexité : * « si quelqu'un rentrait de la guerre préservé », * « si la faveur du combat est ménagée à ceux-là »... ; le verbe εἰσέρχεται est à l'indicatif présent, on ne saurait rendre, comme si l'on avait un potentiel ou un irréel du présent, par « si la modération venait à l'esprit ». Classiquement, πολέμιου « l'ennemi » a parfois été lu comme si c'était πολέμου « la guerre ».

καὶ γὰρ ἡλίθιον ταῦτα δοῦν σφᾶς αὐτοῦς, περὶ ὧν πρὸς ἐκείνους διστάμεθα. καλὸν γὰρ ὑπὲρ τῆς ἐλευθερίας ἀποθνήσκειν· φημὶ καὶ γὰρ, μαχομένους μέντοι, καὶ ὑπὸ τῶν ἀφαιρουμένων αὐτήν. νῦν δ' οὐτ' εἰς μάχην ἀντιάζουσιν ἡμῖν οὐτ' ἀναίρουσιν ἡμᾶς· δειλὸς δὲ ὁμοίως ὃ τε μὴ βουλόμενος θνήσκειν ὅταν δέῃ καὶ ὁ βουλόμενος, ὅταν μὴ δέῃ.

De fait, il serait stupide de nous faire cela à nous-mêmes, alors que c'est pour cela que nous nous opposons à eux ! Oui, il est beau de mourir au nom de la liberté ; je l'affirme, moi aussi, mais quand on combat, et lorsqu'on tombe sous les coups de ceux qui veulent l'abolir. Or, à cette heure, ils ne viennent pas nous combattre ni pour nous ôter la vie ; lâche est celui qui ne veut pas mourir quand il faut, mais lâche tout autant celui qui le veut quand il ne le faut pas.

L'infinitif δοῦν « faire » a parfois fait l'objet de curieuses analyses, telles que « courir » (δορμεῖν). Le réfléchi était bel et bien complément du verbe, et non sujet ; avec ταῦτα, nous avons affaire à un hellénisme très classique, le double accusatif pour le sens « faire quelque chose à quelqu'un ».

Le καὶ dans φημὶ καὶ γὰρ ne pouvait se comprendre que comme adverbial, puisque aucun élément de même niveau syntaxique ne l'entourait de part et d'autre ; ce n'était donc pas la conjonction de coordination : « je l'affirme moi aussi ». Il convenait de voir dans le présent τῶν ἀφαιρουμένων une forme *de conatu* « qui essaient de / veulent nous l'enlever » ; un passé (* « ceux qui nous l'ont enlevée ») était contraire et à la morphologie et au sens global du passage.

Il était important de bien rendre la particule de liaison dans νῦν δ' ; il n'y a pas à proprement parler d'irréel qui précède, mais le choix de ces deux mots marque une volonté farouche, chez l'écrivain, de passer des considérations générales, voire généralistes et hors de propos, à la réalité, en l'occurrence la non-intrusion présente de l'ennemi romain ; une omission pure et simple valait quasi un contresens. On a déploré un faux-sens sur ἀντιάζουσιν ἡμῖν (* « ne nous supplient pas »), interprétation impossible en raison du complément εἰς μάχην.

Sur le modèle syntaxique des adjectifs neutres du début de la section (ἡλίθιον et καλόν), qui d'ailleurs ont été généralement fort bien rendus, δειλός « lâche » a pu être compris comme un neutre lui aussi : * « il est aussi vil de vouloir mourir », * « il est clair que nous ne voulons pas mourir », dernier extrait de copie qui montre en outre une confusion de notre adjectif et de δῆλος, certes plus fréquent dans les textes ; même remarque pour * « il est terrible », qui correspond à une lecture du courant δεινός. Le double éventuel ὅταν δέῃ... ὅταν μὴ δέῃ a, dans une grande majorité de copies, été bien compris, et à l'occasion rendu explicitement : « toutes les fois qu'il le doit... tous les fois qu'il ne le doit pas ».

τί δὲ καὶ δεδοικότες πρὸς Ῥωμαίους οὐκ ἄνιμεν; ἄρ' οὐχὶ θάνατον; εἰθ' ὃν δεδοίκαμεν ἐκ τῶν ἐχθρῶν ὑποπτευόμενον ἑαυτοῖς βέβαιον ἐπιστήσομεν; ἀλλὰ δουλείαν, ἐρεῖ τις. πάννυ γοῦν νῦν ἐσμὲν ἐλεύθεροι.

Quelle crainte supplémentaire nous empêche d'aller trouver les Romains ? Serait-ce celle de la mort ? Alors, celle que nous craignons, en pensant que les ennemis peuvent nous l'infliger, nous allons nous la donner de manière certaine ? Alors, l'esclavage, dira-t-on. Certainement, nous sommes parfaitement libres !

Le début de la section présentait une particularité syntaxique, le fait que l'interrogatif dépend du participe et non du verbe principal de l'interrogative, tournure inconnue du français ; littéralement « que craignant ne montons-nous pas vers les Romains ? » La tournure, bien rendue dans « sous l'effet de quelle peur ne retournons-nous pas vers les Romains ? », par exemple, n'a pas toujours été bien saisie ; ainsi dans * « qu'y a-t-il à craindre des Romains, que nous ne laissons pas monter ? » Ailleurs, parfois, c'est le verbe « craindre » lui-même, δεδοικότες, qui n'a pas été bien lu : * « celui qui s'est montré (δείκνυμι) ». Ensuite, il fallait bien comprendre que l'accusatif θάνατον était la réponse à

la question ; l'accusatif répondait à celui de l'interrogatif τί en tant que complément du participe « craindre ». Une traduction telle que * « est-ce que ce n'est pas un acte mortel ? » laissait entendre une lecture de θάνατον comme nominatif ; le même raisonnement s'applique au δουλείαν qui suit.

La formé élidé d'εἶτα a été confondue avec la particule optative εἴθε, ce qui aboutit à des * « plutôt aux dieux » déplacés vu le contexte monothéiste, explicitement indiqué dans le chapeau, du passage. Comme c'était à craindre, l'actif ἐπιστήσομεν « infliger » a été pris pour une forme d'ἐπίσταμαι « savoir », qui est pourtant *medium tantum*.

Le futur ἐρεῖ a donné lieu, parfois, à des analyses inattendues, telles que l'optatif d'ἐρᾶν * « quelqu'un puisse-t-il l'aimer (sc. l'esclavage) » ou l'aoriste ἐρέσθαι * « demande quelqu'un ».

γενναῖον γὰρ ἀνελεῖν ἑαυτόν, φήσκει τις. οὐ μὲν οὖν, ἀλλ' ἀγενέστατον, ὡς ἔγωγε καὶ κυβερνήτην ἡγοῦμαι δειλότατον, ὅστις χειμῶνα δεδοικῶς πρὸ τῆς θυέλλης ἐβάπτισεν ἐκὼν τὸ σκάφος. ἀλλὰ μὴν ἡ αὐτοχειρία καὶ τῆς κοινῆς ἀπάντων ζώων φύσεως ἀλλότριον καὶ πρὸς τὸν κτίσαντα θεὸν ἡμᾶς ἐστὶν ἀσέβεια.

Oui, il est noble de s'ôter la vie, dira-t-on. Non pas, c'est au contraire l'acte le plus dépourvu de noblesse qui soit, comme est le plus lâche au monde, à mon avis, le pilote qui, craignant le mauvais temps, saborde de lui-même son navire avant la tempête. D'autre part, le suicide n'est pas seulement une chose étrangère à la nature universelle de tous les êtres vivants, il est aussi, à l'égard du Dieu qui nous a créés, une impiété.

Le futur φήσκει, qui n'est, il est vrai, pas la forme la plus courant de ce verbe, devient parfois un optatif (* « quelqu'un puisse-t-il le dire ») ou un passé (* « quelqu'un me l'a dit »).

La structure κυβερνήτην ἡγοῦμαι δειλότατον, avec son COD et l'attribut de celui-ci, a pu être lue comme une infinitive suivi de deux nominatifs : * « je crois que je suis le pire chef » ; le meilleur sens pour χειμῶνα était « tempête » ; en raison du parallèle avec θυέλλης, « hiver » convenait moins bien. Le groupe πρὸ τῆς θυέλλης est complément du verbe, plutôt que — en l'absence d'enclave — du nom ; nous avons lu * « par crainte du mauvais temps qui précède la tempête », dans une copie qui par ailleurs rendait fort bien le passage. L'aoriste ἐβάπτισεν est probablement gnomique, mais nous avons accepté une traduction par un passé, qui ne choquait nullement.

Le neutre de ἀλλότριον, pourtant attribut (au sens de « chose ») du féminin αὐτοχειρία, a trouvé d'heureuses traductions : « mais le suicide est assurément un acte étranger... » ; cependant, on a également lu des interprétations qui faisaient comme si l'adjectif était au féminin : * « le suicide est étranger ». Il ne fallait pas traduire ζώων par « bêtes », car l'auteur, bien évidemment, inclut les humains dans son argumentation ; « êtres vivants » se recommandait. Comme on le rencontre par ailleurs, le substantif φύσεως a pu être interprété comme une forme de φύω « souffler », ce qui éloignait vraiment du sens.

L'ordre des mots dans τὸν κτίσαντα θεὸν ἡμᾶς était stylistiquement heureux : Josèphe parle du Créateur, puis, par la proximité des termes, rapproche Dieu des hommes — avant de conclure sa phrase par l'abomination à éviter, l'ἀσέβεια ; la tournure a parfois suscité des difficultés ; ainsi dans * « contre ce que Dieu a créé pour nous » ou dans * « pour le Dieu auquel nous élevons un autel » ; nous avons en revanche accepté « aux yeux de notre Créateur et Dieu ».

Un mot sur la fin de l'histoire : Josèphe ne réussit pas à détourner ses compagnons de l'idée du suicide ; ils décident alors qu'un des hommes tuera celui que le sort aura désigné, et que le meurtrier sera à son tour mis à mort par le suivant. Or à la fin, soit hasard soit Providence — dit le texte —, Josèphe reste seul avec un des siens, qu'il convainc de l'accompagner dans la reddition. Vespasien, nommé légat de Judée en charge de mater, en compagnie de son fils Titus, la révolte, souhaite alors envoyer le chef juif à Néron, mais Josèphe, s'adressant à lui, lui prédit qu'il se trouvera un jour à la tête de l'Empire romain. En signe de reconnaissance, le futur *princeps* le fait rentrer dans sa *gens* ; d'où le « surnom » de Flavius, que le jury n'avait pas omis d'écrire dans la signature du texte, espérant non sans quelque malice aiguïser quelque peu la curiosité des candidats, à défaut de leur faire entrevoir l'issue heureuse, en ce qui concerne Josèphe, de cette aventure.

Version allemande

Rapport présenté par Dominique Grimberg, Professeur de chaire supérieure, Lycée Albert Schweitzer, Le Raincy

Les encouragements et conseils prodigués dans les derniers rapports semblent porter modestement leurs fruits. Le nombre des candidats à l'agrégation de Lettres modernes qui ont « osé l'allemand » en version demeure relativement stable et la moyenne (10,9) témoigne d'une adéquation raisonnable entre les attentes du jury et la qualité plus qu'honorable des traductions proposées. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler cette évidence : le concours n'est pas un examen et les candidats qui sous-estiment leurs chances de succès se privent des moyens de figurer sur la liste des admissibles. Un seul candidat sur 76 a rendu copie blanche. Très rares furent les travaux inachevés ou lacunaires.

Répartition des notes

Notes égales ou supérieures à 15 :	15
Notes comprises entre 10,5 et 14,5 :	35
Notes comprises entre 7,5 et 9,5 :	9
Notes comprises entre 7 et 5,5 :	10
Notes égales ou inférieures à 5 :	7

Approche du texte

La fortune du récit

En 1938, Hermann Hesse, alors âgé de 61 ans, confia au jeune écrivain tchèque germanophone Peter Weiss le soin d'illustrer un récit d'une vingtaine de pages datant de 1923. Il s'agissait du conte *Kindheit des Zauberers* publié dans la collection des Oeuvres complètes chez l'éditeur Suhrkamp dans la version proposée aux candidats cette année. En 1974, l'éditeur Insel proposa à un plus large public une version manuscrite de ce récit, agrémentée des illustrations de Peter Weiss, et augmentée d'une postface et qui portait le sous-titre : *Ein autobiographisches Märchen. Handgeschrieben, illustriert und mit einer Nachbemerkung versehen von Peter Weiss*. Le genre est qualifié, le ton est donné, celui d'un texte largement autobiographique qui se métamorphose en un ouvrage à quatre mains au charme discret et néanmoins puissamment envoûtant. Sa découverte ou redécouverte en 2015 ne manque pas de séduire et surprendre par son ton singulier.

Les sujets du texte

- Résonnant comme un écho subtil au fameux « Longtemps je me suis couché de bonne heure » de la *Recherche du Temps perdu*, la phrase beaucoup plus laconique « Longtemps, j'ai vécu au **Paradis** », qui clôt le premier paragraphe de l'extrait proposé, incite le lecteur à laisser défiler devant lui les images d'un récit porté par une mélodie lyrique qui charme autant qu'elle intrigue. Dans la première partie de l'extrait proposé, l'auteur Hermann Hesse se remémore la douce insouciance mais aussi les frayeurs délicieusement inquiétantes d'un monde enchanteur transfiguré par les sortilèges de productions imaginaires. Le Paradis

évoqué est celui d'une enfance passée au contact de la culture, celle transmise notamment par une mère musicienne, un père missionnaire et surtout un grand-père très érudit (« *so gelehrt zu werden wie mein Vater und womöglich wie mein Großvater* ») qui lui donne accès à des livres pleins de surprises. C'est aussi pour l'écrivain le souvenir d'une communion étroite avec une nature riche et peuplée d'une multitude d'êtres et d'objets qui stimulent chez le jeune garçon à l'imagination précocement féconde, la possibilité presque instantanée d'accéder à « *die andere, freiere, widerstandslose Welt der Phantasien* ». Celle-ci trouvera par ailleurs son accomplissement dans l'exercice de la magie qui assure au garçon, fier de son talent, un succès facile et envié par son entourage.

- Un changement de registre très marqué intervient dans la deuxième partie du texte qui pointe la **désillusion** du passage à l'âge dit « de raison », celui des études sérieuses, symbolisé ici par l'apprentissage du grec, voie d'accès incontournable (« *unerlässlich* ») à la notabilité. La nécessité, essentiellement imposée par les adultes, parents ou professeurs, de munir le jeune garçon d'un viatique conforme à l'éthique du milieu familial paraît, à douze ans, intériorisée comme norme sociale mais aussi comme rempart à l'imagination débordante. Ce sont davantage les propos des adultes qui affleurent dans cette partie du récit, marqué par le recours au discours indirect libre. Ils renvoient à une époque et un espace territorial et mental où la vocation pastorale était encouragée dans ce milieu piétiste comme alternative possible et même souhaitée aux études littéraires ou scientifiques. Le jeune pré-adolescent Hermann Hesse semble se résigner aux contraintes imposées. Le chemin de la vie, où le Serpent, c'est-à-dire la Tentation, guettait le promeneur jusqu'alors insouciant mais menacé dans sa perte de contact avec la réalité, est désormais balisé : « *von da an war ein Lebensplan für mich da* ». Des figures tutélaires pas forcément admirées et encore moins admirables complètent l'éducation reçue en famille et à l'école élémentaire « *von einigen gleichgültigen Lehrern lernte ich das Notwendige im Lügen und sich Verstellen* ». L'ironie mordante vient alors dans le récit faire utilement contrepoids à la sentimentalité des évocations du paradis perdu, probablement pour en atténuer les effets mélancoliques.

C'est cet esprit singulier, ce ton mêlant simplicité et recherche, introspection et réalisme utilisé par le conteur et romancier couronné en 1955 du *Prix Nobel de Littérature* qu'une majorité de candidats a su traduire en français, le plus souvent avec une respectueuse fidélité et pour quelques uns avec un remarquable brio. Les copies témoignent dans la grande majorité de leur expérience de lecteurs entraînés au genre autobiographique et quelquefois, par la justesse d'une trouvaille heureuse, de leur familiarité avec les problématiques liées aux émois et questionnements de l'adolescence.

Les critères de correction

Ce texte soumis comme épreuve de version à des candidats non spécialistes, comme il convient de le rappeler, a permis de classer les copies non pas selon les critères de la « faute » commise, mais selon ceux de la cohérence du sens et du respect de l'esprit du texte. Ainsi, de nombreuses variantes de traduction ont-elles été acceptées pour un même segment. En voici un exemple à **titre démonstratif** :

« *ich lernte unter einigen gleichgültigen Lehrern das Notwendige im Lügen und sich Verstellen.* »

Voici trois propositions choisies parmi les copies et validées par le jury:

- J'appris sous la férule de quelques professeurs indifférents ce qu'il faut savoir en matière de mensonge et de dissimulation
- J'appris au contact de quelques professeurs indifférents la nécessité de mentir et de dissimuler.
- Après de quelques professeurs indifférents, j'appris le nécessaire pour ce qui est de mentir et de se contrefaire.

Le terme de fêrule ne figure pas dans le texte de Hesse mais la préposition *unter* qui signifie à la fois « parmi » et « sous » autorise la suggestion de la domination induite par l'instrument utilisé par les maîtres de l'époque.

Das Notwendige signifie ici ce qui est nécessaire, ce qu'il faut avoir/acquérir/posséder au minimum. La traduction par « nécessité » a été admise en faisant crédit aux candidats de connaître la différence entre *Das Notwendige* et *die Notwendigkeit*.

« Pour ce qui est de mentir » paraît lourd et maladroit et tranche avec le précieux « se contrefaire » qui suit, mais cette expression ne correspond-elle pas au style caractéristique de ce conte autobiographique difficile à ranger dans la catégorie littérature enfantine, où se juxtaposent formules calquées sur les mots d'enfant et commentaires malicieux voire ironiques de l'écrivain adulte ?

Les écueils de la traduction

La phrase qui a posé le plus de difficultés et permis en partie de départager les candidats se situe à la fin du premier paragraphe : « *Erhob sich je ein Ungenügen und eine Sehnsucht in mir..... und hold und liebenswert.* ».

Il fallait d'abord repérer qu'il s'agissait d'une variante de la subordonnée habituellement introduite par *wenn*. *Je* ainsi que *je einmal* se traduisent ici par jamais au sens de quelquefois. Certains candidats n'ont pas vu que l'adjectif *frei* était ici au comparatif. L'adjectif *hold* dont le dictionnaire unilingue précise qu'il est désuet, fait penser au vers de la berceuse « *Schlafe, schlafe, holder Knabe* » et peut être traduit par gracieux, doux. La répétition de *und* « *und hold und liebenswert* » participe de la même intention poétique, à la fois rythmique (alternance binaire/ternaire) et mélodique (allitération en l). Le mot *Sehnsucht* qu'on traduit souvent par nostalgie faisait ici plutôt référence à un désir peut-être refoulé, et les correcteurs ont accepté plusieurs traductions de *Phantasien* : imagination / imaginaire / monde imaginaire / monde des songes / productions imaginaires et même fantaisies dans l'emploi qu'en fait Pascal lorsqu'il évoque dans les Pensées les « *vaines fantaisies de nos songes* ».

Comme dans tout récit autobiographique l'auteur, identifiable notamment dans le recours au Konjunktiv 1 du discours rapporté à la fin du texte « *als es sich, in meinem zwölften Lebensjahr darum handelte, ob ich Griechisch lernen sollte,* » met en scène un personnage « *Ich* » qui devient narrateur et créateur, par le récit, de sa propre vie. Cette force démiurgique qui est celle de l'enfant qui se croit tout-puissant s'expose dans les termes « *meine Herrschaft* » qu'on peut traduire par maîtrise, emprise ou empire, « *Glauben an meine tatsächliche Zaubermacht* » transposable après re-catégorisation en : la foi / la croyance en la réalité de mes pouvoirs de magicien. Traduire « *meinen Anspruch auf verborgene Schätze und Kronen* » par mes droits à posséder / détenir des couronnes et des trésors cachés est bien sûr préférable au calque plus que maladroit « mes prétentions à des trésors et couronnes cachés ».

Par-delà les difficultés lexicales et sémantiques dont certaines sont heureusement levées par le dictionnaire unilingue, à fréquenter systématiquement en phase d'entraînement, on ne soulignera jamais assez le soin qu'il faut apporter à l'observation rigoureuse puis à l'analyse des temps du récit en allemand avant d'envisager leur transposition en français. Le passage brutal du prétérit « *langsam aber welkte mir..., langsam lernte auch ich* » au présent « *ich weiß seit langem, warum... stehen* » exprime le sursaut de la conscience en éveil de l'écrivain, enclin à se laisser porter par la vague du souvenir qu'il cherche à contenir, comme s'il lui fallait ne pas se laisser surprendre par le lecteur à céder à un quelconque laisser-aller nostalgique ! On ne peut donc admettre : « Je savais depuis longtemps que... », même si cela paraissait « couler de source » en français.

Les futurs candidats reliront avec profit les paragraphes consacrés à cet aspect de l'usage des temps de la narration dans les précédents rapports ainsi que les ouvrages spécifiques traitant notamment de la conjugaison et de la modalisation.

Que soit salué le mérite de ceux qui se sont acquittés de leur tâche de traducteur avec scrupule et quelquefois audace. La proposition ci-dessous s'efforce d'intégrer ces deux critères. Elle n'est pas un modèle mais un encouragement à la persévérance et une incitation à la fréquentation de la littérature allemande, ouverte sur des horizons si riches et si variés.

Proposition de traduction

J'étais un petit garçon heureux et plein de vie, jouant avec la beauté d'un monde tout en couleurs, j'étais partout chez moi, aussi bien auprès des animaux et parmi les végétaux que dans la forêt vierge de mon imagination et de mes rêves intimes, content de mes atouts et de mes capacités, comblé plus que consumé par l'ardeur de mes désirs. Je réussissais à cette époque certains tours de magie avec une perfection dont j'ignorais que par la suite jamais plus je ne l'atteindrais. Il m'était facile de me faire aimer, de prendre de l'ascendant sur autrui, de me retrouver dans le rôle du meneur, ou de celui qu'on courtise ou du garçon plein de mystère. Pendant des années, j'entretins chez des camarades ainsi que des proches plus jeunes que moi la croyance empreinte de respect en la réalité de mes pouvoirs magiques, en mon empire sur les démons, en mon droit à des trésors et des couronnes cachés. Longtemps, j'ai vécu au Paradis alors que mes parents avaient commencé tôt à me familiariser avec le Serpent. Longtemps, mon rêve d'enfant perdura : le monde m'appartenait, tout était instant présent, tout était installé autour de moi pour un jeu magnifique. Si la moindre insatisfaction, le moindre désir nostalgique se manifestait en moi, si soudain le monde joyeux m'apparaissait couvert d'ombre et de doute, la plupart du temps je trouvais facilement le chemin qui mène à l'autre monde plus libre, dépourvu de résistance, celui de l'imaginaire, et lorsque j'en revenais, je trouvais le monde extérieur de nouveau charmant et aimable. Longtemps, j'ai vécu au Paradis (...)

Les premières années à l'école passèrent sans beaucoup me changer. Je fis l'expérience du tort que la confiance et la sincérité peuvent vous causer, j'appris sous l'autorité de quelques maîtres indifférents ce qu'il faut savoir en matière de mensonge et de dissimulation ; à partir de ce moment-là, j'ai su me débrouiller. Mais peu à peu, c'est la fleur de l'âge qui pour moi aussi se fana, ce fut à mon tour d'apprendre peu à peu, sans m'en rendre compte, cette chanson fausse de la vie, cette soumission au « réel », aux lois des adultes, cette adaptation au monde « tel qu'il est, voilà tout ». Je sais depuis longtemps pourquoi les recueils de chants des adultes contiennent des vers comme ceux-ci : « O, joie infinie, être encore un enfant » et moi aussi j'ai passé de nombreuses heures à envier ceux qui sont restés des enfants.

Lorsque dans ma douzième année la question se posa de savoir si je devais apprendre le grec, je répondis oui sans hésiter car il me semblait incontournable de devenir aussi instruit que mon père et si possible mon grand-père. Il fallait que je fasse des études et devienne pasteur ou philologue car il y avait des bourses pour cela. Mon grand-père avait lui aussi suivi cette voie autrefois.

D'après **Hermann Hesse**, *L'enfance d'un magicien Contes et légendes, Poèmes en Hexamètres*, Edition Suhrkamp, Oeuvres complètes

Version anglaise

Rapport présenté, pour les membres de la commission de version anglaise du concours, par Laetitia Sansonetti, Maître de Conférences, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

505 candidats ont composé cette année en anglais ; les notes vont de 01 à 17,5 pour une moyenne de 9,30.

Le niveau s'est révélé hétérogène, tant dans la compréhension de l'anglais que dans la qualité du français. Certains candidats font manifestement une utilisation insuffisante ou contre-productive du dictionnaire unilingue à leur disposition. Il s'agit d'un instrument à double tranchant, qui peut servir de dépannage pour des mots spécialisés ou compliqués et qui permet de dissiper un doute éventuel, mais qui ne saurait remplacer l'apprentissage régulier du vocabulaire. De même, la révision de la grammaire est indispensable. Enfin, un entraînement en temps limité est recommandé pour que les candidats s'habituent à travailler dans les conditions du concours et apprennent à gérer leur temps (en gardant notamment un moment pour la relecture) afin d'éviter la panique, toujours mauvaise conseillère. La traduction est une épreuve nécessitant une méthode solide qui ne peut pas s'improviser le jour J.

Le présent rapport a donc un double objectif : expliciter les difficultés du texte soumis aux candidats ; identifier les points essentiels de méthode qu'il faut maîtriser pour pratiquer efficacement la version.

PRÉSENTATION DU TEXTE

Né en Chine en 1930, J. G. (James Graham) Ballard fait partie de ces Britanniques dont l'enfance vécue avant-guerre à l'étranger a eu une influence capitale tout autant sur leur écriture que sur leur existence, une fois qu'ils ont regagné leur patrie (en tout cas celle de leurs parents, qu'ils savaient théoriquement être la leur), en 1946 en l'espèce. Ballard est essentiellement connu pour ses romans d'anticipation publiés des années 1960 aux années 2000, qu'ils donnent à contempler une société de l'après-catastrophe écologique ou qu'ils imposent une vision dystopique des mutations d'un capitalisme aux effets pervers extrêmes, déshumanisant.

Cependant, c'est avec la publication de son premier roman semi-autobiographique, *Empire of the Sun* (1984, publié en français par Denoël en 1985 sous le titre *Empire du soleil*, traduit par Elisabeth Gille¹), qu'il s'est fait connaître d'un plus large public. L'adaptation de cet ouvrage au cinéma par Steven Spielberg en 1987 a achevé de donner une aura plus importante à un auteur qui jusqu'alors touchait essentiellement les férus d'anticipation et de science-fiction. Si Ballard trouvait des vertus à l'opus de Spielberg (à commencer par l'impressionnante prestation du tout jeune Christian Bale), il s'est penché sur sa propre enfance avec une distance et une relative sécheresse que le film ne cherche que peu à restituer.

Les liens entre culture générale et analyse des contextes (général, textuel) seront abordés par la suite dans les remarques de détail. Mais comme la traduction a souvent montré que si l'analyse de l'anglais était prise en défaut, c'est également parce que la culture générale manquait à l'appel, peut-être convient-il de rappeler quelques points concernant la ville de Shanghai. Nombre de traductions du passage « *the fifty-year-long party that had been Shanghai* » (l. 10) ont donné l'impression que la

¹ *The Kindness of Women* (1991) et *Miracles of Life* (2008) ont également tous deux été traduits en français, sous les titres *La Bonté des femmes* et *La vie et rien d'autre* (traduction de Michelle Charrier, de laquelle sont tirés les passages cités). J.G. Ballard est mort en Angleterre en 2009, quelques mois après la publication de *Miracles of Life*.

ville avait été créée quelques décennies avant le temps du récit du passage soumis à la traduction. Il n'en est bien entendu rien.

Ballard revient longuement dans son récit autobiographique *La vie et rien d'autre* (*Miracles of Life*) sur sa fascination, enfant, pour la ville bigarrée et reposant sur de violents contrastes qu'était Shanghai à la fin des années 1930 et au début des années 1940. L'invasion de la ville par l'armée japonaise date de 1937, mais s'ensuit une longue période de relatif attentisme, y compris lors des premières années de la Seconde Guerre mondiale ; la vie des résidents des concessions étrangères n'en est pas radicalement altérée. Ce n'est qu'à la fin de 1941, après l'attaque de Pearl Harbor, que les Japonais s'en prennent aux communautés étrangères. Voici le souvenir que garde Ballard de cette période : « L'ancien Shanghai cessa d'exister. Ce fut la fin des fêtes et des premières de cinéma, des petits tours dans les grands magasins et à la piscine. Le country club se métamorphosa en amicale des officiers japonais [...]. La vie sociale de la communauté britannique s'interrompt, de même que les parties de bridge et de tennis de ma mère ». En 1943, les Japonais décident d'interner ceux des ressortissants des pays alliés qui sont restés à Shanghai : Ballard est envoyé avec ses parents et sa sœur au camp de Lunghua, dans lequel ils resteront jusqu'à la capitulation du Japon, en août 1945. La vie dans ce camp, où il passe deux ans et demi, occupe une bonne partie du roman. Ballard a choisi de faire du jeune Jim, son double « mi-autobiographique, mi-fictionnel » dans *Empire du soleil* et le protagoniste de l'extrait à traduire, un orphelin : « Après mûre réflexion, il m'a semblé rester plus proche de la vérité psychologique et émotionnelle des événements en transformant de fait 'Jim' en orphelin de guerre. »

Dans le roman, Jim est très tôt séparé de ses parents, dans la cohue qui suit les premiers mouvements de l'armée japonaise dans la ville après l'attaque de Pearl Harbor. Il retourne dans sa propre maison d'Amherst Avenue, à présent désertée par les domestiques, que Ballard décrira ainsi dans son autobiographie (*La vie et rien d'autre*) : « Amherst Avenue, une rue bordée de grandes demeures à l'occidentale, se poursuivait sur plus d'un kilomètre à l'extérieur de la concession internationale. [...] Nous occupions une maison à colombage de deux étages rappelant le Surrey huppé. À Shanghai, tous les étrangers construisaient dans leur idiome particulier. [...] Il n'empêche que toutes ces maisons présentaient un intérieur américanisant : cuisine exagérément spacieuse, garde-manger de la taille d'une pièce, réfrigérateur géant, chauffage central et doubles vitrages, autant de salles de bains que de chambres à coucher. »

Dans l'extrait du roman à traduire, le lecteur suit le parcours de Jim dans ce quartier abandonné : le garçon va de maison en maison en quête d'eau et de nourriture.

CONSEILS GÉNÉRAUX

Le premier conseil à donner aux futurs candidats est de ne surtout pas se cantonner au seul rapport de la session 2015. Les candidats ayant lu attentivement les derniers rapports auront noté que certains conseils se retrouvent d'une année sur l'autre, alors que le matériau de base est très différent, ce qui indique qu'une bonne préparation revient autant à isoler les grands types d'erreurs et à essayer d'y remédier, surtout celles que l'on sait commettre régulièrement soi-même, qu'à pratiquer l'exercice tout au long de l'année. Consulter au moins les deux derniers rapports devrait permettre à tous les candidats, quels que soient la finesse de leur compréhension de l'anglais et leur degré de connaissance du lexique, de ne pas commettre les mêmes erreurs liées en particulier à l'analyse des formes, à l'ordre des mots, etc.

Une fois face au texte, il ne faut surtout pas se précipiter sur la traduction, mais procéder à plusieurs lectures, dont au moins une sera consacrée à l'analyse de la situation et du contexte (sans oublier le repérage des indices grammaticaux permettant de mieux les comprendre). Trop souvent, les contradictions à quelques lignes de distance, voire au sein d'une même phrase, montrent que l'analyse préalable a été bien insuffisante ou inexistante. Une telle analyse aurait dû permettre de cerner au plus près la situation (un enfant seul allant de maison vide en maison vide) mais aussi la période et le contexte plus large (Shanghai pendant l'occupation japonaise, juste après l'évacuation des concessions étrangères). Encore faut-il savoir que l'armée japonaise n'a pas occupé la Chine depuis 1945, mais c'est tout de même le type de connaissance que l'on peut exiger d'un candidat à l'agrégation, quelle que soit sa discipline. Même en l'absence de repères chronologiques précis, les candidats pouvaient inférer qu'il s'agissait d'un moment allant de 1937 à 1945, et pour ceux qui en savaient un peu plus, à partir de 1941. Cette analyse aurait en outre dû conduire certains candidats à s'interdire de recourir à des traductions anachroniques (ex. « home cinémas » pour rendre *private cinemas*).

L'analyse du système des temps est également à mener avant de se lancer dans la traduction à proprement parler. Le caractère itératif de l'aspect de certains verbes au passé est évident, mais il s'agit là d'évidences qui peuvent échapper si certains outils de la langue sont mal connus. C'est en particulier le cas de *would*, modal qui ne sert pas uniquement à la formation du conditionnel mais peut aussi indiquer qu'un événement s'est répété dans le passé : c'est ce *would* fréquentatif, que l'on traduira par l'imparfait en français, qui était utilisé si souvent dans le texte. Il fallait également être attentif à des jalons clairs tels que *sometimes*, *much of the time* ou *often*, ou à l'inverse *once*, *one afternoon*. La transition du ponctuel (début du texte) au fréquentatif (avant le retour au ponctuel vers la fin) se faisait par le biais de la description des maisons visitées, semblables au point d'en devenir indifférenciées.

Ainsi qu'il a déjà été signalé dans le rapport précédent, il appartient aux agrégatifs de connaître les règles majeures de la composition des mots et de la syntaxe en anglais. La composition des noms et des adjectifs composés, par exemple, avait fait l'objet d'un développement. Force est de constater que ces règles de base ne sont toujours pas maîtrisées par un nombre bien trop important de candidats. L'acquisition de réflexes face à une forme composée, même inconnue, fait partie des attendus après plusieurs années d'apprentissage de la langue. Le jury exhorte les futurs agrégatifs à se pencher sur cette question avec la plus grande attention et renvoie au rapport 2014 pour les divers développements sur ce point (et, au-delà, aux manuels de grammaire anglaise).

Certains commentaires formulés dans le rapport de 2014 demeurent valables pour les copies corrigées en 2015. Cette année encore, le jury, conscient qu'il n'a pas affaire à des anglicistes, a pénalisé avec mansuétude les erreurs de compréhension ponctuelles (légers faux-sens, petites sur-traductions ou sous-traductions). En revanche, la maîtrise du français devrait être acquise. Si certaines traductions ont su allier fidélité au texte source et maîtrise de la langue cible, d'autres (peut-être à cause d'une relecture trop hâtive ou inexistante) ont démontré des lacunes parfois inquiétantes : fautes d'orthographe (avec dans certaines copies une tendance à écrire phonétiquement), syntaxe aberrante (ruptures de construction), conjugaisons hasardeuses, accords non faits.

On aimerait ne pas avoir à relever si souvent des erreurs de conjugaison et d'accord élémentaires, telles celles portant sur les verbes des 2^e et 3^e groupes : 1) redoublement ou non du -r selon le temps et le mode (ex. courir) ; 2) présence ou non d'un -s ou d'un -t selon qu'il s'agit d'une forme conjuguée ou d'un participe passé, sans même parler de leur accord (ex. reconnaître). On est également en droit d'attendre de personnes qui aspirent à enseigner les lettres qu'elles sachent par exemple écrire sans faillir « être en train de » en séparant « en » et « train » comme il se doit. De telles erreurs, au-delà des pénalités plus ou moins lourdes qu'elles entraînent, laissent une impression calamiteuse.

Par ailleurs, les candidats doivent connaître les conventions dans les deux langues, à commencer par celles relatives aux majuscules (en français : « les Japonais », « les officiers japonais »), et savoir dans quels cas l'on traduit les noms de lieu ou les titres. Les trois titres en italiques, *Life*, *Esquire* et *Through the Looking Glass* n'étaient pas à mettre sur le même plan. Les deux premiers sont des noms de magazines bien connus, dont un a cessé de paraître dans les années 1970 tandis que l'autre existe encore ; il ne fallait pas les traduire. Le troisième est le roman de Lewis Carroll qui fait suite à *Alice in Wonderland* ; ce titre était à traduire (voir détail plus loin). Un titre d'ouvrage, certes mis en italiques lorsqu'il est tapé, doit être souligné lorsqu'il est restitué de façon manuscrite : il est inutile de chercher à reproduire des italiques en inclinant les lettres vers la droite ! Il est également tout à fait inutile de proposer une traduction du titre de l'œuvre dont est tiré le passage à traduire (*Empire of the Sun*). En revanche, si l'extrait possède un titre (titre de chapitre, par exemple), présent en début de passage, il faut le traduire car il fait partie du texte (ce n'était pas le cas ici).

En ce qui concerne la maîtrise de la ponctuation en français, les candidats peuvent se reporter aux conseils généraux du rapport 2014. Un rappel d'importance : le remaniement syntaxique doit être réservé aux cas où les syntaxes de l'anglais et du français diffèrent ; le jury a parfois eu à déplorer un nombre de modifications syntaxiques tel que les choix opérés par le narrateur n'étaient plus respectés. Si l'on est amené à remanier, encore faut-il rendre cohérente la ponctuation qui l'accompagne : trop souvent les modifications, bien inutiles, ont également entraîné des ruptures de syntaxe liées à une utilisation erratique de la ponctuation et à des propositions disjointes et/ou aberrantes.

Enfin, on signale que le temps de la narration en français est le passé simple, pas le passé composé. À charge aux candidats d'ouvrir leur manuel de conjugaison régulièrement pendant l'année.

ANALYSE DÉTAILLÉE

Ever searching for food, Jim left the dentist's house the next morning.

- L'adverbe de fréquence *ever* a ici le sens de : *at all times* ou *always*. Le calque « recherchant » pour traduire *searching* était à proscrire. Dans ce but, il était préférable de recourir à une recatégorisation du type « en quête de » ou « à la recherche de ».
- Le prétérit de narration se traduit naturellement par un passé simple : *the next morning* indique qu'il s'agit d'une action ponctuelle.
- Il était inutile d'étoffer *the dentist's house* en le traduisant par « le cabinet du dentiste », ce qui constituait un contresens. Il s'agit bien de la maison d'un dentiste, abandonnée par ce dernier, et dans laquelle le jeune héros est venu trouver refuge.

He found another temporary home in a nearby mansion owned by an American widow, whom his parents had known before her departure for San Francisco.

- Il était à nouveau inutile d'étoffer indûment la traduction de *temporary* : « temporaire » était tout à fait acceptable, alors que « de fortune », par exemple, trouvé dans quelques copies, sous-entend l'idée d'un abri conçu à la hâte, de bric et de broc, ce qui ne correspond pas à la situation du texte.
- La traduction du terme *home*, apparemment simple, méritait réflexion : « maison » était trop général, tandis que « résidence » ne convenait pas au contexte. Le jury a accepté la traduction par « domicile », « logement » ou « foyer » notamment.
- Le nom *mansion* suppose une certaine taille, une construction imposante : « maison » était donc insuffisant et « pavillon » ne correspond pas au type de grande demeure qu'évoque *mansion* ; pour autant, le terme de « manoir » n'était guère adapté au contexte géographique. Le jury a donc retenu le terme de « demeure », et a accepté « villa », qui peut évoquer une maison luxueuse.
- *American widow* : rappelons brièvement que l'épithète en anglais apparaît normalement en position pré-nominale ; il s'agit donc ici d'une veuve américaine plutôt que d'une Américaine veuve. On notera au passage qu'en français les noms de nationalités prennent une majuscule (« les Japonais »), alors que les adjectifs de nationalités et les noms de langues n'en prennent pas (« une veuve américaine »), tandis qu'en anglais les noms et adjectifs de nationalités, de même que les noms de langues, prennent une majuscule. *Widow*, qui signifie « veuve », est un cas particulier. Le genre n'est en général pas marqué par la forme du nom en anglais, sauf dans quelques cas où un suffixe peut indiquer le genre (*waiter/waitress, god/goddess*) ; dans le cas de *widow/widower*, le suffixe indique le masculin. Le genre du nom est en revanche toujours indiqué par les pronoms correspondants. Le genre de *widow* était ainsi, au besoin, souligné par *her departure* un peu plus loin dans la phrase.
- Le relatif *whom*, qui s'emploie en général dans un style soutenu, fait référence à *an American widow* ; il introduit ici une relative appositive, ainsi que l'indique la virgule placée avant *whom*. Il convenait de conserver la virgule pour ne pas transformer la relative en restrictive.
- Le temps ne pose pas de problème : le *past perfect* exprime ici une antériorité par rapport à un fait passé, révolu (*her departure for San Francisco*). Il se traduit par un plus-que-parfait qui a même valeur. Il fallait bien faire attention à accorder le participe passé avec le complément d'objet situé avant l'auxiliaire « avoir » (« une veuve américaine, que ses parents avait connue »).
- *her departure* : la traduction littérale par « son départ » entraînait une ambiguïté dans la référence du déterminant possessif français : en effet, si, en anglais, les déterminants possessifs de 3^e personne du singulier s'accordent en genre avec le possesseur auquel ils réfèrent, ils s'accordent en français avec le nom qu'ils déterminent. Avec « son départ », on peut ainsi hésiter entre le départ de la veuve et celui du jeune héros du texte, bien que le contexte puisse clarifier la situation. On pouvait éviter toute confusion à l'aide d'une recatégorisation du groupe nominal « son départ » en groupe verbal, ce qui conduisait à établir clairement le sujet de l'action. On pouvait alors employer le présent du subjonctif (« avant qu'elle ne parte pour San Francisco »), ou, pour respecter la concordance avec le temps du passé de la principale (« avait connue »), en employant l'imparfait du subjonctif : « avant qu'elle ne partît ». Il fallait évidemment dans ce cas ne pas omettre l'accent circonflexe sur le -î-, qui distingue notamment le subjonctif imparfait de ce verbe (que je partisse, que tu partisses, qu'elle partît) du passé simple de l'indicatif (je partis, tu partis, elle partit).
- *San Francisco* ne se traduit évidemment pas. Les candidats doivent veiller à respecter l'orthographe des noms propres présents dans le texte, qu'ils soient fictionnels ou comme ici bien réels : il convient donc d'éviter les fautes grossières du type « *Sans Francisco », qui témoignent

d'un sérieux manque d'attention, voire de culture. De même, la traduction par « Frisco » était hors de propos.

From there he moved on, staying for a few days in each house, shielded from the distant, ugly city by the high walls and deepening grass.

- *From there he moved on* : l'adverbe *there* indique un lieu et non un moment ; il était donc impossible de le traduire par « à partir de ce moment-là » ou tout autre solution indiquant un repère temporel. *There* renvoie ici à la demeure de la veuve et peut se traduire par « de là » ou « depuis cet endroit », par exemple. *Move on* suggère essentiellement une idée de déplacement : le jeune garçon poursuit sa progression en passant d'une maison à l'autre. Pour autant, il n'était pas question dans ce texte de « déménagement ».
- *for a few days* : « durant/pendant quelques jours » est bien sûr préférable au calque « pour quelques jours ».
- *shielded from the distant, ugly city by the high walls and deepening grass* : le quartier dans lequel se déroule l'action, déserté par sa population occidentale au moment de l'arrivée des troupes d'occupation japonaises, est peu à peu envahi par une végétation qui reprend ses droits. C'est cette végétation de plus en plus haute et épaisse, ainsi que les hauts murs qui ceignent les propriétés du quartier, qui permettent au personnage de rester caché, à bonne distance de la ville de Shanghai, et d'échapper ainsi au regard des soldats japonais. Cette idée de protection représentée par les murs et l'herbe est exprimée en anglais par le verbe *shield* (« protéger », qui était également possible), que nous avons choisi de rendre ici par « abriter ».
- Pour traduire *the distant, ugly city*, il était impossible de conserver le même ordre des adjectifs en français (« *la lointaine, laide ville » ou « *la laide, lointaine ville ») et très maladroit de panacher position pré-nominale et post-nominale (« la laide ville lointaine »). La solution la plus élégante était de placer les deux adjectifs en position post-nominale, et de les lier par une conjonction. Cette solution permettait également de jouer sur les sonorités et le rythme du français : « la ville laide et lointaine ». Parmi les nombreux cas de sur-translation inutile constatés par le jury, signalons qu'il était abusif de rendre *ugly* par des adjectifs comme « atroce », « affreuse », ou encore « immonde », bien trop forts. Par ailleurs, bien que ce procédé soit parfois utile en version, la recatégorisation (« la laideur de la ville lointaine ») constatée dans certaines copies n'était pas nécessaire ici et conduisait surtout à alourdir la phrase, tout en conférant à « laideur » une dimension bien plus abstraite, voire métaphorique, que ne le suggérait la description de la ville en anglais.
- Avec *deepening grass* il s'agissait tout d'abord d'éviter le calque lexical qui réduisait le sens du verbe *deepen* à « approfondir », qui s'applique difficilement à l'herbe en français (« *l'herbe de plus en plus profonde »). Les idées de hauteur ou d'épaisseur étaient donc préférables ici. La difficulté était aussi de bannir le calque syntaxique (« *l'herbe poussante ») tout en évitant les lourdeurs (« l'herbe qui poussait »), sans omettre la notion de procès en cours exprimé par le verbe *deepen* combiné à la forme V-ING. Une recatégorisation de *deepening*, associée à un étoffement, permettait d'éviter ces écueils et de proposer une traduction assez précise tout en évitant les maladroites : « l'herbe de plus en plus épaisse ».

The Japanese had confiscated all the radios and cameras, but otherwise the houses were intact.

- *Japanese* : Un certain nombre de candidats a traduit *the Japanese* par « Le Japonais ». Les adjectifs et noms de nationalité en *-ese* (*Japanese, Chinese, Burmese, Portuguese*, etc.), ainsi que *Swiss* (suisse/Suisse), constituent un groupe aux caractéristiques particulières : le nom a la même forme que l'adjectif, et il est invariable ; il reste néanmoins dénombrable (*several Japanese, two Portuguese*). Si un nom de nationalité comme *Japanese* renvoie à un groupe de personnes, le verbe, les possessifs et les pronoms qui s'y rapportent s'accordent au pluriel (*The Japanese have confiscated*). Dans la pratique, on utilise en général l'adjectif suivi de *man, woman, person, people, citizens*, etc. Dans le texte, *the Japanese* ne peut faire référence à un individu isolé s'emparant de tous les appareils dont il est question, mais renvoie bien sûr aux troupes japonaises. Il était donc impératif de le traduire par un pluriel : « Les Japonais avaient confisqué... ».
- *Camera* est un « faux-ami », puisqu'il fait référence ici aux appareils photographiques. « Caméra » constituait donc un faux-sens. Une bonne lecture du texte et la compréhension du contexte auraient par ailleurs dû permettre d'éviter tout anachronisme du type « appareils numériques ».

- Dans *all the radios and cameras*, le quantificateur *all* et l'article *the* sont mis en facteur commun et déterminent à la fois *radios* et *cameras*. La formulation de ce groupe nominal s'avère plus délicate en français en raison du genre différent des deux noms (« radio », « appareil photographique ») et donc de leurs déterminants, qui font peser davantage de contraintes sur la mise en facteur commun : « *toutes les radios et appareils photographiques » est bien sûr impossible, « ? tous les radios et appareils photographiques » paraît maladroît voire étrange, « *toutes les radios et les appareils photographiques » n'inclut pas les appareils photo dans la notion de totalité, ce qui ne correspond pas au sens en anglais. Pour des raisons de clarté et de précision, il était donc préférable de supprimer la mise en facteur commun des déterminants, en dépit de la répétition mineure que cela entraînait : « toutes les radios et tous les appareils photographiques » (ou appareils photo[s]).
- *intact* : on pouvait souhaiter conserver clairement l'idée de « toucher » présente dans « intact », soit en conservant le même terme (« les maisons étaient intactes »), soit en soulignant cette idée par une modulation : « les maisons n'avaient pas été touchées ». Néanmoins, le terme *intact* étant répété plus loin dans le texte à propos de boîtes de chocolats (*Sometimes, after finding an intact box of chocolates...*), il était préférable de choisir « intact/intacte » en français dans les deux cas afin de conserver l'effet stylistique de répétition à l'identique.

Most of them were far more lavish than his own home—although a rich man, Jim's father had always been spartan—and were equipped with private cinemas and ballrooms.

- Le pronom *them* faisait référence aux maisons mentionnées dans la phrase précédente. Il était impératif d'accorder le genre avec le terme choisi pour traduire *house*. Il fallait ensuite, afin de préserver le style, ne pas utiliser le même mot pour *home*, mais de préférence reprendre le terme utilisé pour la première occurrence de ce mot. Contrairement à « groupe », utilisé pour traduire *party* (voir plus loin), « la plupart » s'accorde au pluriel.
- L'adverbe *far* portait sur *more*, lui-même utilisé pour former un comparatif de supériorité ; synonyme de *much* dans cet emploi, il sert à intensifier le sens du mot sur lequel il porte (ex : *she is a far better player than her brother* ; cf. la locution adverbiale *by far* = de loin → *she is by far the best player in her family / the better player of the two*).
- *although a rich man* ne se prête pas au calque de structure, l'ellipse du verbe étant ici incorrecte en français : il suffisait de faire porter la restriction sur le seul adjectif. Si on optait pour une concessive sans ellipse, il ne fallait pas oublier que « bien que » appelle un subjonctif imparfait dans ce contexte (« bien qu'il fût riche... »).
- Le jury a privilégié le recours à un étoffement pour la traduction de l'adjectif *spartan* ; en effet, si l'adjectif français (hors la référence à l'origine géographique) peut faire référence à une personne qui rappelle Sparte par son comportement, il est toutefois plus couramment utilisé pour qualifier un mode de vie, une existence, une économie.

Abandoned by their owners, Buicks and Cadillacs slumped in the garages on their flattening tyres.

- Buick et Cadillac sont des noms de marques automobiles américaines célèbres. Les noms propres ne prennent pas la marque du pluriel en français (pensons à « des Peugeot », « des Renault »). Ces noms renvoyaient plus probablement à des termes féminins que masculins, des voitures et non des camions, d'où un accord indispensable du participe passé.
- Le contexte n'étant pas celui de la crise des *subprimes*, *slumped* ne renvoyait pas à un marasme financier quelconque, mais à l'affaissement physique des automobiles dont les pneus se dégonflent progressivement. Même si l'agréatif n'est pas nécessairement mécanicien, il devrait savoir qu'une jante (seule orthographe correcte de ce mot) est une structure rigide qui ne peut pas se dégonfler. On pouvait donc traduire une partie du sens de *slump* par une tournure métaphorique idiomatique (« dormir », par exemple – mais « s'abîmer » serait trop fort) et combiner l'autre (la partie dynamique, progressive) au procès en cours exprimé par *flattening* (que l'on ne pouvait pas traduire par « aplatis » ou « à plat », lesquels renvoient à des états et non des processus).

Yet their pantry cupboards were bare, leaving Jim to feed on the few leftovers of cocktail food from the fifty-year-long party that had been Shanghai.

- *Yet* a souvent été mal compris des candidats, qui confondent valeur temporelle et valeur concessive (seule possible ici étant donné la syntaxe). Les connecteurs logiques, qui ont parfois plusieurs valeurs, sont à revoir régulièrement.

- La construction du verbe *leave* suivi d'un COD+infinitif a dérouté certains candidats ; il s'agissait ici de marquer le fait que Jim était abandonné à cette seule option, sans notion de permission, et moins encore de départ.
- *Few* a assez souvent été omis dans la traduction. Rappelons la différence entre *a few*, qui est synonyme de *some*, et *few*, qui signifie *not many*. En français une tournure restrictive permettra d'exprimer cette idée sans avoir besoin d'un article défini (on pouvait aussi penser à : « les quelques biscuits apéritifs qui restaient de... » en étoffant la préposition *from* au moyen d'une recatégorisation, tournure préférable à : « les quelques restes de... », plus difficile à raccrocher à la suite de la phrase).
- La traduction de *cocktail food* était délicate, et le recours à un syntagme prépositionnel a conduit à des incorrections (« *nourriture à cocktail » renverrait à de la nourriture destinée à servir à la préparation des cocktails ; « nourriture de cocktail », trop générique, est un calque maladroit). Le contexte nécessitait de faire référence à des denrées qu'on puisse supposer non périssables, afin qu'elles soient encore consommables par Jim. Entraient par exemple dans cette catégorie les amuse-gueule et amuse-bouche, également possibles sous la forme amuse-gueules/amuse-bouches, tandis que les canapés étaient à exclure.
- Les erreurs ont surtout porté sur l'adjectif composé *fifty-year-long* : il n'était ni question des années cinquante, ni de la célébration du cinquantenaire de Shanghai (que l'on pouvait orthographier diversement dans la limite du raisonnable). Le groupe nominal *a fifty-year-long party* se reformule ainsi : *a party that is fifty years long* (= *that lasts fifty years*), littéralement « une fête longue de / qui dure cinquante ans ». Ici le groupe nominal est complété par une relative attributive introduisant une équivalence entre la fête d'une durée de cinquante ans et la ville de Shanghai (il est peu probable qu'il y ait une inversion rhétorique comme en français, car l'anglais n'utilise que rarement ce procédé, mais on pouvait malgré tout traduire « qu'avait été Shanghai » plutôt que « qui avait été Shanghai » [ce que l'anglais dit]). Une modulation était possible, mettant « ans/années » en position principale et « fête » en complément du nom ; certains ont pensé à « demi-siècle », qui était envisageable.
- Comme par ailleurs dans le texte, les candidats ont eu tendance à ne pas prêter suffisamment attention aux temps employés. Si le début de la phrase devait être traduit par un imparfait, il fallait, comme dans le texte original, employer un plus-que-parfait pour évoquer les années de fête, procès antérieur terminé.

Sometimes, after finding an intact box of chocolates in a dressing-table drawer, Jim would revive and remember his parents dancing to the radiogram before lunch on Sunday, and his bedroom in Amherst Avenue now occupied by the Japanese officers.

- Le début de la phrase ne présentait pas de difficulté particulière, à condition de se souvenir que « boîte » prend encore un accent circonflexe, et que *dressing-table* désignait une coiffeuse ou une table de toilette plutôt qu'on ne sait quelle *table de dressing ou à dresser. Pour *intact*, voir plus haut.
- Le modal *would* avait ici sa valeur fréquentative, ce qui interdisait de traduire *would revive* par un conditionnel, ou par « voulait revivre » ; il fallait un imparfait. Nombre de candidats sont tombés dans des contresens faute de connaître l'emploi intransitif du verbe *revive*, « se sentir revivre » ou tout simplement « retrouver des forces » : Jim ne pouvait donc ressusciter ses parents, ni même leur souvenir.
- Le verbe « se rappeler », contrairement à « se souvenir », n'est en aucun cas suivi de la préposition « de » ; il est préoccupant de constater que de nombreux candidats à l'agrégation de lettres modernes ignorent toujours cette règle. D'autres prépositions ont présenté des difficultés de traduction dans ce passage. *To* dans *to the radiogram* appelait un étoffement, de préférence « au son du... », puisqu'il est assez improbable que les parents de Jim aient jamais dansé *sur* le radio-gramophone (observons au passage la relative difficulté qu'il y avait à traduire *radiogram*, « radiogramme » signifiant en français une radioscopie, tandis que le composé « radio-gramophone » est relativement rare ; aussi le jury a-t-il accepté la traduction « poste de radio » comme plus immédiatement familière). *In* dans *in Amherst Avenue* ne pouvait se rendre par « à Amherst Avenue », comme s'il était question d'un quartier désigné métonymiquement ; « de » était, d'autre part, préférable à « sur », qui risquait de faire songer à une petite chambre d'immeuble donnant sur l'avenue.
- Il est généralement recommandé de ne pas traduire les toponymes, à quelques exceptions près (ainsi les numéros : « la Quarante-deuxième rue » à New York) ; le jury a donc pénalisé l'oubli de cette règle dans les traductions « avenue Amherst » ou « avenue d'Amherst », moins

sévèrement, cependant, que l'incohérence de certains candidats dans leur rendu des toponymes (traduits en français dans certains cas et non d'autres).

- Signalée précédemment à propos du groupe nominal *an American widow*, la règle typographique concernant les adjectifs de nationalité en français s'applique ici aussi : *Japanese* est ici un adjectif qualifiant le substantif *officers*, de sorte qu'il ne fallait pas mettre de majuscule dans « les officiers japonais », autre règle que trop de candidats semblent ignorer systématiquement, tout comme ils perdent inutilement des points en rendant un article défini par un indéfini (trait commun à de nombreuses copies).

He played billiards in the darkened games rooms, or sat at a card table and laid out hands of bridge, playing each one as fairly as he could.

- En laissant de côté quelques contresens fantaisistes (*billiards* confondu avec *billions* ?) ou une traduction-calque au pluriel pour *he played billiards*, on notera qu'il fallait, ici comme plus haut, rendre compte de l'aspect impliqué par le participe adjectivé *darkened* : « assombries » et non « sombres » ou « obscures ».
- La conjonction *or* rendait nécessaire le recours à l'imparfait pour bien montrer qu'il s'agissait d'activités répétées et alternées, Jim s'adonnant seul, dans son désœuvrement, à divers jeux impliquant d'ordinaire plusieurs participants.
- De très nombreux candidats sont tombés dans des contresens, voire des non-sens, en traduisant la seconde proposition de la phrase. La préposition *at* a posé problème à certains, qui l'ont traduite par « sur », ou, pire, « autour ». Mais la difficulté principale tenait à la situation décrite : Jim, toujours seul, « dispose » ou « distribue » (le sens du verbe *lay out*) des « mains » pour une partie de bridge, quatre donc, de chaque côté de la table, et joue successivement le rôle des quatre joueurs habituels, d'où la nécessité pour lui de rester aussi impartial que possible, car contrairement aux règles, il sait quelles cartes sont où, et doit s'efforcer de mettre au point ses enchères comme s'il l'ignorait... L'important était de bien percevoir l'aspect artificiel d'une telle activité, qui mettait en relief la solitude du protagoniste : il joue *pour* chaque joueur à tour de rôle (*each one = each hand*), dans la même partie, et non plusieurs parties consécutives. Le même contresens s'est fréquemment répercuté dans la traduction de *fairly*, souvent compris comme impliquant que Jim avait de la chance au jeu, ou jouait ses cartes en virtuose.
- Un autre risque, moins grave certes, était de multiplier dans le texte-cible les occurrences de *jeu*, *jouer*, voire *joueur*. Une *table de cartes* désignant habituellement en français une table de cartes marines à bord d'un navire, il était loisible de traduire *card table* par *table de bridge*, afin d'éviter à la fois une occurrence supplémentaire (« table de jeu de cartes ») et le peu élégant syntagme « mains de bridge ».

He lay on the oddly scented beds, reading *Life* and *Esquire*, and in the house of an American doctor read the whole of *Through the Looking Glass*, a comforting world less strange than his own.

- Rappelons que *lay* est le prétérit du verbe *to lie*, « être étendu », à distinguer de *to lie down*, « s'étendre », traduction pour laquelle a opté une majorité de candidats, et que le jury n'a que légèrement pénalisée, considérant que cette erreur ne trahissait pas essentiellement la situation décrite.
- On s'inquiéterait davantage de la facilité avec laquelle certains confondent les adjectifs *odd* et *old*, pourtant fort communs, rendant *the oddly scented beds* par « des lits sentant le moisi » ou « de vieux lits parfumés » (là encore, on a pu constater combien les articles étaient traduits comme si un défini valait un indéfini).
- Par ailleurs, le jury a pénalisé la traduction de la forme progressive *reading* par la tournure « en lisant » : la plupart des candidats ayant rendu *lay* par « s'étendait » ou « s'allongeait », la simultanéité de ces deux activités supposait une certaine absurdité, alors que « restait allongé » pouvait naturellement suggérer la construction à + infinitif, plus élégante qu'un participe présent apposé.
- *Life* et *Esquire* étant des revues, il convenait, comme dans le cas des toponymes, de ne pas les traduire, d'autant qu'*Esquire* a donné lieu à certains choix particulièrement incongrus (« L'Écuyer », « Monsieur »...). La traduction de *Life* par *La Vie*, publication française qui n'a strictement rien à voir, était pour le moins déplacée.
- *Through the Looking Glass* étant, en revanche, le titre d'un livre célèbre de Lewis Carroll (suite d'*Alice au pays des merveilles*), il fallait le rendre en français. On peut en effet considérer que les romans de Carroll, souvent traduits et retraduits en français, font partie du patrimoine littéraire mondial et que le lecteur francophone du texte de Ballard en a déjà entendu parler, voire les a lus,

en français. Dans ce cas, c'est le titre de la traduction professionnelle qu'il faut donner ; il en existe trois versions : *À travers le miroir*, *De l'autre côté du miroir* et *La traversée du miroir*. Le jury s'est montré particulièrement rigoureux envers les traductions qui manifestaient d'évidentes lacunes culturelles, ainsi de celles qui évoquaient une série d'albums ou de numéros, ou encore de celles qui confinaient à l'absurde (« *À travers les lunettes de vue* »).

- Notons que *the whole of* implique l'aspect achevé de l'action, circonstance qui, jointe au caractère spécifique du complément de lieu, devait inciter les candidats à traduire *read* au passé simple plutôt qu'à l'imparfait.
- Enfin, l'allure un peu abrupte de l'apposition (*a comforting world less strange than his own*) rendait préférable le recours à un étoffement grammatical en français (« au monde... », « dont le monde... »).

But the toy cupboards in the children's rooms made him feel ever more empty.

- La traduction du nom composé *toy cupboards* a donné lieu à de nombreux faux sens, contresens, voire non-sens, dus à une mauvaise compréhension souvent de l'un des deux termes, parfois des deux. *Toy* n'était pas ici un adjectif, qui aurait le sens de « miniature », mais un nom. Certains candidats l'ont bien compris mais ont alors traduit *cupboards* par « coffres ». Il faut éviter de réécrire le texte de départ en proposant en français une collocation sous prétexte qu'elle est idiomatique : elle ne fait qu'introduire un terme qui ne figure pas dans le texte anglais et est pénalisée en tant que telle. *A contrario*, certains candidats se contentent de juxtaposer deux noms sans tenter de trouver un sens à leur combinaison. Leur traduction aboutit à un non-sens qui est pénalisé encore plus sévèrement. Enfin, la traduction du pluriel par un singulier était une erreur de nombre ici que rien ne justifiait.
- Pour *the children's rooms*, on pouvait hésiter ici entre un génitif générique (*the [children's rooms]*, car le génitif générique peut prendre la marque du pluriel) et un génitif spécifique (*[the children's] rooms*). Les deux traductions ont été acceptées : « les chambres d'enfant » et « les chambres des enfants ».
- De nombreuses erreurs ont été trouvées dans la traduction du temps de *made*. Il s'agissait ici d'un imparfait et non d'un passé simple, car l'action décrite se répète (il entre dans plusieurs maisons et éprouve le même sentiment à chaque fois). La traduction du segment *made him feel ever more empty* mettait en jeu des procédés fondamentaux tels que la transposition et l'étoffement. Trop de copies se sont contentées d'un calque de construction. Dans ce cas, certaines ont même omis en français la forme pronominale du verbe « se sentir », ce qui aboutissait à un non-sens. C'est de la traduction de *more* que la phrase française tire le verbe de la principale et le verbe *feel* est alors transposé en nom en français. Il est alors beaucoup plus idiomatique d'étoffer « renforcer le sentiment de vide » en ajoutant l'adjectif « intérieur » à ce tout dernier terme. Enfin, les candidats doivent s'assurer qu'ils lisent bien le texte : un certain nombre d'entre eux a confondu *ever* (mot déjà rencontré dans la première phrase du texte) et *even*, ce qui donne lieu à un contresens.

He leafed through photograph albums, filled with images of a vanished world of fancy-dress parties and gymkhanas.

- Le sens du verbe *to leaf (through)* pouvait se déduire du nom commun correspondant, *leaf*, qui fait partie du lexique courant, à condition de ne pas oublier la préposition, qui indiquait le mouvement de parcours (on tourne une page après l'autre de la première à la dernière). Il existe un verbe français lui aussi dérivé du nom correspondant à *leaf*, verbe transitif direct qui permettait de restituer l'idée exprimée en anglais par le verbe + préposition.
- Les articles ne sauraient être choisis au hasard ; ici aussi il fallait respecter le jeu portant sur le défini et l'indéfini ; les articles (*Ø* au pluriel et *a* au singulier) étaient clairement indéfinis et il fallait les traduire par des indéfinis en français.
- Les candidats doivent veiller à conserver dans leur traduction le registre de langue du texte de départ. Ainsi, il n'y avait aucune raison de traduire *filled* par « emplis » plutôt que « remplis » ou « pleins ».
- Afin d'éviter la répétition maladroite en français de la préposition « de » dans *images of a vanished world of fancy-dress parties and gymkhanas*, il était préférable d'étoffer, sans toutefois trop alourdir la phrase.
- Les candidats doivent prêter une attention particulière à la cohérence référentielle du texte. Ainsi, il est ici fait référence à des enfants, ce qui a son importance pour la traduction de *fancy-dress parties*. Tout d'abord, cela signifiait que les termes « tenue de soirée », « tenue habillée » étaient peu probables ; il s'agissait plutôt de « déguisement », « costume ». Seconde conséquence : il ne fallait pas traduire *parties* par « bals » ni même « soirées » mais plutôt « fêtes ». Ce terme ne

pouvait pas disparaître de la traduction, car il fallait respecter le parallélisme avec les *gymkhanas*. Il s'agit d'un mot d'origine indienne qui fait référence à une fête de plein air au cours de laquelle des candidats s'affrontent dans des épreuves sportives, notamment des courses de chevaux. Étant donné les différentes pistes données par le dictionnaire unilingue et leur possible cohérence dans le texte donné, le jury a accepté les traductions suivantes : « gymkhanas », « compétitions/épreuves sportives/d'équitation » et « courses de chevaux ».

Still hoping to see his parents, he sat by the bedroom windows, as the water drained from the swimming-pools of the western suburbs, draping their white walls with veils of scum.

- Cette phrase soulevait tout d'abord la question de la traduction des participes présents. De nombreux candidats se sentent apparemment obligés de ne pas utiliser de participe présent en français. Le calque peut effectivement s'avérer maladroit mais l'évitement du participe présent ne saurait être systématique.
- Quelques candidats ont mal interprété le sens de *still*, alors que ce terme avait son sens temporel adverbial de permanence : « encore », « toujours ». Il était tout à fait possible de recatégoriser l'adverbe en participe présent et le verbe en nom : « gardant l'espoir... » ; traduire par « dans l'espoir » constitue une légère sur-traduction de l'intention, tandis que la préposition « avec » est quelque peu lourde, bien que correcte ; en outre, ces deux exemples de recatégorisation avec préposition rendaient difficile la restitution de *still*.
- Le mot composé *bedroom windows* désigne les fenêtres qui se trouvent dans les chambres (donc à l'étage), par opposition à celles qui se trouveraient dans le salon (donc au rez-de-chaussée). *Bedroom* était ici un terme générique qui ne pouvait pas se traduire par un singulier défini (« les fenêtres de la chambre » est un contresens car il visite plusieurs maisons, donc plusieurs chambres) ; en revanche, on pouvait envisager une modulation : « dans les chambres, près de la fenêtre ». Trop de candidats ont mal traduit la préposition *by*, qui ne pouvait ici avoir que son sens de localisation.
- L'action étant répétée dans plusieurs maisons, les verbes *sat* et *drained* devaient être traduits par un imparfait. Pour *sat*, le jury a accepté « s'asseyait » mais aussi « restait assis ». Beaucoup de contresens ont été relevés pour la traduction du connecteur logique *as*, qui signifie « pendant que / tandis que ».
- Pour traduire le verbe *drained*, le calque était à exclure, car il conduisait à des erreurs de voix, les candidats utilisant la voix passive (« étaient drainées », mais par qui ?), voire à des non-sens souvent dus à l'omission de la préposition *from*. On pouvait penser à la tournure pronominale « se vider » (« les piscines se vidaient... »).
- Pour la traduction de *suburbs*, l'usage veut que l'on parle en français soit des « faubourgs » (le mot faubourg au singulier a un autre sens), soit de « la banlieue ». Il semble bon de rappeler que les points cardinaux sont invariables (la règle, assez lâche, veut que lorsque l'on parle du lieu, on mette une majuscule [À l'Ouest rien de nouveau], mais que la direction s'écrive en minuscules). Et que *western*, avant de renvoyer à un genre filmique, est l'adjectif dérivé de *West*.
- La précision du vocabulaire est importante à tous les niveaux, notamment dans les collocations ; ainsi, on ne parle pas des « murs » d'une piscine mais de ses « parois ». Le contexte doit également guider les choix de collocations. *Scum* désigne l'écume, terme parfaitement approprié dans le contexte, même si on pouvait penser à « saleté » ; ainsi que l'indiquait le terme *veils*, ce dépôt prenait la forme d'une pellicule continue laissée par l'eau dont le niveau baissait progressivement : il fallait donc éviter de donner l'impression d'une saleté discontinue.

Although he was too tired to think of the future, Jim knew that the small stocks of food would soon be exhausted, and that the Japanese would turn their attention to these empty houses—already the families of Japanese civilians were moving into the former Allied premises in Amherst Avenue.

- La traduction de la concession (*although*) peut se faire par « bien que » suivi du subjonctif (revoir la formation et la conjugaison de l'imparfait du subjonctif), ou bien par la construction « même si » + indicatif, qui n'est toutefois pas exactement équivalente.
- La traduction de *future* par « futur » constituait un calque lexical à éviter, car en français « futur » désigne le temps grammatical : c'est « avenir » que l'on devait employer ici. Pour *stocks*, mot que le français a emprunté à l'anglais dans le contexte de gestion des marchandises, il était préférable ici d'utiliser un terme plus approprié à la petite quantité dont il est question, comme par exemple « réserves ». L'expression *turn their attention to* ne pouvait pas non plus être traduite de façon littérale : il fallait être attentif aux collocations françaises (que « tourne »-t-on en français ? que fait-on de son « attention » ?). Le jury met particulièrement en garde les candidats contre les

calques de vocabulaire, de structure, les faux-amis et autres pièges dans lesquels ils peuvent tomber par manque de vigilance.

- Ici encore, à propos de *the Japanese / Japanese civilians*, il fallait faire la différence entre le nom renvoyant à la nationalité, qui prend la majuscule en français, et l'adjectif, qui ne la prend pas.
- Revoir le système de détermination en anglais et la portée des adjectifs : *premises* est qualifié par *Allied*, et le groupe formé par le nom + l'adjectif est à son tour qualifié par *former*. Il ne s'agit pas d'anciens alliés, mais d'anciens locaux. La tournure devait être étoffée en français.
- On rappelle que lorsqu'il utilise des tirets, le français préfère les utiliser par deux, donc en milieu de phrase (auquel cas ils peuvent facilement être remplacés par des parenthèses pour matérialiser l'incise) ; le tiret unique servant à interrompre la progression d'une phrase, souvent pour attirer l'attention sur une relation logique sans la développer, se rendra en français par un point-virgule ou deux points.

Jim scarcely recognized his long hair and grey cheeks, the strange face in a strange mirror. He would stare at the ragged figure who appeared before him in all the mirrors of the Columbia Road, an urchin half his previous size and twice his previous age.

- *Scarcely* a parfois été mal compris ; *scarce* renvoie à la rareté et ici, sous forme d'adverbe, à la difficulté de valider le procès (*scarcely* étant plus ou moins synonyme de *barely*). Sans personne pour s'occuper de lui, Jim a maintenant les cheveux longs et les joues grises, c'est-à-dire un teint maladif (mais il fallait conserver l'image colorée du texte et traduire au plus près de l'original). Son apparence a tellement changé (on l'imagine autrefois, bien soigné par ses parents, les cheveux coupés régulièrement et la mine fraîche) qu'il ne se reconnaît plus quand il se regarde dans un miroir.
- L'article défini *the* (devant *strange face*) ne pouvait se traduire littéralement : on pouvait insister sur le côté déictique de l'article en traduisant par « ce », ou bien omettre l'article tout à fait. En anglais, *strange* renvoie à ce qui est inconnu, donc potentiellement étrange. Il était préférable de garder la répétition en français, ce que le mot « inconnu » permettait ; on pouvait aussi recourir au polyptote : « étrange/étranger » afin de conserver l'effet de répétition du mot *strange* (l. 16).
- Pour traduire l'habitude exprimée ici aussi par le modal *would*, l'imparfait suffit.
- Le calque lexical de *figure*, traduit par « visage » alors que le mot renvoie à la silhouette, a produit des contresens parfois graves qui ont contaminé toute la phrase (notamment *ragged*, qui renvoie aux vêtements), la rendant incompréhensible. Une rapide vérification dans le dictionnaire permet de clarifier la situation-image. Le terme *urchin* était difficile, mais le dictionnaire en donnait une définition permettant de le traduire assez facilement, en faisant attention à ne pas transformer la traduction en paraphrase (les périphrases longues et lourdes visant à restituer la totalité du sens donné par le dictionnaire ne rendent pas justice au seul mot employé par l'auteur).
- Pas plus qu'on ne traduit *Amherst Avenue* on ne doit traduire *Columbia Road*, surtout si c'est pour parler de la Colombie...
- La structure elliptique de la fin de phrase nécessitait un certain étoffement mais surtout une expression claire en français : ayant maigri, Jim semble plus chétif qu'avant la perte de ses parents, mais aussi bien plus vieux (car il est en mauvaise santé). Il était maladroît de parler de « taille », laquelle aurait difficilement pu diminuer de moitié, alors que sa corpulence, si (*size* est le mot que l'on utilise pour la taille d'un vêtement, alors que le français « taille » s'applique aussi à la hauteur). Le parallélisme reposant sur la répétition de *twice his previous* devait être conservé autant que possible, mais il fallait adapter la structure.

Much of the time Jim was aware that he was ill, and often he would have to lie down all day. The mains supply to Columbia Road had been turned off, and the water dripping from the roof tanks had an unpleasant metallic tang.

- Dans la première phrase : comme plus haut, *would* était à comprendre dans son sens fréquentatif. D'autre part, attention à ne pas lire trop vite : le verbe d'état *be* dans le syntagme *be aware* interdit une traduction par « Jim prenait conscience... », qui aurait correspondu à *become aware*.
- La deuxième phrase a fait l'objet de deux erreurs d'ordre syntaxique, dues souvent à une analyse trop rapide et à l'oubli de cette règle quasiment inflexible en anglais selon laquelle le dernier terme d'un syntagme nominal est le plus important, ceux qui le précèdent ayant une valeur adjectivale. Il fallait donc partir de *supply*, l'approvisionnement, l'alimentation, pour traduire *mains supply*, où le nom *mains* (ici au pluriel, car renvoyant au réseau de distribution d'eau ou d'électricité [le singulier désignant un tuyau]), placé à gauche du nom principal du syntagme nominal, fonctionne comme un déterminant. Étant donné le contexte immédiat (la fin de la phrase), il est beaucoup plus probable qu'il soit ici question d'eau.

- Le respect de la syntaxe, associé à un usage judicieux du dictionnaire, aurait également dû permettre d'éviter de proposer des traductions fantaisistes pour *roof tanks*. Répétons-le, l'ordre des mots ne laisse pas de place à l'ambiguïté : c'est bien *roof* qui qualifie *tanks* et non l'inverse. Si le contexte militaire a pu induire certains candidats en erreur, il est difficilement concevable que des « tanks » se trouvent sur les toits ; la difficulté disparaissait rapidement si on ouvrait le dictionnaire, qui donne comme premier sens de *tank* : « *large container for holding liquid or gas* ». On ne peut qu'inciter les candidats à faire confiance à leur bon sens : si la traduction d'un mot que l'on pense connu semble incohérente dans le contexte, il convient d'en vérifier rapidement la signification, ce qui peut éviter d'être lourdement pénalisé.
- Sur un plan lexical : *drip* signifie « couler goutte à goutte » (le substantif correspondant est *drop*, la goutte). *Tang* pouvait désigner une odeur ou un goût désagréable, plus précisément piquant, mais le contexte, immédiat et plus large (quête de nourriture, réservoirs d'eau, maladie qui résulte probablement de l'ingestion de cette eau insalubre), incite à pencher pour la deuxième solution.

Once, as he lay sick in an attic bedroom in the Great Western Road, a party of Japanese civilians spent an hour walking around the downstairs rooms, but Jim had been too feverish to call to them.

- Le toponyme *Great Western Road* devait être laissé tel quel. Le sens d'*attic* (grenier, mansarde) était donné par les dictionnaires ; un peu de bon sens suffisait pour ne pas aller chercher des chambres *attiques, ce qui, malgré le mode de vie spartiate mentionné auparavant, représentait un véritable non-sens. Quant à *party*, là aussi le recours au dictionnaire aurait permis de trouver sa signification courante : *a group of people*.
- Deux problèmes se sont posés sur les formes verbales suivies de prépositions. *Call* dans son sens courant d'« appeler » est transitif direct ; la présence de la préposition *to* devait alerter les candidats sur le fait que ce verbe était ici employé dans un sens légèrement différent : crier ou parler fort pour attirer l'attention de quelqu'un, le plus souvent pour demander de l'aide. Pour la traduction de *walk around*, comme souvent, le sens dépendait de la préposition qui exprime l'action alors que le verbe exprime la manière dont cette action est accomplie. Il était donc recommandé d'avoir recours à un chassé-croisé sur le modèle de *he ran into the room* → il est entré dans la pièce **en courant**. Il ne s'agissait pas ici de « marcher en rond », mais bien de « faire un tour », où *walk* n'est pas traduit sans que cela ne représente une omission : son sens est implicite en français (le mode de déplacement normal est la marche) et le chassé-croisé est incomplet, comme presque toujours dans ces cas-là (cf. *he walked into the room* → il est entré dans la pièce **Ø**).

One afternoon Jim scaled the wall of a house behind the American Country Club.

- Ainsi que l'indique *one afternoon, Jim scaled* renvoie à une action ponctuelle nécessitant la traduction du prétérit anglais par un passé-simple français.
- Même s'il n'est pas donné à tout le monde de fréquenter un country club, club privé dont les membres se retrouvent pour pratiquer des activités sportives d'extérieur et participer à des événements mondains, le nombre de candidats n'ayant pas compris de quoi il s'agissait laisse à penser qu'en cette fin de texte l'attention a pu vaciller. Un « country club » est bien un club situé à la campagne, et certainement pas un club « de musique country », ou « de musique traditionnelle américaine », même si on peut comprendre que les expatriés aient le mal du pays. L'adjectif *American* portait en effet sur le groupe *Country Club*, et non sur *Country* uniquement (pour la musique « country », on aurait eu *country music* en anglais). L'expression ne se traduit pas en français. On pouvait éventuellement considérer le groupe *American Country Club* comme un nom de lieu (comme *Amherst Avenue* dans le texte, ou le *World Trade Center* à New York) et le laisser tel quel, mais il était préférable d'estimer qu'il s'agissait d'un nom générique porté par tous les clubs du même nom dans tous les pays et de proposer « C/country C/club américain ».

He jumped into a wide, overgrown garden and was running towards the verandah before he realized that a group of Japanese soldiers were cooking a meal beside the empty swimming-pool.

- Quand on peut conserver le système de hiérarchisation des adjectifs, autant le faire : le jardin est vaste (*wide*, et pas *wild*), trait qui le définit plus intimement que l'adjectif *overgrown*, caractéristique aléatoire et acquise, donc à mentionner ensuite, en antéposant « vaste » et en postposant « envahi par la végétation ». Il fallait restituer l'idée de résultat d'un processus exprimée par le participe passé adjectivé (raison pour laquelle « luxuriant » ne convient pas).

- La forme progressive *was running* ne nécessitait pas une traduction par « en train de » car l'imparfait exprime parfaitement l'aspect sécant (duratif). La présence de *before* incite à la prudence quant à la syntaxe. On ne pouvait pas calquer « *courait avant de réaliser » en transformant la forme conjuguée en infinitif français (comme on le fait habituellement quand la principale et la subordonnée de temps ont le même sujet) car les deux formes, conjuguée et infinitive, doivent alors avoir le même aspect ; or, ici, il n'en est rien : la prise de conscience (éviter le calque lexical de *realis/ze*, trop souvent traduit abusivement par « réaliser ») est ponctuelle, elle interrompt la course. On pouvait jouer sur l'antériorité en adaptant les temps et en ayant recours à l'inchoatif exprimé par le verbe pronominal : « se mit à courir ... avant de se rendre compte », ou bien conserver un aspect duratif en modifiant la conjonction : « courait ... lorsqu'il se rendit compte ».
- Le sens de la préposition *towards*, proche parente de *to*, devrait être connu. Si ce n'est pas le cas, une visualisation de la situation-image permet, en se représentant la scène, d'éviter les absurdités. Même remarque pour *beside* (qui dérive de *side*). Une *veranda(h)* est un espace extérieur couvert, qui peut se traduire par « véranda » en français, ou encore « porche ».
- Si en anglais les singuliers collectifs peuvent s'accorder au pluriel quand on les considère comme un groupe d'individus (*the goverment, the family* → *is* ou *are*), ce n'est pas le cas en français : « un groupe » est singulier.
- Pour la forme progressive *were cooking*, même remarque que précédemment.

Three men squatted on the diving-boards, feeding sticks to a small fire.

- Il y a donc un groupe de trois soldats et ces soldats se préparent à manger. Fallait-il pour autant imaginer des brochettes ? La préparation du repas passe par l'allumage d'un feu, qu'il faut entretenir (à ce sujet, attention au calque, on ne nourrit pas un feu de camp, on l'alimente, en y jetant des bâtonnets de bois, par exemple).
- Même si ces soldats se trouvent dans une maison qui ne leur appartient pas, fallait-il pour autant les qualifier de squatteurs en disant qu'ils « occupaient » les plongeoirs (ne pas oublier le pluriel) ? Le français a emprunté à l'anglais le sens figuré du verbe *to squat*, mais le sens littéral renvoie à une manière de se tenir : les trois soldats étaient accroupis. Il existe un verbe précis, auquel il fallait recourir plutôt que de paraphraser en français la définition trouvée dans le dictionnaire unilingue. Dans cet exemple comme dans tant d'autres cas tout au long du texte, la précision du vocabulaire importe grandement. Paraphraser, ce n'est pas être précis, c'est tout le contraire.

Another soldier was down on the floor of the pool, poking through the debris of bathing caps and sun-glasses.

- Pour traduire *was down on the floor*, certains ont pensé au plus-que-parfait, proposant une forme satisfaisante d'étoffement qui permet d'éviter le calque un peu maladroit de *down* et le calque du participe présent *poking* : « était descendu au fond de la piscine ». Étant donné l'activité à laquelle il se livre, il ne peut pas être allongé (*down* est utilisé parce qu'il est en contrebas par rapport aux autres).
- Le verbe *to poke* renvoie à l'action de pousser des éléments épars à l'aide d'un objet souvent pointu, mais pas uniquement pour attiser un feu (contamination du contexte qui empêche de suivre la logique de la syntaxe et du vocabulaire pour se représenter la scène telle qu'elle se déroule). Il n'était pas nécessaire de préciser avec quel objet ou partie de son corps le soldat fouille, ou farfouille, car la préposition *through* indique un usage transitif indirect (« fouiller parmi », donc). Bâton, pied, crosse de fusil (plus difficile et peu probable, doigt), peu importe.
- Sans doute épuisés, certains candidats ont oublié de se fier à leur bon sens pour traduire *bathing-caps*, qui ne peut renvoyer à autre chose qu'à des bonnets de bain (les collocations « chapeau » ou « casquette de bain » n'existent pas en français). Encore une fois, la construction des mots composés, qu'il s'agisse d'adjectifs ou de noms comme ici, doit être comprise, *a fortiori* dans le cas d'objets aussi courants que bonnets de bain et lunettes de soleil.

PROPOSITION DE TRADUCTION

Toujours en quête de nourriture, Jim quitta la maison du dentiste le lendemain matin. Il trouva un nouveau domicile temporaire dans une demeure proche qui appartenait à une veuve américaine,

que ses parents avaient connue avant qu'elle ne partît pour San Francisco. De là, il continua à aller de maison en maison, restant quelques jours dans chacune, abrité de la ville laide et lointaine par les hauts murs et par l'herbe de plus en plus épaisse.

Les Japonais avaient confisqué toutes les radios et tous les appareils photos, mais à part cela les maisons étaient intactes. Elles étaient pour la plupart bien plus luxueuses que son domicile à lui (son père, bien que riche, avait toujours mené une existence spartiate) et possédaient leurs propres salles de projection et de bal. Abandonnées par leurs propriétaires, des Buick et des Cadillac dont les pneus se dégonflaient peu à peu dormaient dans les garages.

Pourtant, les placards de leurs celliers étaient vides, de sorte que pour se nourrir Jim n'avait que quelques biscuits apéritifs, vestiges des cinquante années de fête continue qu'avait connues Shanghai. Parfois, après avoir trouvé une boîte de chocolats intacte dans le tiroir d'une coiffeuse, Jim se sentait revivre et se rappelait ses parents dansant au son de la radio avant le déjeuner du dimanche, ainsi que sa chambre d'Amherst Avenue, désormais occupée par les officiers japonais. Il jouait au billard dans les salles de jeu assombries, ou bien s'installait à une table de bridge et y distribuait les cartes, essayant de jouer chaque main aussi impartialement que possible. Il restait allongé sur les lits curieusement parfumés, à lire *Life* ou *Esquire*, et dans la maison d'un médecin américain, il lut l'intégralité d'*À travers le miroir*, dont le monde réconfortant était moins étrange que le sien.

Mais les placards à jouets dans les chambres d'enfant renforçaient toujours plus son sentiment de vide intérieur. Il feuilletait des albums photos remplis d'images d'un monde disparu fait de fêtes déguisées et de gymkhanas. N'ayant pas perdu l'espoir de voir ses parents, il restait assis dans les chambres, près de la fenêtre, tandis que l'eau s'écoulait peu à peu des piscines de la banlieue ouest, recouvrant leurs parois d'un voile d'écume. Bien qu'il fût trop fatigué pour penser à l'avenir, Jim savait que les petites réserves de nourriture seraient bientôt épuisées et que les Japonais allaient s'intéresser à ces maisons vides ; déjà les familles de civils japonais emménageaient dans les locaux précédemment occupés par les Alliés dans Amherst Avenue.

Jim avait du mal à reconnaître ses cheveux longs et ses joues grises : visage inconnu dans un miroir inconnu. Il regardait fixement la silhouette en haillons qui apparaissait devant lui dans tous les miroirs de Columbia Road, ce gamin deux fois plus petit et deux fois plus vieux qu'il ne l'était avant. La plupart du temps, Jim avait conscience d'être malade et souvent il devait rester allongé toute la journée. L'alimentation en eau de Columbia Road avait été coupée et l'eau qui tombait goutte à goutte des réservoirs sur les toits avait un goût métallique désagréable. Un jour, alors que, malade, il était couché dans une chambre mansardée de Great Western Road, un groupe de civils japonais avait passé une heure à parcourir les pièces du bas, mais Jim avait été trop fiévreux pour les appeler à son secours.

Un après-midi, Jim escalada le mur d'une propriété qui se trouvait derrière le country club américain. Il sauta dans un grand jardin envahi par la végétation et il courait vers la véranda lorsqu'il s'aperçut que quelques soldats japonais se préparaient à manger à côté de la piscine vide. Trois hommes, accroupis sur les plongeoirs, alimentaient un petit feu en y jetant des bouts de bois. Un autre soldat, au fond de la piscine, fouillait parmi les débris de bonnets de bain et de lunettes de soleil.

Version arabe

Rapport présenté par Makram Abbès, Professeur des Universités, Ecole Normale Supérieure de Lyon

Notes obtenues : 04, 12 ; 14.

Sur les trois candidats ayant choisi la version arabe pour cette session, deux seulement ont présenté des traductions correctes qui reflètent une bonne compréhension du texte, et méritent une note au-dessus de la moyenne. La plus mauvaise des trois notes se justifie par la présence de nombreux contresens et faux-sens. Cette copie a fait l'impasse, entre autres, sur la traduction du mot « *'amal* » qui signifie « travail » et « œuvre » en langue arabe, mais qui ne peut être pris que dans la seconde acception dans le texte d'Adonis. Ainsi, la phrase pour laquelle nous proposons : « Je pense aussi que l'Andalousie est une œuvre ouverte qui se renouvelle à chaque lecture, au-delà de la politique et du politique, et dans tout ce qui échappe à une délimitation idéologique », a été rendue avec un faux-sens et deux contresens : « Je constate également qu'elle est un travail ouvert qui se renouvelle à chaque lecture, à travers la politique et le politicien, ce qui découle de toute limite idéologique ». Quant au mot « Giralda » qui suit ces lignes, il a bizarrement été traduit par « mathématiques » donnant ainsi : « On peut le citer comme un exemple de mathématiques, divers, unique, issu de l'expérience collective », au lieu de : « Telle la Giralda, elle est plurielle, fille de l'expérience collective ».

Les autres copies contiennent certes quelques impropriétés, des faux-sens ou des maladresses d'expression, mais l'exercice de la traduction est beaucoup mieux maîtrisé, et le rendu en français globalement très correct.

Traduction proposée :

J'ai toujours senti que j'avais vu l'Andalousie sans savoir quand ni comment. Était-ce une vision dont je m'étais imprégné à travers le mot et l'image, ou émanait-elle de la mystique, et plus particulièrement d'Ibn 'Arabî ? Ou encore de la philosophie et d'Averroès notamment ? Peut-être provenait-elle de l'architecture, de la musique, de la poésie ou de tout cela à la fois.

Entre l'Andalousie et moi, il existe une relation qu'il m'est difficile d'expliquer, qui est liée au souvenir, au désir et au rêve. Une relation dans laquelle je ne vois pas ce que mes yeux voient, mais ce qu'ils ne peuvent pas voir. Est-ce pour cette raison que l'Andalousie est devenue une seconde langue, un texte total et originel ? Est-ce pour cela qu'elle habite dans mon imaginaire et qu'elle s'unit à lui ? (...)

Je pense aussi que l'Andalousie est une œuvre ouverte qui se renouvelle à chaque lecture, au-delà de la politique et du politique, et dans tout ce qui échappe à une délimitation idéologique. C'est une œuvre qui est plus qu'elle-même, plus que son créateur et que son lecteur. Une œuvre qui n'a pas été créée par un individu auquel on renverrait en disant : « c'est bien lui ». Telle la Giralda, elle est plurielle, fille de l'expérience collective, comme si elle était la vie même, objective dans sa subjectivité, totale dans sa particularité et son individualité. Une œuvre que tous les hommes aiment, et c'est pour cela qu'elle semble être la création de tous les hommes.

Cette Andalousie que j'ai décrite comme un texte originel et comme une seconde langue s'est mise à m'apprendre comment unifier l'écriture/espace et la voix/temps, comment conjoindre la pierre et l'air, comment l'imagination devient matière et la matière imagination. Ce texte s'est mis à ponctuer l'histoire de ma poésie et de mon rêve et à veiller sur eux. De ce fait, je sentais qu'en créant ses créateurs, l'Andalousie me créait moi aussi. La réalisation esthétique crée dans l'histoire celui qui l'a créée dans le réel, comme si les Arabes, maintenant, existaient grâce à l'Andalousie, autrement dit, comme si c'est après l'Andalousie et non avant elle qu'ils avaient pu exister de la plus belle manière qui fût.

L'Andalousie n'est-elle donc pas un futur plus qu'elle n'est un passé ? Si. Et c'est pour cela qu'elle n'est pas mon miroir, qu'elle ne me ramène pas à mon enfance ou à ce que je fus. Elle est, plutôt, ce qui me pousse vers l'avant, vers ce qui vient du futur, vers ce que je ne suis pas encore et ce que je n'ai pas encore été.

L'art, tel qu'il m'apparaît de ce balcon n'est ni « le paradis perdu » ni « l'âge d'or » ; il est, au contraire, la lumière qui éclaire le chemin de cet inconnu que nous affrontons. Il est ce qui s'adresse à nous esthétiquement où que nous nous dirigeons dans ce présent qui nous surprend en surgissant de l'invisible. L'esthétique de l'Andalousie n'est pas éternelle parce qu'elle est la création d'un passé qui ne se répétera jamais, mais parce qu'elle est la présence qui rayonne tel un futur éternel. S'il est juste de référer sa poétique au passé, cela ne se peut qu'à une seule condition, celle de la référer à partir du futur.

Adonis, *La musique de la baleine bleue*

VERSION ESPAGNOLE

Rapport présenté par Grégoire Bergerault, Professeur agrégé, Lycée Pierre d'Ailly, Compiègne, avec le concours de :

- *Caroline Lyvet, Maître de conférences, Université d'Artois,*
- *Ana Rodríguez, professeur agrégé, Lycée Guy de Maupassant, Colombes*
- *Stéphane Patin, Maître de conférences, Université de Paris-Diderot*

Nombre de candidats ayant composé : 122

Éventail de notes : 0,5/20 à 15/20

Moyenne : 08,9/20

Remarques générales

Les candidats à l'Agrégation externe de Lettres modernes ont été moins nombreux cette année à composer en espagnol (122, contre 139 en 2014). La moyenne générale, bien qu'ayant baissé d'un demi-point, reste toutefois meilleure qu'en 2013, où elle n'atteignait pas 8/20. Globalement, donc, nous pouvons affirmer cette année encore que les candidats se sont, pour la plupart, correctement préparés à cette épreuve en langue étrangère. Nous encourageons les futurs candidats à suivre cet exemple.

Chaque nouveau texte de version entraîne des résultats différents. C'est ainsi que l'application stricte du barème ne nous a pas permis cette fois-ci d'attribuer une note supérieure à 15/20 – résultat, au demeurant, très honorable. La moyenne générale n'en a guère pâti, puisque l'ensemble des notes, assez homogène, laisse apparaître que presque la moitié des copies a obtenu une note comprise entre 8/20 et 10,5/20, ce qui, somme toute, est tout à fait courant pour un concours aussi exigeant. Les candidats ont été départagés grâce à leur maîtrise de la langue française (orthographe, ponctuation, grammaire et syntaxe), grâce à leur compréhension globale de l'extrait, et ce davantage encore que grâce à leur capacité à rendre les nuances de la langue source.

Comme l'année dernière, nous conseillons vivement aux candidats la lecture des rapports des sessions précédentes, et de s'entraîner à partir des textes déjà donnés, pour se faire une bonne idée de ce qui les attend.

Présentation du texte

Yo confieso, paru en 2011, a très vite été un grand succès de librairie. De l'avis même des critiques, cette œuvre imposante et polyphonique de l'auteur espagnol Jaume Cabré est difficile à classer, voire à résumer, tant l'auteur joue avec les frontières entre les genres et les codes habituels de l'écriture. Le lecteur se retrouve très vite emporté malgré lui dans une valse brillante et vertigineuse, passant plus ou moins perceptiblement d'un personnage à l'autre, d'un narrateur à l'autre, d'une génération à l'autre, en traversant les époques, mais en explorant avec constance toutes les facettes de l'âme humaine. C'est l'histoire d'un surdoué, qui se souvient de son enfance, de sa vie, d'autres vies, de ses vies... Toujours est-il que le passage choisi était assez clair : il s'agissait d'un moment clé de l'éducation du jeune garçon – il s'appelle Adrià, mais son prénom n'apparaît pas dans le texte –, où celui-ci ose, au prix de grands efforts, braver les foudres paternelles, en annonçant ce qu'il souhaite faire plus tard. Il s'agissait bien d'une caustique satire des pères tyranniques ne faisant aucun cas des réelles envies de leurs enfants, et des mères totalement effacées, incapables de prendre la défense de leur progéniture dans de pareils cas.

On pouvait distinguer trois moments dans ce passage : le premier nous présentait, sous la forme d'un échange vif, tendu, et pour ainsi dire caricatural, l'opposition frontale du jeune garçon aux

décrets de son père, un antiquaire érudit ne voyant d'autre salut pour lui que dans l'étude des langues étrangères et des humanités – un choix autoritaire cautionné par le silence coupable de son épouse soumise. Dans un second temps, le petit garçon osait courageusement – davantage pour ne plus subir l'ire paternelle que pour convaincre ses parents, certes –, proposer une alternative : celle d'être médecin. Il souhaitait devenir médecin. Une proposition aussitôt balayée par le père qui, fatigué, le chassait de son bureau, l'enjoignant d'aller faire du violon loin de sa vue. Enfin, dans un troisième temps, un dialogue entre deux narrateurs adultes, dont le petit Adrià devenu grand, revenait sur cet épisode marquant. L'extrait se fermait sur un retour au temps de l'enfance, où le narrateur, redevenu petit garçon, se souvenait des conséquences de cet acte de rébellion avorté : il avait dû *in fine* se soumettre à la volonté de son père.

Remarques particulières portant sur le sujet de 2015

- *Types de difficultés*

Une des particularités de ce texte résidait dans la part belle faite aux dialogues. Les candidats devaient donc respecter les alinéas, reproduire la ponctuation et la mise en forme globale de l'extrait, tout en l'adaptant aux règles typographiques françaises. Or, trop nombreuses ont été les copies à ne pas mettre en œuvre cette évidence. Trop nombreuses ont été celles où la ponctuation, pourtant indissociable d'une syntaxe claire, révélait une méconnaissance inquiétante des subtilités de la langue française. Ainsi, même s'il est vrai que nous avons accepté que les candidats reproduisent, dans un souci de fidélité à un style particulier, les quelques libertés que prenait ça et là Jaume Cabré (absence par exemple des deux points et des guillemets, ou du tiret après alinéa, avant un passage au style direct : « *dijo, mirando a la mesa, en voz bajísima, mira lo que me sacrifico por ti* »), il n'en reste pas moins que ces mêmes candidats ont été sanctionnés s'ils oubliaient les guillemets au début d'un dialogue, ou qu'ils omettaient un des points d'exclamation, ou des points de suspension, pourtant présents dans le texte source. De même que si une virgule était mal placée au point de transformer le sens initial d'une proposition. Les textes des prochaines sessions pouvant, eux aussi, contenir des dialogues, qu'il nous soit ici permis de rappeler les règles en la matière, telles que préconisées par l'Imprimerie nationale : « Suites de citations, les dialogues inclus dans un texte seront ouverts et clos par des guillemets. Les changements d'interlocuteurs seront marqués par des moins (tirets). Plusieurs dispositions peuvent être utilisées : 1. Le cas le plus fréquent consiste à faire débiter en alinéa le dialogue, annoncé par un guillemet ouvrant [et non par un tiret], puis à renvoyer en alinéa chaque repartie, précédée d'un moins (tiret) »¹.

Une autre particularité de ce sujet 2015 était le caractère oral de la langue employée. Un style assez dynamique, fluide et épuré – en effet, les phrases du père et du fils sont courtes et apparemment simples, parfois sans verbe conjugué, et il n'y a pas dans l'extrait de longues descriptions – qui pouvait laisser présager d'un exercice de traduction assez facile. Or, il faut toujours se méfier de ce qui paraît simple : il y avait de nombreuses expressions idiomatiques (*en serio* ; *de verdad* ; *nada de* ; *cuentos chinos* ; *llevar la contraria* ; *a voz en grito* ; *meter la pata...*), mais aussi des interjections et autres marqueurs d'oralité (*es que* ; *¿eh?* ; *pues* ; *nada* ; *anda* ; *y punto* ; *pse...*, etc.) auxquels il fallait faire un sort à l'aide du dictionnaire unilingue à disposition. Il fallait en outre faire très attention à ne pas verser dans la familiarité, et bien avoir à l'esprit qu'à chaque fois que le petit Adrià donnait du *Padre* à son père, il s'agissait bien de la marque d'une éducation bourgeoise stricte et n'ayant rien de suranné. À ce titre, le mot ne devait pas être traduit par « Papa », et encore moins par « mon père », sous peine, dans ce dernier cas, d'introduire une ambiguïté, voire de commettre une erreur.

Enfin, ce sujet contenait quelques difficultés lexicales, en l'occurrence dans deux énumérations de métiers. Des métiers plus ou moins connus, certes, mais qui ont bel et bien existé ou existent encore. Or les membres du Jury ont parfois dû s'armer de patience et assister, impuissants, à une magnifique débauche de créativité. Nous en donnerons un petit aperçu plus bas. Ces passages ont pénalisé beaucoup de monde. Il nous suffira de redire aux futurs candidats à quel point le dictionnaire peut être un précieux allié un jour de concours. Ceux qui prendront la peine de le consulter pourront éviter de perdre des points.

Les autres difficultés rencontrées par les candidats ne sont guère différentes de celles relevées dans les rapports des sessions précédentes. En voici une liste non exhaustive : mauvaise connaissance des conjugaisons espagnole et/ou française, entraînant de gros contresens ou

¹ *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, 3^e édition, Imprimerie nationale, Paris, 2002, p. 68-69

quelques barbarismes verbaux qui laissent songeur (« *je pensa » pour *pensé*, « *je dû » pour *tuve que*, « sont » pour *eran*, « a dit » pour *había dicho*, « nous fûmes » pour *éramos*, « regardée » à la place de « regardait », etc.). Incapacité chez certains à traduire les comparatives conditionnelles commençant par *como si*, avec le bon mode ou le bon temps (*como si confesaras* a ainsi donné « *comme si tu confesserais » ou « *comme si tu confesseras », au lieu de « comme si tu confessais/avouais »). Même incapacité à identifier au moyen des terminaisons verbales le sujet régissant l'action d'un verbe (*apuntó* et *apunto* ont deux sens très différents : l'accent écrit indique que le verbe est conjugué à la 3^e personne du singulier du passé simple de l'indicatif, et que donc le sujet était le père du petit garçon, tandis que l'absence d'accent est la marque de la 1^{re} personne du singulier du présent de l'indicatif ; dans le même ordre d'idées, rappelons que *estaba* peut être une 1^{re} ou une 3^e personne du singulier à l'imparfait de l'indicatif, selon le contexte). Méconnaissance des valeurs du gérondif, selon qu'il est associé à un semi-auxiliaire ou non (*iban pasando* a parfois donné lieu à un gros contresens : « les jours passèrent », ou à un faux-sens : « les jours étaient en train de passer », au lieu de « les jours passaient [petit à petit] »). Traductions mot à mot, ou totalement fantaisistes, donnant naissance à des choses auxquelles le Jury, pourtant rompu à l'exercice du déchiffrement, voire de la devinette, n'a pu entendre goutte (« *Plus de Romains, de Fermiers et autres contes usés », ou « *Nous allons commencer du sérieux avec les cours », ou encore « *Et je refuse de français. », et puis enfin « * moi, que de m'imaginer seulement la vue du sang me mettait mal à l'aise »). Cela est dû sans doute à des problèmes de compréhension du texte espagnol, mais également et surtout à une absence de maîtrise de la syntaxe française avec, au final, un mépris du sens. Plusieurs lectures attentives sont indispensables. Le recours à l'analyse logique aussi. On ne peut bien traduire un texte sans l'avoir intimement compris.

- *Quelques remarques sur des passages ciblés*

Bien conscients que les candidats à l'Agrégation externe de Lettres modernes ne sont pas des spécialistes d'espagnol, nous nous contenterons d'analyser, dans l'espace qui nous reste, quelques passages concentrant les erreurs le plus souvent commises et parmi les plus variées possibles.

—Y ahora vamos a empezar en serio con las clases particulares de alemán, con un profesor de verdad. Nada de Romeus, Casals ni cuentos chinos.

Certains candidats ont traduit *vamos a empezar* au moyen du futur de l'indicatif : « nous commencerons ». Or la structure *IR + a* (ou « futur proche ») apporte un degré de précision supplémentaire à l'action envisagée. Ainsi, « nous allons commencer » rendait mieux la volonté paternelle de prendre les choses en main et l'imminence des cours d'allemand sous la férule d'un nouveau professeur. La locution adverbiale *en serio*, quant à elle, se trouve dans n'importe quel dictionnaire unilingue : elle est synonyme de *seriamente* (« sérieusement »). À noter également que la tournure intransitive *empezar con* ne se traduit pas telle quelle en français : on a sanctionné dans ce cas comme hispanisme l'emploi de la préposition « avec ». *Clases particulares* devait être traduit par « cours » ou « leçons particulières », et non pas par « classes ». *De verdad* était, toujours d'après le dictionnaire, synonyme de *de veras*, dont l'un des sens est « avec efficacité, avec sérieux ». Cela sous-entendait que ni Monsieur Romeus, ni Monsieur Casals (les anciens professeurs), n'avaient eu de telles qualités. Nous avons donc accepté et valorisé les copies proposant « un professeur digne de ce nom ». *Nada de* s'emploie en espagnol pour empêcher énergiquement que ne se fasse ou ne se dise quelque chose. « Pas question de Romeus... », « Finis les Romeus... » ont été acceptés comme solutions pour traduire l'idée. Un *cuento chino*, d'après le dictionnaire unilingue, est une invention, un mensonge. Tous les mots ou expressions se rapprochant de ce sens ont été acceptés : « histoires à dormir debout », « chinoiseries », « inventions », « salades », etc.

—Pero es que yo... —Y refuerzo de francés. —Padre, es que yo quería... —Tú no quieres nada. Y te lo advierto —me apuntó como si tuviera una pistola en la mano—: al final aprenderás arameo.

Chaque tiret qui n'avait pas valeur de parenthèse indiquait que l'on changeait d'interlocuteur. Il s'agissait de la suite du dialogue entre le père, autoritaire et menaçant, et le fils, qui n'arrive pas à finir ses phrases (cf. points de suspension). Il était donc important que le pronom personnel *yo*, qui apparaît deux fois, soit systématiquement traduit, car il montrait la farouche volonté d'exister du petit Adrià. Cet oubli, ou la non reprise de la traduction du début, ont été sanctionnés. De même que l'absence de traduction du pronom *tú*, dans la réponse du père. *Refuerzo* n'était pas un verbe conjugué mais bel et bien un substantif que l'on pouvait rendre par « soutien », et surtout pas par « renfort », ou « renforcement », etc. Attention : « *soutien de français » était un hispanisme : il fallait

bien sûr traduire ce syntagme en adaptant la préposition (« soutien en français »). Nous avons été surpris de voir à quel point certains candidats « réécrivaient » le texte espagnol à leur guise, ici et à d'autres endroits. Ainsi avons-nous pu lire « et j'ajoute des cours de français », ou encore « et du français en plus ». Le but de l'exercice est tout de même de ne pas trahir l'auteur que l'on traduit ! Cela n'aura échappé à personne que le père du petit garçon est particulièrement irascible et impatient. Il ne pouvait donc y avoir d'autre personne que lui pour oser pointer son fils du doigt, comme il l'aurait fait avec un pistolet. Regrettons au passage la confusion faite par certains entre le verbe espagnol *tener* (« avoir ») et le verbe français « tenir ». Et rappelons aussi que *querer* ne signifie pas seulement « aimer » ! Enfin, l'araméen était la langue parlée par Jésus-Christ, différente donc de l'arabe, de l'hébreu, de l'arménien, et mieux définie que le « mésopotamien ancien » [sic]...

Miré a mi madre buscando una aliada, pero estaba con la cabeza gacha, como si le interesaran las baldosas. Tuve que defenderme solo y grité:

Le gérondif *buscando* a trop souvent été confondu avec un participe présent. Or ici cette forme verbale ne « déterminait » pas un substantif (*mi madre*) mais un verbe dont le sujet était le narrateur enfant : *miré*. Le gérondif avait donc une valeur circonstancielle qui apportait des précisions sur la manière qu'avait le petit garçon de regarder sa mère. Autrement dit, ce n'était pas la mère qui cherchait une alliée. Par contre, le sujet de *estaba con la cabeza gacha* était bien la mère ! Cette mère qui pendant tout l'épisode n'aura pas le courage de lever les yeux de son carrelage... Une remarque à propos de ce passage : nous avons constaté que beaucoup trop de candidats mettaient en œuvre diverses stratégies pour éviter les difficultés, par exemple avec cette phrase : *estaba con la cabeza gacha* (« elle avait la tête baissée ») qui est devenue, de façon surprenante : « elle regardait le sol ». Ce n'est pas du tout la même chose que ce qui figure dans le texte à traduire ! Une autre erreur récurrente fut la confusion observée entre l'obligation impersonnelle (*hay que ; hace falta* + infinitif) et l'obligation personnelle, où le sujet est clairement soumis à l'obligation exprimée (*tener que* + infinitif). Dans notre cas, il fallait traduire *Tuve que defenderme* par « Je dus me défendre ». Enfin, nous attirons l'attention une fois encore sur la nécessité de maîtriser ses conjugaisons françaises, et de bien respecter les temps verbaux : il n'est pas normal de trouver dans des copies « je criaï » au lieu de « je criai », pour traduire *grité*.

—Ya lo creo que sí —en voz baja, fría, implacable. —No. —No me lleves la contraria. —No quiero aprender arameo. ¡Ni nada más!

Voici un passage qui s'est avéré assez problématique, contre toute attente. Peut-être à cause des multiples sens possibles du mot *ya*, ou bien de l'expression *llevarle la contraria a alguien*, mais aussi des diverses traductions de *nada* ? Toujours est-il que les candidats parvenant à visualiser la scène n'ont pas eu de mal à rendre ces quelques phrases. Puissent les futurs candidats retenir que l'adverbe *ya* peut, tour à tour, et selon le contexte, être traduit par « déjà », « maintenant », « ne... plus », « tantôt... tantôt » ou « soit... soit » s'il est répété, ou encore par « bien », lorsqu'il est employé pour renforcer une affirmation (c'était le sens qui nous intéressait). Mais aussi qu'il y a des expressions toutes faites à connaître par cœur, comme *¡Ya está!* (« Ça y est ! »), *¡Ya está bien!* (« Cela suffit ! ») ou *desde ya* (« tout de suite », ou « bien sûr », dans certains pays). Dans notre phrase, on pouvait choisir parmi les tournures suivantes : « Je crois bien que si », « Oh ! que si », etc. L'expression familière *llevar la contraria* signifie : « faire ou dire le contraire de ce que l'on dit, pense ou souhaite ». Le père sommait donc son fils de ne pas le contredire. Le verbe *llevar* ne devait pas être traduit isolément. *Nada* pouvant être un adverbe ou un pronom indéfini, il ne se traduit donc pas systématiquement par « rien ». D'autant que dans notre texte, il était à comprendre dans l'expression composée *nada más*, qui signifiait « quoi que ce soit d'autre » ou « rien d'autre ». Plus loin, le père prononce ce mot, *nada*, mais dans l'intention de couper court à la moindre éventualité de dialogue avec son fils. Dans ce cas, l'adverbe pouvait être traduit tout simplement par « non ».

¿y cómo me lo agradeces? —A voz en grito—: ¿Diciendo que no quieres aprender arameo? —Y ahora desgañitándose—: ¿¿Eh??

Il s'agissait sans doute du moment le plus théâtral du texte : le père monte *crescendo* dans la gamme des reproches, commence d'une voix très basse, puis finit par s'égosiller. L'expression *a voz en grito* pouvait être traduite par « en criant », « en criant très fort », « en hurlant », « en vociférant », bref, par toute expression française laissant entendre que le père disposait encore d'une marge de progression dans sa course à l'intensité sonore. En effet, il finit sur un tonitruant *¿¿Eh??* en s'égosillant (*desgañitándose*), tout bonnement. Nous avons valorisé cette subtile gradation, mais sanctionné la mauvaise orthographe (« *crillant ») et les non-sens (« *s'égosillant la voix »). L'interjection désespérée du père à la fin pouvait être traduite par « Hein ?? » ou « C'est ça ?? ».

En el bolsillo, Carson, curioso, se agitó. Yo no sabía lo que quería estudiar. Sabía que no quería que me cargaran tan pronto con una losa.

Si l'on peut tout à fait concevoir que la majorité des candidats ne connaissent pas l'existence de Kit Carson, ce pionnier de la Conquête de l'Ouest, devenu héros de bande dessinée dans les années 50, et dont le souvenir des prouesses héroïques contre les Indiens fut immortalisé par des figurines en métal ou en plastique convoitées par de nombreux enfants rêvant d'aventures, on n'a pu qu'être surpris de découvrir que le mot *bolsillo* avait posé problème... Il s'agissait bien entendu de la poche, dans laquelle le petit garçon conservait précieusement la figurine protectrice, dotée dans son esprit enfantin d'une vie propre et susceptible de pouvoir donner un avis sur tout. Le plus prudent était donc de coller au texte espagnol, après avoir vérifié le sens de *bolsillo* (nous avons trouvé des traductions aussi farfelues, pour ce mot très courant, que « niche », « panier », « cage », « porte-monnaie », « bocal », « pochette », « couloir », « barboteuse », « coin », « vestibule », ou « canapé » !!!). Si la *losa* est bien une « dalle », il fallait bien sûr comprendre le terme dans un sens figuré, et tenter de trouver une expression française traduisant le poids redouté par le petit Adrià. « Je savais que je ne voulais pas qu'on m'accable, si tôt, d'un tel fardeau », ou « qu'on me mette, si tôt, un boulet au pied », ou encore « qu'on m'accablât si tôt d'une telle charge de travail » furent d'agréables surprises pour nous autres correcteurs.

Fueron unos segundos de reflexión angustiosa. Finalmente tuve que improvisar: —... pues quiero ser médico. Silencio. Miradas de desconcierto entre mis padres.

Le verbe *fueron* fut très souvent traduit par « il y eut ». Or, cela n'était pas fidèle au texte espagnol. Le sujet du verbe étant bien identifié (*unos segundos [de silencio]*), il suffisait d'avoir recours au pronom neutre « ce » : « Ce furent quelques secondes de réflexion angoissante ». La conjonction *pues* a elle aussi entraîné des erreurs : bien que placée en tête de phrase, elle ne pouvait se traduire ici par « car », parce que nous étions dans le langage parlé, et que, dans ces cas-là, *pues* correspond au français « eh bien ! » (Attention à l'orthographe !), ou toute autre béquille servant à meubler une hésitation (« ben », « euh »...). Situé à l'intérieur d'une phrase, *pues* équivaut au français « donc ».

Mi padre visualizó mi futuro de médico unos segundos. Creo que mi madre también. Yo, que me mareo sólo de imaginarme la sangre, pensé que había metido la pata.

Ici, la préposition *de* pouvait entraîner quelques faux-sens, voire des non-sens. La première occurrence sous-entendait le verbe *trabajando* ou *haciendo* (*visualizó mi futuro [trabajando/haciendo] de médico*). Autrement dit, le père s'est imaginé quel pouvait être l'avenir de son fils, s'il devenait médecin ; en d'autres termes, il s'est figuré son futur en tant que médecin. C'est bien là une des fonctions de la préposition *de* : introduire un complément désignant une occupation ou un emploi. Nous avons donc valorisé la traduction suivante : « Mon père se représenta mon avenir comme médecin ». L'expression *sólo de* + infinitif doit se rendre en français par la tournure « rien que de » + infinitif. Il fallait bien comprendre que c'était le simple fait d'imaginer le sang qui faisait tourner de l'œil notre jeune narrateur, et non pas la vue réelle du sang. Quant à *meter la pata*, le dictionnaire livrait, une fois de plus, toutes les indications utiles. « Commettre une bourde », « une maladresse », « se mettre dans le pétrin », etc., constituaient des choix judicieux.

—Anda, hijo, que tengo trabajo. Vete a meter algo de ruido con el violín. Y mi madre mirando al suelo, tan interesada como antes en las baldosas de colorines del suelo. Traidora.

Langue orale oblige, il ne fallait pas traduire *Anda* par « Marche », et encore moins par « Passons », « Ça suffit » ou « Dépêche-toi », mais par « Allez », ou « Allons ». L'omission du possessif « mon » devant le mot « fils » a été légèrement sanctionnée. La phrase suivante, toujours prononcée par le père, était un ordre adressé au fils pour qu'il aille jouer du violon dans une autre pièce et qu'il le laisse tranquille. Peu nombreux ont été les candidats à percevoir le mépris avec lequel il se référait à l'instrument à cordes. Une nuance qui pouvait être rendue par le mot « crin(-)crin », puisque ce terme désigne à la fois un mauvais violon et un son désagréable, ce qui correspondait bien au mot *ruido* et au verbe *meter*, pour le moins brutaux.

Abogado, médico, arquitecto, químico, ingeniero de caminos, dentista, abogado, ingeniero industrial, ingeniero óptico, farmacéutico, abogado, fabricante, ingeniero textil y banquero eran los oficios previsibles en los que pensaban todos los padres de todos los hijos.

Voilà sans doute l'un des passages les plus pénalisants (avec le suivant), de cette version 2015. Le Jury pensait que les dictionnaires allaient être consultés fébrilement, mais force est de constater que tous n'ont pas eu ce réflexe. Cette énumération devait être reproduite, et la traduction

du tronçon *eran los oficios previsibles en los que pensaban todos los padres de todos los hijos* devait être la suivante : « ... étaient les métiers prévisibles auxquels pensaient tous les pères de tous les fils ». Le Jury n'a pas été trop sévère lorsqu'il trouvait l'autre traduction possible du mot *padres* (« parents »), du moment qu'il y avait une cohérence dans l'ensemble de la composition. Cela dit, il a estimé qu'il était surtout question des idées du père tout au long de cet extrait, tant la mère est effacée, dans l'ombre de son mari...

—Es que es la única carrera que se podía hacer desde Letras. Pero a lo que solían aspirar los hijos era a cursar estudios de carbonero, pintor, carpintero, farolero, albañil, aviador, pastor, futbolista, sereno, alpinista, jardinero, conductor de tren, paracaidista, conductor de tranvía, bombero y papa de Roma.

Le mot *carrera* a plusieurs sens en espagnol : « course », « études » (ou « cursus »), « carrière » et « trajet ». « Carrière » – un mot qui nous place du point de vue de la personne ayant achevé ses études, et qui envisage sa vie professionnelle comme une progression, avec des étapes à franchir – ne pouvait pas convenir, puisqu'il était précisément question ici des études qu'aurait pu entreprendre Adrià. *Letras* désignait par métonymie un cursus littéraire. La phrase suivante, bien que complexe, n'était pas incompréhensible, à condition de reconnaître la construction particulière de la « mise en relief », aussi appelée « tournure emphatique ». Le premier syntagme, *a lo que solían aspirar los hijos* (« ce à quoi aspiraient en général les fils »), était mis en exergue pour bien établir le contraste entre les rêves des fils et les souhaits des pères, exprimés un peu plus haut. Le deuxième syntagme, démarrant avec le verbe conjugué *era*, explicitait cette aspiration au moyen d'une longue énumération de métiers dont l'originalité visait à renforcer ledit contraste. La répétition de la préposition *a* (*a cursar estudios*) invitait le traducteur à établir une correspondance logique avec le premier syntagme. La présence de cette préposition, déroutante, était due au régime prépositionnel spécifique du verbe retenu par l'auteur : *aspirar a*. La liste de métiers a donné lieu, comme déjà dit, à un feu d'artifice d'inventivité. Ainsi a-t-on pu voir l'« ingénieur des ponts et chaussées » devenir ingénieur « des chemins » [*sic*], « des chemins de fer », « en urbanisme », « des routes », « en infrastructure » [*sic*], « dans les transports », « dans l'aménagement du territoire », « agronome », ou bien le « chimiste » devenir « chimique », l'« ingénieur industriel » se transformer en « génie industriel » [*sic*], ou bien encore le *sereno* (« veilleur de nuit ») devenir « glandeur »... ! Bref, autant de traductions hasardeuses – mais parfois amusantes, il faut bien le reconnaître – qu'une consultation du dictionnaire aurait permis, une fois encore, d'éviter. D'autres métiers sont apparus, aussi : « éclairagiste », « fabricant de luminaires », « électricien », « gardien de phare », « portier », « serrurier », « carrossier », « terrassier », « mineur », « ramoneur », « livreur de gaz », « vitrier », « clown », « musicien », etc., etc. Il y a même eu un « agent EDF » et un « conducteur de TGV » ! Preuve s'il en est que le texte n'avait pas bien été compris. Comment faire se côtoyer ces métiers « modernes » avec ceux, vestiges symboliques d'une époque révolue, d'« allumeur de réverbères » ou de « charbonnier » ? Tout aussi sérieusement : que penser de futurs collègues qui écrivent « *textil », « fabriquant » à la place de « fabricant », « *avocat » ou « *footballer » ? L'orthographe n'est pas un luxe, c'est une des composantes essentielles du métier de professeur.

—Nunca. Es que éramos muy raros. Vosotros también, un poco. —Pse... —me dijiste, como si confesaras un defecto imperdonable sin querer entrar en detalles.

Dans un nombre non négligeable de copies, nous avons eu l'impression que la fin du travail avait été bâclée. Concrètement, dans ce petit passage, les candidats ont semblé avoir oublié leurs conjugaisons d'un coup, confondant la 2^e personne du pluriel et la 1^{re} (*éramos*), la 2^e du singulier (*dijiste*) avec la 3^e, au point finalement de rendre ce passage incompréhensible. Sans parler du faux-ami *raros*, qui dans ce cas précis devait être traduit par « étranges », « bizarres », ou de l'interjection *Pse*, marque d'indifférence ou de réserve bien souvent non traduite, et qui ajoutait un bruit énigmatique à un hermétisme qui n'avait déjà plus rien d'esthétique ni de volontaire.

Es decir, que reanudé las clases de alemán pero con el tercer profesor, Herr Oliveres, un hombre joven que trabajaba en los jesuitas pero necesitaba un sobresueldo.

Dans cette dernière phrase du texte de Jaume Cabré, les principales difficultés étaient d'ordre lexical. *Reanudar*, construit sur le modèle de « renouer », n'aurait pas dû poser problème. *Sobresueldo*, d'après le dictionnaire unilingue, ne signifiait absolument pas « prime », « avance », « dessous de table », « pourboire » ou « argent de poche », mais bel et bien « complément de salaire » ou « salaire d'appoint ». La postposition de l'adjectif *joven* devait être conservée. La préposition *en* devait bien entendu être traduite par autre chose que « dans », et *Es decir* devait être rendu par une locution ou expression introduisant un éclaircissement ou une explication plus

détaillée : « C'est-à-dire que » (attention : pas de virgule après « dire »), « Ce qui signifie que », ou bien éventuellement une tournure exprimant la conséquence : « Si bien que », « De telle sorte que », etc.

- *Conclusion*

Le texte de cette année a permis d'apprécier les qualités de traduction des candidats à l'Agrégation de Lettres modernes confrontés à une langue orale, présente dans des dialogues, moins descriptive que lors de sessions précédentes. Un exercice qui s'est avéré peut-être plus difficile pour certains, mais qui n'a pas entraîné de résultats catastrophiques. Certains candidats ont peut-être même tiré leur épingle du jeu en s'appuyant sur leurs souvenirs d'un séjour dans le pays voisin, qui sait ? Quoi qu'il en soit, cela veut dire que la préparation à cette épreuve est globalement sérieuse et rigoureuse. Que les collègues qui s'en sont chargés ou qui s'en chargent encore en soient ici vivement remerciés.

Cette année encore, l'importance d'une utilisation réfléchie du dictionnaire unilingue aura été capitale. Il est fondamental en effet que les futurs candidats s'entraînent et se constituent des répertoires au fur et à mesure, pendant leurs études, de manière à ne pas passer le temps de l'épreuve à consulter leur dictionnaire. Peut-être faudrait-il aussi qu'ils trouvent leur *modus operandi* : chercher tous les mots inconnus dès le début de l'épreuve ? Les chercher au fil du texte ? C'est une question qui mérite d'être posée dès à présent.

Les lacunes, d'une session à l'autre, se ressemblant beaucoup, nous reformulons le souhait que les futurs candidats consultent aussi les rapports précédents, afin de se préparer le mieux possible. Et puis nous espérons qu'à leur lecture, les candidats ne seront pas découragés au point de vouloir devenir médecins et/ou spécialistes de l'araméen !

Proposition de traduction (reprenant certaines bonnes idées trouvées dans les copies)

« Et maintenant nous allons commencer pour de bon les leçons particulières d'allemand, avec un professeur digne de ce nom. Pas question de Romeus, de Casals et autres salades.

– Mais c'est que moi je...

– Et du soutien en français.

– Père, c'est que moi je voudrais...

– Toi, tu ne veux rien. Et je te préviens – il pointa son doigt sur moi comme s'il avait un pistolet dans la main – : tu finiras par apprendre l'araméen. »

Je regardai ma mère, cherchant une alliée, mais elle était tête baissée, comme si le carrelage l'intéressait. Je dus me défendre tout seul et je criai :

« Je ne veux pas apprendre l'araméen !! – Ce qui était faux, mais je voyais venir une avalanche de devoirs à faire.

– Oh ! Je crois bien que si. – d'une voix basse, froide, implacable.

– Non.

– Ne me contredis pas.

– Je ne veux pas apprendre l'araméen. Ni quoi que ce soit d'autre ! »

Mon père porta une main à son front et, comme accablé d'une migraine insupportable, il dit, en regardant vers la table, d'une voix très basse : « Vois comme je me sacrifie pour toi, pour que tu sois l'élève le plus brillant qui ait jamais existé à Barcelone, et tu me remercies comment ? – À grands cris. – En disant que tu ne veux pas apprendre l'araméen ? – S'égosillant, à présent. – Hein ??

– Je veux apprendre... »

Silence. Ma mère leva la tête, pleine d'espoir. Dans ma poche, Carson, curieux, s'agita. J'ignorais quelles études je voulais faire. Je savais que je ne voulais pas qu'on m'accable, si tôt, d'un tel fardeau. Ce furent quelques secondes de réflexion angoissée. À la fin, je dus improviser.

« ... eh bien ! Je veux être médecin. »

Silence. Échange de regards désemparés entre mes parents.

« Médecin ? »

Pendant quelques secondes, mon père visualisa mon avenir comme médecin. Ma mère aussi, je crois. Moi qui ai la tête qui tourne rien qu'en imaginant le sang, je me dis que j'avais commis une bourde. Mon père, après un moment d'hésitation, approcha son fauteuil de la table, prêt à retourner à sa lecture.

« Non, ni médecin ni bonne sœur. Tu seras un grand humaniste, point final.

– Père.

– Allez, mon fils, j'ai du travail. Va faire un peu de crincrin. »

Et ma mère, à regarder par terre, s'intéressant toujours autant aux carreaux multicolores du sol. Traîtresse.

« Avocat, médecin, architecte, chimiste, ingénieur des ponts et chaussées, dentiste, avocat, ingénieur industriel, ingénieur en optique, pharmacien, avocat, fabricant, ingénieur textile ou banquier étaient les métiers prévisibles qu'envisageaient tous les pères de tous les fils.

– Tu as répété avocat plusieurs fois.

– C'est parce que c'est le seul métier qu'on pouvait faire après un cursus de Lettres. Mais ce que visaient les fils en général, c'étaient des études pour devenir charbonnier, peintre, menuisier, allumeur de réverbères, maçon, aviateur, berger, footballeur, gardien de nuit, alpiniste, jardinier, conducteur de train, parachutiste, wattman, pompier et pape de Rome.

– Mais jamais aucun père n'avait dit mon fils, quand tu seras grand tu seras humaniste.

– Jamais. Il faut dire que nous étions très bizarres. Vous un peu aussi.

– Mmoui... m'as-tu dit, comme si tu avouais un défaut impardonnable, sans vouloir entrer dans les détails. »

Les jours passaient et ma mère se taisait, comme si, recroquevillée, elle attendait son tour. Autrement dit, je repris les leçons d'allemand, mais avec un troisième professeur, Herr Oliveres, un homme jeune qui travaillait chez les jésuites mais qui avait besoin d'un salaire d'appoint.

Jaume CABRÉ, *Yo confieso*,
trad. de Concha Cardeñoso Sáenz de Miera,
ed. Destino, Barcelona, 2011, p. 91-93

Version hébraïque

Rapport présenté par Ariane Bendavid, Maître de conférences, Université de Paris-Sorbonne et Monique Ohana, IA-IPR, académie de Paris, chargée de mission à l'inspection générale de l'éducation nationale

Trois candidats ont composé en version hébraïque. Les copies étaient de niveau très inégal. Elles ont respectivement obtenu les notes de 7/20, 10/20 et 16/20.

Le texte à traduire était tiré du roman *Quelqu'un avec qui courir*, de David Grossman, écrivain israélien contemporain. Il pouvait présenter quelques difficultés de compréhension, qui ont pourtant été aisément surmontées par le meilleur candidat. Celui-ci a su proposer une traduction à la fois juste et élégante et a, dans l'ensemble, bien rendu les temps du passé – ce qui dans une version hébraïque, n'est pas toujours facile.

Dans les deux autres copies, les maladresses, les faux-sens, voire les contresens, sont nombreux. L'auteur, pourtant très célèbre (le roman proposé a été porté à l'écran avec un vif succès), est inconnu du candidat qui a obtenu la moins bonne note : même le prénom David est traduit par Dori. Dans la copie de ce dernier, certaines phrases sont incohérentes. Pour ne citer qu'un exemple, la phrase : « Écoute, je te prie, ce ne sont peut-être là qu'élucubrations de vieille sotte... » est traduite par : « Ecoute, s'il te plaît, peut-être que ceux qui se lassent d'une femme seulement vieille et sotte. ». Le candidat va jusqu'à confondre les pronoms personnels sujets. Les fautes de temps sont également nombreuses. Dans l'ensemble, même lorsque l'hébreu est compris, le français laisse fortement à désirer.

Le candidat qui a obtenu la note de 10 n'a pas pris la peine de mentionner l'auteur ni de traduire le titre du roman. Dans cette copie, si l'hébreu est dans l'ensemble plutôt bien compris, on déplore de nombreuses maladresses et sept fautes d'orthographe indignes d'un candidat à l'agrégation de Lettres modernes : « Se sont là des sornettes », « Il se tue » pour le verbe « se taire » ; « Les promesses qu'elle avait tenu » etc.... Certaines phrases n'ont aucun sens. Les correctrices ont estimé qu'en raison de la relativement bonne compréhension de l'hébreu, ce candidat méritait la moyenne, mais pas au-dessus.

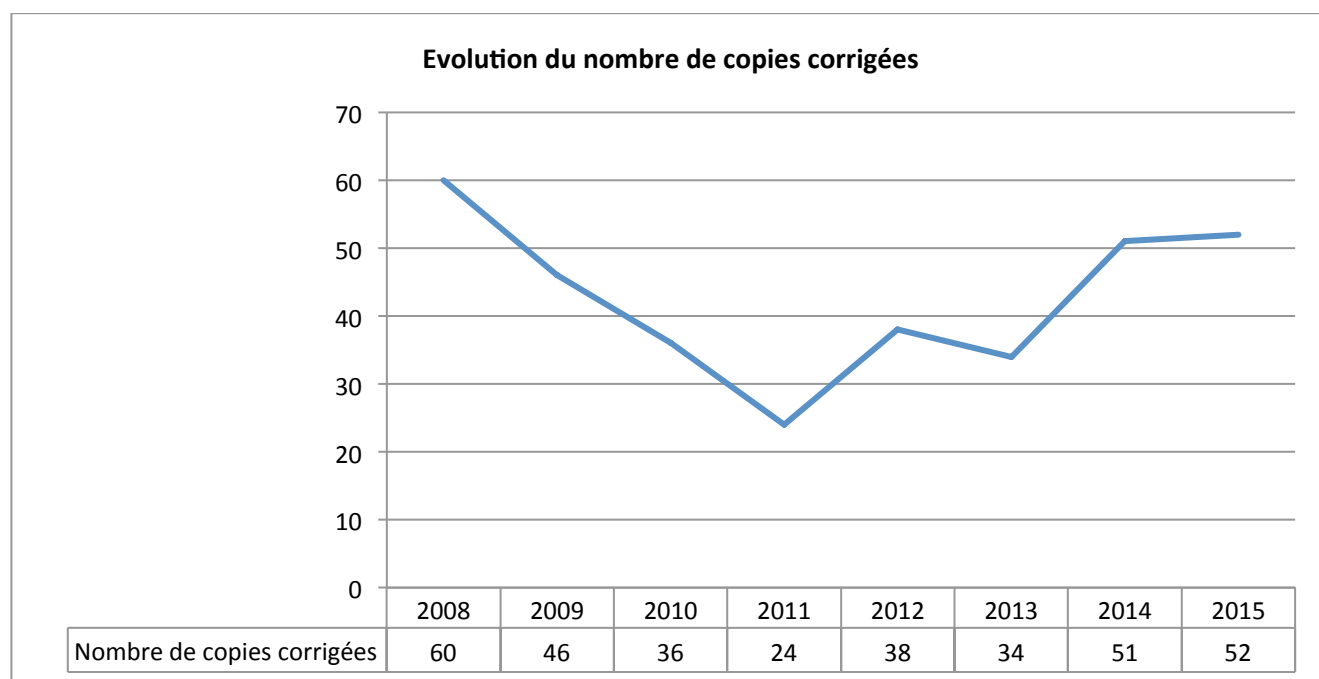
Version italienne

Rapport présenté par Charlotte Ostrovsky-Richard, Professeur agrégé, Lycée La Bruyère, Versailles et Edmée Strauch-Ngatoum, Professeur agrégé, Lycée Joffre, Montpellier

Afin que les futurs candidats à l'agrégation externe de Lettres modernes souhaitant présenter l'épreuve de version italienne puissent préparer au mieux cette épreuve, le jury se propose de rendre compte de son travail de correction en précisant ici ses attentes et en formulant ses recommandations et conseils.

L'épreuve de version en quelques chiffres...

Nombre de copies corrigées



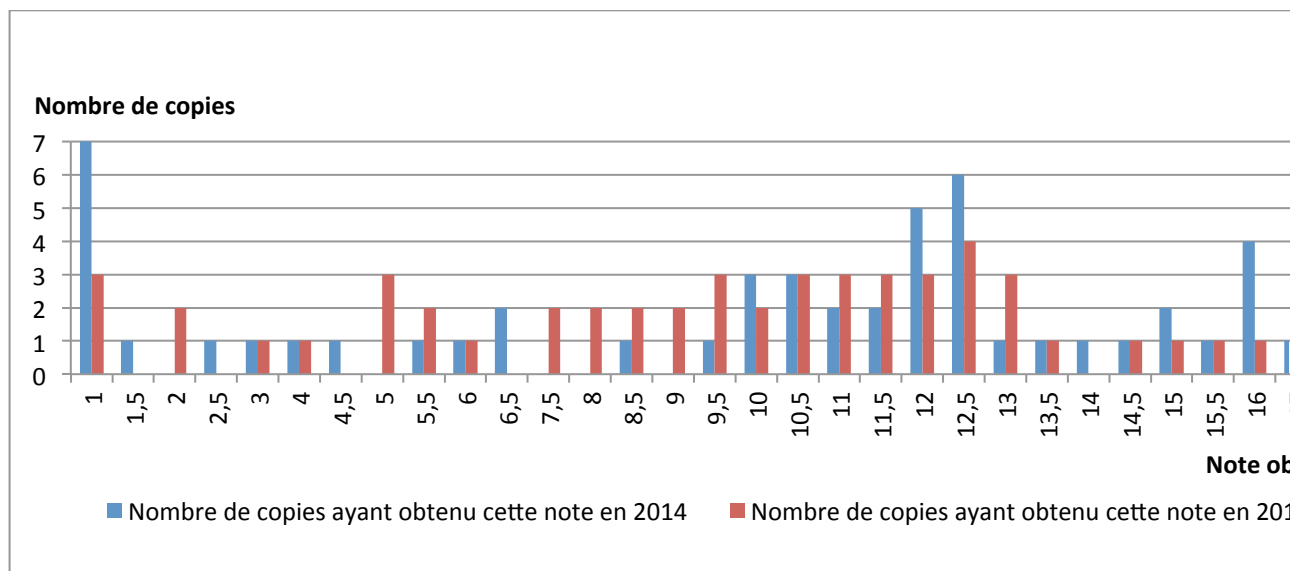
Le jury se félicite de constater que le nombre de candidats ayant choisi la version italienne n'a pas baissé cette année puisqu'il a corrigé 52 copies en cette session 2015, quand il en avait corrigé 51 l'an passé. La période de baisse préoccupante de 2009-2013 semble donc être révolue, et c'est avec plaisir que le jury observe ce regain d'intérêt pour la langue italienne.

Barème

Le jury a adopté un mode d'évaluation utilisant un **système de points-faute**, qui sanctionne chaque erreur de traduction en fonction de sa gravité. Les moins graves sont les fautes d'accents omis, ou les erreurs de ponctuation, puis viennent les fautes d'orthographe sans incidence morphologique, les petites maladroites d'expression ou inexactitudes. Ensuite sont sanctionnés plus sévèrement les faux-sens et encore plus les

contre-sens, surtout s'ils portent sur l'ensemble d'une proposition et non pas sur un seul mot. Barbarismes et non-sens restent les fautes les plus lourdement sanctionnées. L'échelle de ce système s'étale de 0,25 à 4 points-faute en fonction de l'erreur commise. Le jury a comptabilisé 220 points-faute pour la copie la plus faible et 31 pour la meilleure copie.

Répartition des notes



La moyenne générale est sensiblement la même que l'an passé, puisqu'elle est de 09,49/20, mais la répartition est quelque peu différente. L'échelle des notes est plus étendue, puisque que la meilleure copie obtient 17,5/20, alors que l'an passé elle obtenait 17/20, et seuls 28 candidats ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20, contre 33 l'an passé. Comme on peut le remarquer sur le graphique, la répartition cette année est plus homogène, avec moins de très mauvaises copies, mais elles sont encore trop nombreuses à obtenir une note inférieure ou égale à 6/20, c'est-à-dire une note qui correspond à une traduction qui témoigne d'une incompréhension au moins partielle du texte italien à traduire, ce qui se manifeste le plus souvent par des travaux inachevés, des contenus incohérents du point de vue du sens, souvent sans aucun rapport avec le texte italien, tels que : « *elle portait une petite chaîne autour du cou et au poignet une montre en or* », « *les mêmes gens téméraires pendaient au néon pas moins mous et insupportables que des rames* », « *pour compenser sa tête dénudée* ». Les notes très basses sont aussi le fruit de productions émaillées de fautes de français lourdement sanctionnées : fautes de syntaxe (« *je suis toujours à avoir de multiples idées* »), de morphologie verbale (« *me créant* », « *étais* », « *elle se couvra la tête* ») ou barbarismes (« *réposta-t-il* »). Le jury attend d'un futur professeur agrégé de Lettres qu'il sache écrire le français tout à fait correctement.

Par ailleurs certains candidats ont su se démarquer par une bonne, voire très bonne compréhension de ce texte de Fenoglio qui présentait de réelles difficultés, en faisant preuve de précision, clarté et élégance dans leur proposition de traduction.

Pour arriver à ce résultat, il est essentiel que le jour de l'épreuve le candidat prenne le soin, avant de se lancer dans l'exercice, de lire le texte dans son intégralité, de s'en imprégner afin non seulement de se représenter clairement ce qu'il signifie mais aussi de prendre la mesure du style qui le caractérise et qu'il faut essayer de transposer en français. Pour y arriver, il est indispensable de s'entraîner constamment durant l'année de préparation, l'exercice de la version italienne ne saurait s'improviser le jour du concours.

Dans cette optique, les textes et corrigés des sessions précédentes, qui sont consultables en ligne avec les rapports sur le site du ministère de l'Éducation nationale, sont un bon outil d'entraînement, et le jury invite chaleureusement les futurs candidats à y recourir pour s'exercer.

Rappelons pour finir que la traduction attendue un jour de concours n'a pas vocation à être publiée, elle se doit d'être la plus fidèle possible à la lettre du texte italien en évitant les italianismes, afin que le jury puisse mesurer à la fois les qualités de compréhension fine du texte italien, mais aussi la maîtrise de la langue française. Ainsi le temps des verbes, par exemple, doit absolument être respecté si la syntaxe et le ton du texte en français le permettent.

Présentation du texte

Cette année, le jury a proposé aux candidats un texte inédit en France de **Beppe FENOGLIO**, auteur néoréaliste turinois certainement moins connu que Primo LEVI (version du concours 2014), mais néanmoins tout à fait notable sur la scène littéraire italienne du *Novecento*, qui a consacré nombre de ses écrits à la résistance italienne à laquelle il a participé pendant la Seconde Guerre mondiale. Mort précocement d'un cancer du poumon, en 1963, à 40 ans, il laisse derrière lui plusieurs manuscrits inachevés dont certains furent publiés à titre posthume, comme le fut ce texte en 2002.

L'**écriture de Fenoglio** est une écriture qui se veut précise et concise à la fois, où le détail et la métaphore sont au service du réalisme qui dévoile, sans jamais l'exprimer clairement, la tension émotionnelle qui gagne le professeur assis aux côtés de la femme de Charlie dans ce bref voyage aux fascinantes couleurs apocalyptiques. C'est un néoréalisme empreint de touches expressionnistes qui renouvellent le regard porté sur les choses et peuvent donner lieu souvent à des difficultés de traduction.

De ce fait, **le lexique était riche** et aurait pu faire parfois l'objet de notes faites au candidat pour en donner directement la traduction. Or le jury a pris le parti de laisser le candidat faire sa propre proposition, pour évaluer son niveau de compréhension fine, tout en considérant qu'il était tout à fait normal qu'un candidat à l'agrégation externe de Lettres modernes n'étant pas spécialiste de la langue italienne ne connaisse pas précisément la signification de termes comme « *di nappa* », c'est-à-dire « en peau », ce cuir très souple qui sert à faire gants, sacs et vêtements, « *la littorina* », cette voiture automotrice circulant sur rail, typique de la période fasciste et dont l'équivalent français est « la micheline », ou « *la lastra* » qu'il fallait entendre dans son sens médical courant, « la radio ».

De la même façon, certaines **expressions** pouvaient également présenter des difficultés moins dans la compréhension que dans le rendu : « *la calza tesa sino al punto di lacerazione* » qui indique un bas qui est tendu jusqu'au point où il pourrait se déchirer, « *le stesse presuntuose insegne al neon pendevano non meno slavate e mosce di ramoscelli* », phrase comparative qui compare les enseignes lumineuses à de petites branches délavées et avachies par la pluie, « *prima che sua madre lo rimprigionasse* », où le verbe fait des bras de cette mère une prison pour son enfant...

Mais avant d'entrer dans l'analyse plus précise des difficultés de traduction, le jury se doit de reformuler les mêmes **remarques formelles** que l'an passé.

Le **titre de la version** doit être traduit, mais pas celui du livre dont elle est extraite, qui doit néanmoins être rappelé à la fin, tout comme celui de l'auteur.

La **présentation** est à soigner un tant soit peu : éviter ratures, astérisques avec renvois en fin de copie, écriture pénible à déchiffrer, etc.

La **fidélité à la forme** du texte est primordiale : il faut respecter les paragraphes, les guillemets, les renvois à la ligne. L'unité de la phrase est à conserver tant que la langue française le permet, et la césure n'est autorisée que lorsque de très longues phrases ne sont pas recevables sous cette forme en français, ce qui ne se présentait pas avec le texte proposé cette année.

Les **noms propres et prénoms** ne sont plus traduits depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, et ils ne doivent donc pas l'être sauf si l'histoire et la tradition passée en ont fait l'usage. Pensons à Michel-Ange – *Michelangelo* –, Boccace – *Boccaccio* –, Aix-la-chapelle – *Aquisgrana* –, Mantoue – *Mantova* –... Dans notre texte, ce n'était pas le cas.

Texte proposé à la traduction

Le texte à traduire était un peu moins long que celui de l'an passé, mais présentait de réelles difficultés propres à mesurer l'habileté et les talents de traducteur des candidats, comme le jury l'a déjà souligné précédemment.

La moglie di Charlie

Come fu davanti alla casa di Charlie, accostò al massimo in modo che la moglie di Charlie avesse a bagnarsi il meno possibile e batté sul clackson i tre colpi convenuti. Al secondo eccola già fuori, come se fosse all'agguato dietro la porta. Aveva un completo di nappa grigia metallizzata e, non portando cappello, si riparò la testa con la bellissima borsetta.

Eccola seduta al suo fianco, con le ginocchia scoperte, così morbide e potenti, sulle quali la calza tesa sino al punto di lacerazione mostrava la sua più intima trama, d'oro, oro vero.

Il professore prese a far le manovre con una lenta precisione, quasi didattica ; desiderava che la moglie di Charlie si rendesse conto del suo senso di responsabilità, per avere a bordo la moglie di Charlie.

« Io capisco, » le disse, « che lei brucia dalla voglia di rivedere Charlie, ma mi perdona se anche stavolta io non derogherò dalla mia massima : chi va piano... »

« Si figuri, professore. Sono sempre stata anch'io dell'idea. Piuttosto mi spiace d'averla disturbata. Potrebbe benissimo prendere la littorina... »

« Non dica, signora, così lei mi mortifica, » rispose, con maggior enfasi di quanto desiderasse.

Attraversavano la città diretti al ponte. Il professore guidava ultrapiano, anche perché i passanti, letteralmente accecati dalla pioggia, avevano scatti e sbandamenti inconsulti. Sotto quella pioggia le stesse presuntuose insegne al neon pendevano non meno slavate e mosce di ramoscelli. Sotto l'ultima arcata dei portici un bambino si svincolò da sua madre e venne a filo dell'asfalto. Prima che sua madre lo rimprigionasse, aveva levato le mani alla pioggia, per sgridarla o per applaudirla. Il professore procedeva così piano che la moglie di Charlie aveva tutto il tempo di cogliere scenette come questa per l'intero loro svolgimento.

« E come va Charlie ? » domandò il professore con leggerezza, quasi scontando la risposta favorevole.

« Bene. Molto bene. L'ultima lastra è stata incoraggiante. Molto incoraggiante. »

Poi indicò la pioggia, non quella che tempestava il parabrezza, ma la più lontana, quella che oscurava l'orizzonte. « La grande pioggia, » disse. « L'ha visto ? »

« Sì. Con Lana Turner e Richard Burton. Ma io preferisco la prima edizione. Con Myrna Loy e Tyrone Power ».

La moglie di Charlie non aveva visto il primo film. Era giovane la moglie di Charlie.

Imboccarono il ponte. Malgrado il diluvio le ringhiere erano gremite di gente che s'era fatta non meno d'un chilometro per ammirare lo spettacolo del fiume in piena. Tra un interstizio e l'altro videro le acque color cioccolato avventarsi in onde lunghissime, perforate qua e là da grandi vortici. E c'era un rombo, ma simile, e per ciò innocuo del tutto, a quello di una ferrovia sotterranea. Malgrado tutto ciò, non fecero commenti.

Arrivarono all'altra città per le due esatte. Ora il professore pilotava secondo le indicazioni della moglie di Charlie. Le indicazioni della moglie di Charlie erano confusionarie e tardive, lo obbligavano a manovre brusche, la signora si scusava con la pioggia tanto fitta e violenta da confondere topografia e paesaggio. Infine arrivarono alla clinica, tutta illuminata, alle due del pomeriggio.

Beppe Fenoglio, *La grande pioggia* (racconto disperso pubblicato postumo nel 2002)

Analyse des difficultés de traduction

La moglie di Charlie

Il ne fallait pas omettre de traduire le titre du passage qui ne présentait pas de difficultés majeures. « *La moglie* » est bien « la femme » ici, et non « l'épouse », « *la sposa* ».

Come fu davanti alla casa di Charlie, accostò al massimo in modo che la moglie di Charlie avesse a bagnarli il meno possibile e batté sul clackson i tre colpi convenuti.

Il fallait bien sûr entendre la conjonction de subordination « *come* » dans son sens temporel : « quand », « lorsque » et ne pas transformer en français le passé simple « fut », en un imparfait du subjonctif « fût ».

Il fallait rétablir en français la construction réfléchie du verbe « *accostare* », « s'approcher », et garder le subjonctif présent ou imparfait après la locution « de sorte que ».

L'expression « *batté sul clackson* » ne pouvait être rendue avec le verbe « battre » en français qui est impropre à cet usage ; en français on donne des coups de klaxon (formulation qui permettait de garder le mot « coup »), on klaxonne ou on appuie dessus à la limite.

Les fautes d'orthographe sur le terme « klaxon » n'ont pas manqué.

Al secondo eccola già fuori, come se fosse all'agguato dietro la porta.

Il pouvait y avoir une méprise sur l'expression « *Al secondo* ». Il ne s'agissait pas de la seconde, avec une traduction du genre « à la seconde » ou « dans la seconde », mais bien du second coup de klaxon.

Aveva un completo di nappa grigia metallizzata e, non portando cappello, si riparò la testa con la bellissima borsetta.

Les remarques sur le mot « *nappa* » ont déjà été faites en introduction.

En Italie, un « *completo* » est un ensemble vestimentaire masculin ou féminin, qui peut se traduire par « tailleur », voire « costume » en français.

Il est clair qu'ici le gérondif italien « *non portando* » a une valeur causale que l'on peut souligner en français en le traduisant par une conjonction de subordination causale « comme elle ne portait pas de chapeau » ou « puisqu'elle ne portait pas de chapeau » qui sont plus explicites qu'un « ne portant pas de chapeau ». Il était exclu de le traduire donc par « en ne portant pas de chapeau » qui ne peut avoir en français qu'une valeur temporelle de simultanéité.

Le jury a été sensible aux traductions qui ne reproduisaient pas la structure italienne consistant à déplacer le possessif sur la structure verbale réfléchie « *si riparò la testa* », en rétablissant l'adjectif possessif en français « elle protégea sa tête ».

Eccola seduta al suo fianco, con le ginocchia scoperte, così morbide e potenti, sulle quali la calza tesa sino al punto di lacerazione mostrava la sua più intima trama, d'oro, oro vero.

La traduction des adjectifs « *morbide e potenti* » qualifiant les genoux n'a pas toujours été facile. Il ne fallait pas entendre « *morbido* » dans le sens de « moelleux » ou « souple », mais dans celui de « doux » ou « délicat » et « *potenti* » signifie qu'en même temps ces genoux étaient « forts », « puissants » voire « vigoureux ».

« *sino al punto di lacerazione* », on l'a déjà dit précédemment, indique que le bas est à la limite de la déchirure et qu'il n'est donc pas déchiré, ce que ne rend pas une traduction du type : « jusqu'à la déchirure », ou « au point de se déchirer » qui indiquent un bas qui s'est déchiré.

Il professore prese a far le manovre con una lenta precisione, quasi didattica ; desiderava che la moglie di Charlie si rendesse conto del suo senso di responsabilità, per avere a bordo la moglie di Charlie.

Les candidats doivent se familiariser avec des tournures communes comme « *prendere a fare qualcosa* » qui signifie « commencer à », « se mettre à faire quelque chose ». De la même façon, le sens causal de la préposition « *per* » très fréquent en italien apparaissait clairement ici et devait être rendu efficacement avec une expression du type « du fait qu'il avait », « puisqu'il avait à bord », « parce qu'il avait », « étant donné qu'il avait ».

« Io capisco, » le disse, « che lei brucia dalla voglia di rivedere Charlie, ma mi perdona se anche stavolta io non derogherò dalla mia massima : chi va piano... »

Il s'agit bien du « *lei* » de la forme de politesse qu'il faut rendre en français par le vouvoiement.

Une fois n'est pas coutume, mais ici après le verbe « Je comprends que », il fallait bien rétablir un subjonctif en français « Je comprends que vous brûliez d'envie », à moins qu'on ne choisisse d'introduire un adverbe pour garder l'indicatif comme « Je comprends bien que vous brûlez d'envie ».

Pour ce qui est de la deuxième proposition, il s'agit d'une proposition hypothétique du réel où l'apodose est antéposée à la protase : « *mi perdona se non derogherò* ». L'utilisation du futur dans la protase est

impossible en français, il est donc nécessaire de le traduire par un présent de l'indicatif « si je ne déroge pas ». Le jury a accepté les traductions qui souhaitaient retrouver cette notion de futur perdue en français en l'introduisant dans l'apodose « vous me pardonnerez ». Il ne s'agit donc en aucun cas d'un subjonctif « *m. perdoni* » qui se serait traduit par un impératif « pardonnez-moi ».

« *chi va piano...* » est bien évidemment le début du célèbre proverbe italien « *chi va piano va sano va lontano* » qu'on peut traduire par « qui va doucement, va sûrement, qui va sûrement va loin » ou « qui veut aller loin ménage sa monture », il s'agissait donc de ne donner que le début du proverbe en français.

« Si figuri, professore. Sono sempre stata anch'io dell'idea. Piuttosto mi spiace d'averla disturbata. Potevo benissimo prendere la littorina... »

L'expression idiomatique « *si figuri* » (ou « *figurati* » lorsque les personnes se tutoient) s'utilise couramment en italien comme locution pour affirmer ou nier quelque chose de façon résolue : « pensez-vous ! », « penses-tu ! », « pas du tout ! » si la personne demande si elle dérange, « de rien » si la personne remercie. Dans notre contexte, le professeur demande à la femme de Charlie de le pardonner pour sa conduite et elle lui répond avec cette expression qu'elle n'aura pas besoin de le faire, car elle est du même avis que lui. Étant donné la déférence qui existe entre les deux personnages, le jury a préféré des formules de politesse comme « Je vous en prie », « Ne vous en faites pas », « Il n'y a pas de quoi », « Vous pensez bien » qui expriment cette idée.

« *dell'idea* » : comme bien souvent en italien l'article défini suffit à parler de la chose dont on vient de parler. Il est nécessaire de rétablir un adjectif démonstratif en français pour le préciser : « de cet avis ».

Quant à la traduction de « *la littorina* », il en a déjà été question précédemment.

« Non dica, signora, così lei mi mortifica, » rispose, con maggior enfasi di quanto desiderasse.

Traduire « *mortificare* » par « mortifier », qui dans l'absolu est possible, dans ce contexte était un peu trop exagéré. Il était préférable de choisir « blesser », « affliger », « offenser ».

Le subjonctif de la proposition comparative de supériorité « *di quanto desiderasse* » est une nécessité en italien après « *di quanto* ». En français il se traduit par un imparfait de l'indicatif. « qu'il ne le souhaitait »

Attraversavano la città diretti al ponte. Il professore guidava ultrapiano, anche perché i passanti, letteralmente accecati dalla pioggia, avevano scatti e sbandamenti inconsulti.

Le verbe « *attraversare* » était ici conjugué à l'imparfait, il fallait respecter ce choix de l'auteur et ne pas le transformer en passé simple.

Aucune solution évidente pour « *avevano scatti e sbandamenti inconsulti* » ne s'imposait en français. Le jury a accepté toutes les formulations qui respectaient les trois idées principales contenues dans les termes : l'idée de soudaineté contenue dans « *scatti* », de dispersion désordonnée suggérée par « *sbandamenti* » et enfin le caractère inhabituel du comportement des passants exprimé par l'adjectif « *inconsulti* ». Ont été acceptées les modifications de l'ordre des termes et la transformation des substantifs en adjectifs, du moment que le sens était restitué.

Sotto quella pioggia le stesse presuntuose insegne al neon pendevano non meno slavate e mosce di ramoscelli.

La structure comparative a déjà été commentée dans l'introduction. La comparaison des enseignes des commerces avec des branches d'arbres sous la pluie, « délavées et avachies » était assez inattendue, mais illustre bien la poésie à la fois néoréaliste et expressionniste de l'auteur, qu'il s'agissait de rendre le plus fidèlement possible.

« *Stesse* » devait être compris comme un pronom renforcé et traduit par « elles-mêmes » ; il était impossible grammaticalement de l'interpréter comme un adjectif, puisqu'il n'est jamais question de ces enseignes avant dans le texte.

Rappelons ici que les candidats doivent être extrêmement attentifs au respect du sens et de la logique du texte et qu'il est moins grave de faire un contresens sur un terme dont on ne connaît pas le sens, plutôt que de modifier le genre et l'ordre des mots de la phrase pour tenter d'en tirer un sens fantaisiste qui ne pourra que coûter un grand nombre de points-faute ; en aucun cas, comme l'ont proposé quelques copies, « *mosce* » ne pouvait être un substantif et encore moins le pluriel de « *mosca* », « la mouche » (dont le pluriel est bien « *mosche* », comme tous les mots en « -ca » accentués sur l'avant-dernière syllabe).

Sotto l'ultima arcata dei portici un bambino si svincolò da sua madre e venne a filo dell'asfalto.

« *Portici* » renvoie à une réalité de l'architecture urbaine caractéristique des villes du nord et du centre de l'Italie, les « portiques ». Ces galeries couvertes, souvent commerçantes, bordant les rues principales des centres historiques ont justement pour fonction d'abriter les passants en cas de mauvais temps. L'espace de la galerie est séparé de la rue par une colonnade, une série de piliers ou, comme c'est le cas dans le texte, une succession d'arcades. Les termes architecturaux étant moins précis en français qu'en italien, le jury a accepté les traductions suivantes : « sous la dernière arcade des portiques », « sous la dernière arche des

Quelques remarques lexicales et grammaticales: bien que les conditions atmosphériques décrites dans le texte s'apparentent à une tempête, le terme « *tempestare* » construit avec le complément d'objet direct « *il parabrezza* » signifie ici « marteler », « s'abattre sur » ; il fallait traduire l'expression « *la più lontana* » en restituant un démonstratif, comme c'est souvent nécessaire quand on passe de l'italien au français ; « *lontana* » est un adjectif .

Il n'a pas été reproché aux candidats de ne pas connaître la traduction française des titres des films « *La Grande Pioggia* » en italien et « *La Mousson* » en français ; « *La Grande Pluie* » était l'une des solutions les plus acceptables, « La Forte Pluie » a été considéré comme une maladresse, l'adjectif « forte » relevant du lexique météorologique et étant peu adapté au contexte.

Le jury a particulièrement apprécié les copies qui gardaient l'ordre des termes dans l'expression « Elle était jeune, la femme de Charlie ». Le texte joue ici sur différents niveaux de discours rapportés, entre la réponse de la femme de Charlie qui dit n'avoir pas vu le film et ce qu'en pense sans doute tout bas le professeur.

Plusieurs candidats ont fait une erreur de sujet dans cette phrase et dans les suivantes, pensant que c'était le professeur qui montrait la pluie et parlait du film. Une simple relecture attentive du texte aurait suffi pour se rendre compte que c'était bien la femme de Charlie qui demandait au professeur s'il avait vu le film, et que c'était bien ce dernier qui donnait une réponse positive et disait préférer une version antérieure, avec d'autres acteurs, qu'en toute logique la femme de Charlie n'avait pas vue, à cause de son jeune âge. Le respect de l'identité des locuteurs était ici fondamental pour souligner leur différence d'âge et comprendre toute la richesse de la référence cinématographique, doublement significative : en effet, les deux adaptations au cinéma du roman *The Rains Came* de Louis Bromfield (1937), en 1939 par Clarence Brown et en 1955 par Jean Negulesco, entre films d'aventure et drames sentimentaux, mettent en scène un triangle amoureux, un couple anglais avec une grande différence d'âge, en voyage en Inde et l'amant de la jeune femme ; une mousson particulièrement violente et la série de catastrophes naturelles qu'elle entraîne pousse les personnages à révéler leur véritable caractère. Charlie, sa femme et le professeur, les intempéries décrites dans le texte comme révélatrices, qui sont l'occasion ou le prétexte au dévoilement des sentiments amoureux font écho aux scénarios des films.

Imboccarono il ponte. Malgrado il diluvio le ringhiere erano gremite di gente che s'era fatta non meno d'un chilometro per ammirare lo spettacolo del fiume in piena.

Certains candidats méconnaissaient l'un des sens d'« *imboccare un luogo* », qui signifie « s'engager dans un lieu », tout comme celui de « *ringhiera* », « garde-corps », « parapet », « balustrade ».

Il n'a pas toujours été facile d'autre part de rendre l'adjectif « *gremito* », « bondé », « comble », « bourré » pour parler d'un lieu exprimé dans le texte par sa limite verticale et non par l'espace qui le composait en tant que tel. C'est pourquoi le jury a opté pour des traductions qui certes ici s'éloignaient, une fois n'est pas coutume, de la lettre du texte, mais qui permettaient de dépasser cette difficulté : « contre les balustrades se pressait la foule » ou « le long des parapets se massaient les gens qui ».

Tra un interstizio e l'altro videro le acque color cioccolato avventarsi in onde lunghissime, perforate qua e là da grandi vortici.

L'« *interstizio* » est bien « l'interstice », c'est-à-dire l'espace libre à travers lequel il est possible de voir le fleuve. Il fallait donc comprendre la préposition « *tra* », dans le sens de « par », et non « entre », car justement entre un interstice et l'autre, on ne voit rien.

« *Avventarsi* » signifie « se jeter », terme qui pouvait tout à fait convenir en français pour de l'eau. Le verbe « déferler » convenait bien aussi dans ce contexte.

E c'era un rombo, ma simile, e per ciò innocuo del tutto, a quello di una ferrovia sotterranea. Malgrado tutto ciò, non fecero commenti.

La structure de la première phrase pouvait paraître complexe ; le narrateur compare le grondement des eaux à celui d'un chemin de fer souterrain, avec pour conséquence « *per ciò* » qu'il n'était pas perçu comme un bruit menaçant, mais « *innocuo* », inoffensif. La proposition consécutive placée au milieu de la comparaison pouvait dérouter.

Arrivarono all'altra città per le due esatte. Ora il professore pilotava secondo le indicazioni della moglie di Charlie.

Même si traduire « *pilotare* » par piloter pouvait donner l'impression d'être fidèle au texte, les deux termes ne sont pas tout à fait équivalents en français et en italien. Le verbe « *pilotare* » est un synonyme de « *guidare* » d'un registre moins soutenu, un peu plus familier, alors que « piloter » en français renvoie directement à une situation de compétition sportive, qui n'allait pas dans le contexte.

Le indicazioni della moglie di Charlie erano confusionarie e tardive, lo obbligavano a manovre brusche, la signora si scusava con la pioggia tanto fitta e violenta da confondere topografia e paesaggio. Infine arrivarono alla clinica, tutta illuminata, alle due del pomeriggio.

L'adjectif « *tardivo* » signifiait ici que les indications données arrivaient trop tard pour pouvoir être prises en compte, alors que « tardif » en français signifie surtout « quelque chose qui va, se développe lentement, trop tard » et l'idée de processus en cours ne convenait pas très bien ici.

Dans l'expression « *scusarsi con* », la préposition « *con* » indique l'excuse avancée pour s'excuser, ce qui donne en français « prendre pour excuse », « s'excuser en invoquant », « invoquer comme excuse ».

Il fallait aussi relever la construction « *tanto fitta e [tanto] violenta da confondere* », où la préposition « *da* » introduit bien la proposition consécutive après l'adverbe d'intensité « *tanto* », quand en français elle l'est par la conjonction « que ».

La dernière difficulté lexicale résidait dans le sens à donner au verbe « *confondere* » qui ne mettait nullement en rapport « *topografia* » et « *paesaggio* » qui n'étaient que deux compléments d'objet directs indépendants l'un de l'autre, puisqu'ils pouvaient être considérés comme deux synonymes ; « *confondere* » ne pouvait donc pas être rendu ici par « confondre », qui peut être parfois la bonne traduction de « *confondere* », car « confondre » en français induit directement cette mise en relation des deux termes dans la confusion. La femme de Charlie ne confond pas la topographie avec le paysage, elle ne les reconnaît pas. Il fallait donc l'entendre dans le même sens que dans ce genre de phrase : « *i tuoi discorsi m'hanno confuso le idee* », c'est-à-dire « tes propos m'ont brouillé les idées », ou « tes propos ont embrouillé mes idées », ce qui explique le choix de traduction fait par le jury « la pluie si drue et violente qu'elle brouillait topographie et paysage ».

Beppe Fenoglio, *La grande pioggia* (récit dispersé publié posthume en 2002)

Proposition de traduction

La femme de Charlie

Quand¹ il fut devant la maison de Charlie, il s'approcha le plus près possible de sorte que la femme de Charlie ait² à se mouiller le moins possible et donna les trois coups de klaxon convenus³. Au second, la voilà déjà dehors, comme si elle était aux aguets derrière la porte. Elle avait un ensemble⁴ en cuir souple gris métallisé et comme⁵ elle ne portait pas de chapeau, elle abrita⁶ sa tête avec son ravissant⁷ sac à main.

La voici assise à son côté, les genoux découverts, si doux⁸ et si puissants⁹, sur lesquels le bas tendu à la limite de la déchirure laissait apparaître sa trame la plus intime, d'or, d'or véritable.

Le professeur commença à manœuvrer avec une précision lente, presque didactique ; il désirait que la femme de Charlie se rende¹⁰ compte de son sens des responsabilités, dû au fait qu'il¹¹ avait à bord la femme de Charlie.

« Moi, je comprends », lui dit-il, « que vous brûliez d'envie de revoir Charlie, mais vous me pardonnez si cette fois encore je ne déroge pas à ma maxime : qui va lentement¹²... »

¹ Comme est accepté aussi bien sûr, dans son sens temporel

² eût, plus soutenu, a été également accepté

³ klaxonna trois fois comme convenu était aussi possible

⁴ tailleur, ou costume

⁵ ou puisqu'elle

⁶ protégea était aussi possible

⁷ ou très beau

⁸ délicats a été accepté

⁹ ou forts, vigoureux

¹⁰ rendit, plus soutenu, allait tout aussi bien

¹¹ ou au choix : du fait qu'il avait, puisqu'il avait, parce qu'il avait, étant donné qu'il avait

¹² qui veut aller loin... a été accepté aussi

« Je vous en prie¹³, professeur. J'ai toujours été moi aussi de cet avis. Je suis plutôt désolée de vous avoir dérangé. Je pouvais très bien prendre la micheline... »

« Ne dites pas ça, madame, ce faisant vous me blessez¹⁴ », répondit-il avec plus d'emphase qu'il ne le souhaitait.

Ils traversaient la ville en direction du pont. Le professeur conduisait vraiment tout doucement, parce que les passants aussi, littéralement aveuglés par la pluie, faisaient des mouvements brusques et des écarts inconsidérés. Sous cette pluie les prétentieuses enseignes au néon elles-mêmes¹⁵ penchaient pas moins délavées et avachies que de petites branches. Sous la dernière arche des portiques¹⁶ un enfant échappa à¹⁷ sa mère et vint tout au bord de l'asphalte. Avant que sa mère ne le séquestre à nouveau, il avait levé ses¹⁸ mains vers la pluie, pour la gronder ou pour l'applaudir. Le professeur avançait si lentement que la femme de Charlie avait tout le temps de saisir de petites scènes comme celle-ci dans la totalité de leur déroulement¹⁹.

« Et comment va Charlie ? » demanda le professeur avec légèreté, en escomptant presque l'heureuse réponse.

« Bien. Très bien. La dernière radio a été encourageante. Très encourageante. »

Puis elle montra la pluie, pas celle qui s'abattait sur le pare-brise, mais celle plus lointaine qui obscurcissait l'horizon. « *La Mousson*²⁰, » dit-elle. « Vous l'avez vu ? »

« Oui. Avec Lana Turner et Richard Burton. Mais moi je préfère la première version, avec Myrna Loy et Tyrone Power. »

La femme de Charlie n'avait pas vu le premier film. Elle était jeune, la femme de Charlie.

Ils s'engagèrent sur le pont. Malgré le déluge, contre les balustrades²¹ se pressait la foule²² qui avait fait pas moins d'un kilomètre pour admirer le spectacle du fleuve en crue. A travers un interstice et l'autre, ils virent les eaux couleur chocolat se jeter²³ en de très longues vagues, creusées ici et là par de grands tourbillons. Et il y avait un grondement, semblable cependant, et de ce fait totalement inoffensif, à celui d'un chemin de fer souterrain. Malgré tout cela, ils ne firent point de commentaires.

Ils arrivèrent dans l'autre ville à deux heures précises. Maintenant le professeur conduisait en suivant les indications de la femme de Charlie. Les indications de la femme de Charlie étaient confuses et données trop tardivement, elles l'obligeaient à faire des manœuvres brusques²⁴, la femme invoquait comme excuse la pluie si drue et violente qu'elle brouillait topographie et paysage. Finalement ils arrivèrent²⁵ à la clinique, toute illuminée, à deux heures de l'après-midi.

d'après Beppe Fenoglio, *La grande pioggia*

¹³ *Vous pensez bien, Ne vous en faites pas, Il n'y a pas de quoi, Vous pensez bien* étaient aussi possible

¹⁴ *vous m'affligez* ou encore *vous m'offensez*

¹⁵ *même les prétentieuses enseignes au néon* avait le même sens

¹⁶ ou *sous la dernière arcade des portiques*

¹⁷ ou *se libéra de*

¹⁸ ou *les*, l'adjectif possessif n'est pas senti comme essentiel ici en français

¹⁹ ou *dans leur déroulement tout entier*, tout aussi efficace, mais moins élégant.

²⁰ comme le voudrait le titre du film de 1955, mais *la Grande Pluie* a bien sûr été acceptée par le jury

²¹ *parapets, garde-corps* étaient tout aussi recevables

²² d'autres traductions étaient envisageables, comme « *le long des parapets se massaient les gens qui* »

²³ ou *déferler*

²⁴ ou *manœuvrer brusquement*

²⁵ ou *Ils arrivèrent enfin*

Version polonaise

Rapport présenté par Kinga Callebat, Maître de conférences, Université de Paris-Sorbonne et Katarzyna Bessière, Professeur agrégé, Université de Paris-Sorbonne, chargée de mission en polonais à l'inspection générale de l'éducation nationale

Cette année, deux candidats ont composé en polonais.
Les notes obtenues sont 13 et 17.

Présentation du texte

Le texte proposé cette année à la traduction est extrait du recueil d'essais et de critiques littéraires de l'écrivain Paweł Huelle, publiés, pour la plupart, dans le quotidien « Gazeta Wyborcza » et réunis en 1999 dans un même volume intitulé « Autres histoires ».

Remarques générales

Le texte a été dans l'ensemble bien compris et correctement restitué, les différences entre les copies reposent sur un traitement plus ou moins pertinent des difficultés grammaticales, lexicales et syntaxiques.

Choix et emploi des articles

La langue polonaise ne possède pas d'articles, aussi dans le passage du polonais en français le locuteur ou le traducteur doit décider du caractère défini ou indéfini du substantif employé.

Par exemple : « [...] jest to najbardziej pesymistyczny pisarz, jakiego wydała Europa » sera traduit par « c'est l'écrivain le plus pessimiste » et non « c'est un écrivain le plus pessimiste ». L'utilisation du superlatif de l'adjectif qualificatif confère à la phrase la valeur d'un jugement à caractère général où seul l'article défini peut être employé.

Emploi des adjectifs possessifs

Cet emploi diffère sensiblement entre les deux langues. Lorsque le rapport de possession apparaît comme non ambigu en polonais, on n'emploie pas de possessif. En français en revanche, il est d'usage de dire « mon père », ou « ma mère », là où le polonais omettra le possessif. Dans la phrase : « Beckett odpowiedział na to pytanie w sztuce o dwóch kloszardach [...] », le polonais ne fait pas apparaître de possessif, alors qu'il sera nécessaire de l'utiliser en français : « Beckett a répondu à cette question dans sa pièce » et non « la pièce »

Syntaxe - ordre de la phrase polonaise

L'ordre de la phrase polonaise est, au premier abord, beaucoup plus libre que celui de la phrase française. En réalité, l'agencement des éléments constitutifs d'un énoncé s'effectue, en grande partie, en fonction de la visée informative du locuteur qui ordonne les informations selon leur importance. Cela explique la mobilité des constituants de l'énoncé qui, grâce aux déclinaisons, n'induit pas de confusion quant au rôle syntaxique de chacun d'entre eux. La structure de l'énoncé en français est, de ce point de vue, beaucoup plus rigide. Dès que l'on aborde les exercices de version polonaise, il est indispensable de s'entraîner à « recomposer » l'ordre des composantes de l'énoncé polonais pour les adapter aux structures syntaxiques du français où les inversions de l'ordre sont moins fréquentes et autorisées selon des règles bien définies. Par exemple : « Beckett odpowiedział na to pytanie w sztuce o [...] Godocie, który nigdy nie nadejdzie » traduit comme suit : « Beckett a répondu à cette question dans sa pièce sur [...] Godot qui jamais ne viendra » témoigne d'un manque d'entraînement à la traduction.

Difficultés lexicales

Toute traduction comporte toujours quelques maladresses lexicales qui résultent de la volonté de rester fidèle à l'original et de préserver l'esprit du texte original. Ces maladresses sont acceptables lorsqu'elles n'entament pas la

compréhension du texte traduit. Elles ne se justifient plus lorsqu'elles témoignent d'un vocabulaire réduit l'incompréhension du texte original générant ainsi des erreurs de sens.

Le mot « klęska », traduit par « malheur » au lieu de « défaite » quand il est question de la fin d'une civilisation par sa naïveté et la traduction de « w formie i treści swoich dzieł » par « dans la forme et les sujets de leurs » n'honore pas un candidat spécialiste de la littérature mais n'entrave pas la compréhension du texte et ne trahit la signification.

D'autres choix s'avèrent plus problématiques, car ils dénaturent le sens de la traduction. Par exemple « surowy » possède deux sens. Il peut signifier « cru » pour une viande ou un légume non cuit. Il signifie « sévère ». Il s'agit là d'un vocabulaire courant qui ne devrait pas poser de problème. Il convenait de choisir de « sévère » dans un propos sur l'écriture de Beckett.

La traduction du mot « śmietnik » par « poubelle » et non « décharge » relève également de la confusion et de la méconnaissance des deux sens courants de ce mot.

Traduire « mówił mniej od [...] dublińczyka » par « il parlait moins que l'habitant de Dublin » témoigne de l'incompréhension du texte original et entraîne une erreur de sens dans la traduction. Le nom de Joyce est dans la première phrase du texte et il semble que l'auteur de la traduction ne fait pas le lien entre ce Du et l'écrivain.

Il en est de même pour la traduction « dans la langue du cartésianisme » au lieu « dans la langue de Descartes » qui changent profondément le sens du propos, alors que le nom de Descartes apparaît dans l'original.

Conseils généraux

D'une manière générale, une relecture attentive de la production finale en français doit permettre de débarrasser les tournures « étranges », dépourvues de sens en français — calques et polonismes, ainsi que, bien entendu, d'orthographe et de ponctuation. Elle constitue une partie intégrante de l'exercice de version.

Proposition de traduction

Beckett

Il était l'ami de Joyce. S'il pouvait y avoir alors, à l'époque de leurs conversations, un magnétophone, nous aurions aujourd'hui d'un enregistrement de leurs discussions, l'un des plus intéressants du siècle. Il parlait sans doute moins que le Dublois, toujours préoccupé par quelque chose, peut-être parce qu'il était catholique et lui protestant. [...]

Ils quittèrent tous deux leurs patries car ils s'y trouvaient à l'étroit, aussi bien du point de vue artistique que spirituel. Joyce, d'une certaine manière, est resté jusqu'à la fin de sa vie un vagabond. Beckett était lié à l'écriture en écrivant une grande partie de ses textes dans la langue de Descartes. Tous deux savaient que la littérature du XIX^e siècle — n'est plus possible. Qu'elle n'exprime plus rien de ce qui est important. Les deux recherchaient une solution à ce dilemme, non seulement dans la forme mais aussi dans le fond de leurs œuvres. [...] Il a finalement donné une réponse à cette question dans sa pièce consacrée à deux clochards-vagabonds et à laquelle il ne viendra jamais. La misère matérielle des deux héros est ici une métaphore de la vacuité spirituelle totale, de toute raison d'être, métaphysique et pratique, ils mènent une existence suspendue dans le vide. Une existence faite d'errances, de dialogues stériles, d'espoir désespéré. [...] Tel est précisément notre monde, dit Beckett, inéluctable d'une civilisation magnifique qui élevait jadis des aqueducs et des cathédrales, et aujourd'hui elle se décharge. Peut-être une décharge colorée et attractive mais une décharge. Et la décharge est un endroit où des fragments sont possibles. Des déchets. Des bribes. Jamais la totalité. [...] Les époques passées vivaient de leurs propres mythes. L'époque actuelle, semble nous dire Beckett, n'en a plus aucun. En ce sens il est le plus pessimiste que nous a donné l'Europe. Sévère et sans pitié, jusqu'à faire mal. Il ne décrit pas la défaite, l'état d'après la défaite. Et ne propose aucune consolation. C'est une prise de conscience difficile à accepter comme dit Pascal, l'homme se trouve toujours une occupation, des jeux et des folies, pour ne pas se poser de questions ultimes. L'écriture de Beckett ne concerne que les questions ultimes. Même lorsqu'il se tait.

Autres histoires, Paw

Version portugaise

Rapport présenté par Emma Guerreiro, Maître de conférences, Université de Toulouse et Michèle Guiraud, Professeur des Universités, Université de Lorraine

Résultats

7 copies notées de 01 à 08/20. Moyenne : 3,57 sur 20.

Le nombre de copies a encore légèrement augmenté. Cependant, le jury ne peut que regretter de n'avoir pu accorder des notes au-dessus de la moyenne.

Le jury insiste sur le fait que les candidats doivent faire preuve d'une plus grande rigueur par rapport au texte source.

Remarques générales

Le texte choisi, lors de cette session 2015, était un extrait du roman *As Três Marias* de Rachel de Queiroz. Le jury a tenu à proposer un texte brésilien d'une auteure du XX^e siècle. Toutefois, celui-ci ne présentait aucune difficulté civilisationnelle (le seul mot spécifique à la culture du Nordeste était « rapadura », connu de la plupart des candidats). De ce fait, le texte, à la première lecture, était facile à comprendre.

Rachel de Queiroz, dans l'un de ses premiers romans, raconte un épisode de sa vie de collégienne, évocation que l'on pourrait trouver dans d'autres lieux du Brésil ou d'ailleurs. En effet, dans un récit à la première personne, la narratrice relate ses souvenirs de la période des examens, avec ses moments d'angoisse et de doute, mêlant humour et poésie. Le ton employé, qui reflète la vie quotidienne d'un internat de jeunes filles tenu par des religieuses, n'était source d'aucune ambiguïté. De plus, le style poétique, dans l'évocation de la ville, n'offrait pas de problème majeur. Il en va de même pour l'expression de la soif de liberté de la narratrice. On ne trouvait donc pas dans ce texte de mots de vocabulaire recherché, d'adjectifs relevant d'un langage soutenu ni de constructions syntaxiques complexes.

Les attentes du jury portaient essentiellement sur le respect du style de l'auteur.

D'une manière générale, les candidats ont compris le sens du texte. Les fautes ont porté principalement sur les structures et le non-respect du texte source, qui ont souvent entraîné de véritables contresens, voire une réécriture du texte pour une copie. L'ordre des mots, non respecté, dès la première phrase du texte, a donné lieu à une mauvaise traduction (« A véspera dos exames inspirava um terror coletivo »). Une analyse morphosyntaxique est un préalable indispensable à la traduction correcte des structures (comme par exemple, ce passage souvent mal traduit : « correndo a pedir medalhas *emprestadas* às Irmãs »). Il est regrettable que des mots simples de vocabulaire aient été méconnus des candidats (« povoado », « travesseiro », « escadinhas »). On peut s'étonner également que certains ne connaissent pas le sens du terme de « terços », ou encore la traduction du mot « promessas » dans le contexte de l'extrait. Certaines traductions sont plus que fantaisistes, comme cela a été le cas de celle de « Aparelho circulatório », le sujet de l'examen de biologie.

En règle générale, il est essentiel, dans un premier temps, de bien lire le texte afin d'éviter de trop nombreux faux-sens. Puis il convient de se relire pour vérifier que l'on a bien respecté le temps des verbes et, enfin, il faut veiller à la correction de la langue française.

Proposition de traduction

Les trois Maria

La veille des examens inspirait une terreur collective, telle une menace de peste dans un village, accompagnée de son lot de prières, d'invocations, d'exorcismes.

Chaque jeune fille s'accrochait à ses cahiers, passait ses journées à se promener dans la cour de récréation, à lire à voix haute et à prier tour à tour, faisant les promesses les plus délirantes : passer un mois et un jour à dormir sans traversin, deux semaines sans manger de la croquande, dire vingt-huit chapelets pour les âmes du Purgatoire, ou pour Saint Joseph de Cupertino, protecteur des étudiants.

[...] Parmi nous, les réactions étaient différentes. Des trois, c'était Maria José celle qui faisait le plus de vœux. Glória, orgueilleuse, ne demandait rien aux saints, elle étudiait, elle étudiait, elle apprenait tout. Moi qui étudiais peu avant, je perdais toujours du temps à penser et à rêvasser. Ce n'est que la veille des examens que je m'accrochais aux sujets, fébrile, affolée, prise d'une panique de dernière heure, allant demander aux Sœurs de me prêter des médailles.

Le jour de l'examen de Biologie, le pire de tous, Maria José se souvint d'une histoire racontée par la Sœur Germana : qu'avant, les jeunes filles avaient l'habitude de mettre un billet avec le titre du sujet préféré aux pieds de Notre-Dame du clocher, dans la chapelle.

C'était un remède pour notre affliction. Nous avons écrit sur un bout de papier : « appareil circulatoire », et moi je me chargeai de le remettre.

[...] La ville, comme ça soudain, vue dans son ensemble et aperçue tout à coup, provoqua un choc dans mon cœur, m'émut tellement que mes mains se mirent à trembler et que mes yeux se remplirent de larmes. Là, se trouvait le monde, les gens, la vie de dehors, tout ce qui était interdit à ma vie de recluse.

Je ressentais de la peur et de la joie, en même temps qu'une violente émotion, comme quelqu'un qui vole et s'empare de quelque chose de rêvé et d'interdit.

Mais Esperança m'appela, d'en bas, et moi je descendis le petit escalier les jambes tremblantes, enivrée par la ville, heureuse d'avoir interrompu un moment l'emprisonnement avec le choc et la rumeur du monde vivant, du monde de dehors, qui résonnait dans mon cœur.

Et ce n'est qu'en sortant de la chapelle, en descendant le petit escalier, pendant qu'Esperança décrochait sa jupe qui s'était prise au verrou de la porte, que je me souvins que je n'avais rien demandé à Notre-Dame, que j'avais seulement déposé à ses pieds le billet, sans un mot, prise par l'agitation, par l'irrésistible séduction du « monde ».

Un autre sujet est tombé et nous avons eu les notes les plus basses de la classe.

Maria José ne me l'a jamais pardonné.

Version roumaine

Rapport présenté par Hélène Lenz, Maître de conférences, Université de Strasbourg

Huit candidats ont composé cette année en version roumaine, avec des résultats honorables puisque toutes les copies ont obtenu la moyenne. Quatre copies ont obtenu plus de 14/20.

Des faux-sens – la plupart du temps légers – plus que des contre-sens, quelques barbarismes, souvent peu caractérisés ont constitué la majorité des fautes. Cependant, tous les candidats ont fait preuve d'une excellente compréhension du texte et de bonnes compétences en matière de traduction élégante d'un texte sans grandes difficultés mais subtil.

Version russe

*Rapport présenté par Catherine Géry, Professeur des Universités, INALCO, Paris, et
Hélène Mélat, Maître de conférences, Université de Paris-Sorbonne*

Cinq candidats ont présenté cette année la version russe, autrement dit un de plus que l'année précédente. Nous déplorons une fois encore le fait que ce chiffre reste très faible. Le niveau des candidats était en revanche très contrasté, comme le montrent les notes qui s'échelonnent de 01/20 à 15,5/20. La moyenne, de 09,1/20, est en légère diminution par rapport aux années précédentes.

Le texte à traduire, le début d'une nouvelle de Piotr Alechkovski intitulée *Au-dessus de la mêlée* (1995), se caractérise par son ironie vis-à-vis de la littérature russe classique (celle du XIXe siècle) et la posture des « grands » écrivains de cette période, que l'auteur s'amuse à parodier. Dans cet extrait, le style indirect libre permet au discours de l'auteur et à celui de son personnage (un écrivain, sans doute raté, mais qui rêve de gloire future) de se mélanger. Le texte ne présentant pas de très grandes difficultés lexicales ou syntaxiques, les correctrices ont été particulièrement attentives à la stylistique et à l'utilisation par les candidats des marqueurs de la subjectivité du discours.

Même si elle pratique parfois la sur-translation, une seule copie a réussi à rendre réellement sensibles les effets de parodie du texte tout en ne présentant aucun contre-sens, et c'est pourquoi elle se situe elle aussi « au-dessus de la mêlée ». On notera tout de même quelques bonnes trouvailles dans la copie notée 11,5, où un effort a également été fait pour rendre la tonalité du texte. La traduction de *Piščutin* par *Mangepapier*, même si elle n'est pas vraiment exacte et peut-être un peu « assimilatrice », témoigne de cet effort. Dans cette même copie, le style indirect libre est parfois bien rendu, grâce à l'emploi de termes qui signalent la subjectivité de la parole (par exemple : *D'accord, il dispose dans son armoire d'un seul costume...*).

La copie la plus médiocre offre quant à elle un florilège de maladroites d'expression et de fautes : faux sens et contre-sens abondent, par un défaut d'attention le candidat confond souvent des mots proches mais de sens très différent. Par exemple, *otřešennyj* – « détaché », (dans l'expression « un air détaché » (*otřešennyj vid*)), et *otraščennyj* – « qu'on a laissé pousser » ; ou encore *leto* – « l'été » et *let* – « les années ». Certaines phrases confinent au non-sens comme *une main avec un grand ongle particulièrement mécontent sur le petit doigt...*

Dans les trois copies qui se situent entre 08 et 11,5, on note des problèmes récurrents de syntaxe, très souvent provoqués par la tendance des candidats à reproduire en français l'ordre des mots du russe (*de criards sensuels débardeurs*) ou sa syntaxe (*Pishutin remarque du coin de l'œil comme on se retourne sur lui*). Ainsi que le montre ici l'orthographe *Pishutin*, d'ailleurs inexacte, les candidats sont hélas de plus en plus enclins à adopter la transcription des noms propres selon les lois de la phonologie anglaise, plutôt que française (*Pichtchoutine*). Nous conseillons aux candidats souhaitant présenter la version russe de consulter préalablement sur Internet les règles de la transcription française ou de la translittération internationale dite « des slavistes ».

Les candidats dans leur grande majorité ne sont pas assez attentifs à la ponctuation, dont les règles diffèrent sensiblement en français et en russe. La sémantique des tirets, très nombreux dans le texte, n'a la plupart du temps pas été rendue. Par exemple, dans la phrase *On v temno-sinem barxatnom kostjume – Piščutin ne vynosit sovremennogo plebejstva*, il aurait été bienvenu de traduire le sens du tiret russe (expression de la cause) par deux points ou par la locution « c'est que ».

Enfin, certains candidats omettent toujours de traduire le titre de l'œuvre et d'en indiquer l'auteur... ce qui indique un manque de concentration dommageable pour des agrégatifs.

Proposition de traduction

Piotr Alechkovski
Au-dessus de la mêlée

Le soleil est haut dans le ciel. Les touristes vont en foule. Les touristes vont deux par deux. Des touristes dévêtus, venus de la capitale et de l'étranger, aux jambes poilues, en shorts étrangers et tee-shirts sexy de couleurs vives.

Pichtchoutine n'accorde aucune attention aux touristes. C'est son jour de congé. Il est descendu sur le quai. Pour se reposer. Pour réfléchir. Il réfléchit beaucoup et le soir, il écrit jusque tard dans la nuit. Pichtchoutine est écrivain.

Il porte un costume de velours bleu foncé : c'est que Pichtchoutine ne supporte pas le plébéianisme contemporain. Il n'a peut-être qu'un seul costume dans son armoire, mais il est d'une étoffe solide : c'est du velours finnois, du véritable velours finnois qui vient des chutes d'un rideau de théâtre.

Pichtchoutine remarque du coin de l'œil qu'on se retourne sur lui. Il sait que sa physionomie peu ordinaire attire l'attention. Il le comprend et il les plaint, eux qui brûlent leur vie, qui ne pensent pas à l'éternité. Il leur pardonne. Essaie de les aimer. Mais il n'y arrive pas toujours. Car ce sont des plébéiens. De petites âmes médiocres. Et parfois même, la nuit, il pleure assis à sa table de travail, sans avoir la force d'écrire : il les fustige de sa plume et il les plaint.

Il possède une plume en or, c'est un stylo-plume chinois, ce qu'il y a de plus pratique pour la main. Et en quoi consiste la grande littérature russe à proprement parler ? Elle est amour, elle est pitié pour les humiliés et les offensés, c'est une riposte pleine de colère aux plébéiens et aux petit-bourgeois. La vraie littérature est tout entière dans le passé ; elle est aristocratique. Et la tâche de l'époque actuelle est de la faire renaître. Pour ça, on ne plaint même pas sa vie. C'est pourquoi l'écrivain doit se tenir au-dessus de la mêlée : au-dessus de la foule.

Pichtchoutine s'assied à la terrasse d'un café d'été. Aujourd'hui, il va boire du champagne. Mais le serveur ne s'approche pas de lui – il est d'ici – c'est un plouc, il connaît Pichtchoutine et c'est pourquoi ce dernier doit s'armer de patience et attendre avec un air détaché. La patience, c'est ce qu'il y a de plus important dans la vie. A ses débuts, un véritable écrivain est toujours pauvre et solitaire. Il peut même l'être toute sa vie. (...)

Une demi-heure plus tard, il commande négligemment une bouteille de champagne et du chocolat. Il boit lentement. Il savoure. Il croque le chocolat avec soin, le fait rouler dans sa bouche avec une gorgée de champagne. Mais l'air détaché.

Il est assis, la main posée devant lui, avec l'ongle du petit doigt qu'il a laissé pousser tout spécialement. Il s'efforce de ne pas regarder les touristes.

Ne pas se laisser aller à ce moment, ne pas se détendre, réfléchir : c'est qu'il a des milliers de sujets en tête, des milliers. La richesse de l'imagination est stupéfiante. La richesse de son imagination. Quel dommage que les années ne suffisent pas pour tout décrire. Tout ce qui se présente chaque jour devant ses yeux.

Version tchèque

Rapport présenté par Xavier Galmiche, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne et Catherine Servant, Professeur des Universités, INALCO

Texte de l'épreuve :

Bohumil Hrabal, „Legenda o krásné Julince“ (Légende de la belle Julinka), extrait; in *Morytáty a legendy* (Ballades sanglantes et légendes), 1968, Československý spisovatel, 1968, pp. 66-67.

L'épreuve de version tchèque a été présentée cette année par un(e) candidat(e). La première impression de lecture de la version française a été plutôt favorable, car l'argument principal de ce texte, touffu et dense comme tous ceux de Bohumil Hrabal, avait été compris dans l'ensemble. La confrontation des personnages (une rescapée de la Shoah revenue à Prague et l'avocat censé défendre ses droits mais en réalité spoliateur de son héritage) apparaissait clairement. Une langue agréable, des intuitions justes, une présentation très satisfaisante et notamment une orthographe irréprochable semblaient plaider en faveur d'une note assez élevée.

Mais cette première impression n'a pas résisté à la comparaison systématique avec l'original tchèque. Fautes de morphologie et de syntaxe entraînent des contresens qui altèrent la compréhension du texte, parfois sur toute une phrase ; les faux sens, lexicaux notamment, émaillent la version de nombreux décalages sémantiques ; on déplore enfin imprécisions et maladroites. Listons rapidement les erreurs les plus saillantes.

Faute de déclinaison : *dcera pana Samuela Kríma* est traduit « la fille de Monsieur Kríma » au lieu de « de Monsieur Krím » ; mécompréhension d'une conjonction de la coordination fondamentale *zda, zdali* : confondue avec le verbe *zdát* (sembler), *zdali bych s ním neposvačila* est traduit « comme s'il semblait que je n'avais rien pris ce matin » au lieu de « [demander] si je prendrais avec lui une collation ». La négligence dans la traduction des pronoms ou adjectifs possessifs réfléchis ou non-réfléchis, qui peut passer pour une faute vénielle, se révèle dévastatrice dans la compréhension du texte : Julinka voit la femme de chambre de l'avocat verser du thé *do mých sèvreských šálků*, « dans mes tasses de Sèvres » et non « dans des tasses de Sèvres » comme l'écrit le/la candidat(e). De même, *[jsem se] podívala na svoje originály* est traduit « j'ai regardé les originaux » au lieu de « j'ai regardé mes originaux » (des tableaux de maîtres volés à sa famille). Dans la phrase « la villa elle non plus ne faisait juridiquement plus partie de mon héritage, parce qu'on en avait fait une crèche », la mécompréhension de la préposition d'origine *z(e)* fait traduire les derniers mots, *protože z vily jsou dětské jesle*, par « c'est pourquoi c'est une crèche », qui ne donne pas grand sens. Enfin, on ne comprend pas pourquoi la locution conjonctive *poprvně od té doby, kdy*, qui signifie « pour la première fois depuis que » (équivalent facile à établir par la simple traduction mot à mot) est traduite « À cette époque », de même que *zatímco* traduit « auparavant » au lieu de « pendant que » : la faute a dans les deux cas pour effet, en plus du contresens, de trahir la construction syntaxique de la phrase.

La plupart des faux sens semblent avoir été causés par une interprétation logique de certaines expressions méconnues, au mépris de leur sens d'usage : *nevlastní dcera* (« fille pas-en-propre* ») est ainsi traduit « fille adoptive » au lieu de « belle-fille » (de même *nevlastního otce* traduit « de mon père adoptif » au lieu de « de mon beau-père »). *Jsem [...] přijela do země do země* est traduit « je suis retournée sur terre » au lieu de « dans le (ce) pays ». L'analyse des différents exemples figurant

à la rubrique *země* du dictionnaire unilingue *Příruční slovník jazyka českého*, dont la consultation est autorisée lors de l'épreuve, aurait sans doute permis d'éviter une telle bévue, qui obscurcit durablement la lecture. En revanche certains faux sens sont regrettables mais n'entraînent pas de mécompréhension en chaîne : la traduction de l'expression *v pánském pokoji* traduite « dans la salle d'attente » au lieu de « dans le cabinet » (d'avocat) ; *on nasazoval život nejen svůj, ale i život celé rodiny* par « il a sauvé non seulement sa vie mais celle de tout la famille » au lieu de « il a risqué non seulement sa vie mais celle de tout sa famille » ; *za současného politického stavu* traduit par « sous le régime politique » au lieu de « dans la situation politique actuelle » ; ou encore *Julinka Krimová, před zatčením uložila* traduit par « Julie Krimová, avant sa fuite avait laissé » au lieu de « Julinka Krimová, avant son arrestation avait laissé ».

On regrettera aussi que le/a candidat(e) n'ait pas cru bon, sans doute délibérément, de recourir à la concordance des temps dans *dodal, ..., použil jen na to, etc.* traduit par « il ajouta qu'il a utilisé etc » au lieu de « qu'il avait utilisé etc », et qu'il / elle n'ait pas respecté la disposition typographique de l'original, en scindant le texte en paragraphes : souci, sans doute, de distinguer les épisodes du récit ; mais déni, aussi, du style paratactique si caractéristique de Hrabal.

Tant d'erreurs accumulées orientaient la note bien en dessous de la moyenne. Celle que le jury a décidé d'attribuer, 8, doit être comprise comme une reconnaissance des qualités positives du texte français : elle reconnaît l'apprentissage méritoire du tchèque par un(e) francophone et lui donne un signe d'encouragement.

Leçon

Rapport présenté par Stéphane Lojkin, Professeur des Universités, Université de Provence

I. Nature de l'épreuve

Le candidat tire au sort un sujet de leçon, qui peut porter sur n'importe laquelle des œuvres au programme, y compris celle sur laquelle il a composé à l'écrit. Le libellé du sujet prend des formes diverses : une ou plusieurs notions, thèmes, lieux, personnages ; une question ; une citation... Le sujet peut également consister dans l'étude littéraire d'un extrait de l'œuvre, allant d'une dizaine à une quarantaine de pages.

L'œuvre est mise à la disposition du candidat pour le temps de la préparation. Il veille à ne pas l'annoter. L'œuvre du Moyen Âge est donnée sans traduction, sous la forme d'un fascicule reproduisant, dans l'édition au programme, l'introduction et le texte original.

Le temps de préparation est de 6h, le candidat dispose en salle de préparation d'usuels, notamment de dictionnaires. L'*Énéide* était à la disposition des candidats préparant une leçon sur *Le Roman d'Énéas*.

L'exposé devant le jury dure 40 mn ; il est suivi d'un entretien de 10 mn.

Le jury se compose de 4 personnes : pour chaque leçon, l'une d'entre elles est le rapporteur et ouvre l'entretien.

Dans la mesure du possible, il est fait en sorte que le candidat compose sur des œuvres différentes en leçon et en explication de texte sur programme.

II. Une performance orale

Les épreuves de l'oral sont publiques : le candidat pourra trouver un ou deux auditeurs dans la salle. Il n'est pas recommandé aux parents de venir.

Tenue vestimentaire

L'objectif du concours est de recruter des professeurs : le candidat s'habillera correctement mais simplement, comme il irait faire cours. Les habits neufs, inhabituels, inconfortables, excentriques le gêneront sans le servir. L'épreuve est longue, il fait parfois très chaud : penser aux manches courtes quand la température approche voire dépasse les 30°...

Langue

Le jury est attentif à la qualité et à la correction du français dans lequel le candidat s'exprime : on attend un niveau de langue soutenu, des liaisons correctes, une syntaxe irréprochable.

Notes, livre, élocution

Un ton monocorde, une voix inaudible, un débit trop rapide sont des défauts rédhibitoires : la prise de parole nécessite un bon entraînement. Les meilleurs orateurs ont d'abord été timides ou bégues !

Il faut, durant l'exposé, prendre le temps, régulièrement, de prendre le livre, d'aller et venir du livre aux feuilles de notes. Autant il est prudent d'avoir rédigé son introduction et sa conclusion, autant il faut, pour le développement, pouvoir s'abstraire de ses notes.

Joindre le geste à la parole n'est pas mal venu, dans la limite du raisonnable : l'exposé ne se fait pas en langue des signes...

L'entretien

L'entretien peut permettre de redresser des erreurs ponctuelles et de pointer des lacunes dans l'exposé. Le jury y évalue la réactivité du candidat, qui doit montrer qu'il a encore de la matière en réserve. L'entretien n'est pas symétrique : seul le jury pose les questions...

III. Méthodologie de la leçon

Connaissance de l'œuvre

Sans une connaissance précise de l'œuvre et une familiarité acquise avec le texte, l'exercice de la leçon est impossible. Le candidat doit pouvoir circuler avec aisance entre les différentes parties du texte, s'y référer *impromptu* lors de l'entretien, en restituer facilement le sens littéral lorsque c'est requis.

La connaissance de l'œuvre doit être, lors de l'exposé, immédiatement sensible : éviter les généralités, les préliminaires sans fin ; chaque nouvelle idée doit être étayée par des références précises au texte.

Enfin, l'œuvre s'inscrit dans une culture : l'histoire, la philosophie, la peinture, la musique doivent pouvoir être mobilisées le cas échéant par le candidat, qui doit savoir par exemple qu'un fermier au sens agricole du terme comme M. Villot ne saurait être fermier général, ou qu'une mère de substitution n'est pas une marâtre (Les mères dans *La Vie de Marianne*), ou qui, dans une leçon sur « la peinture », ou sur « poésie et beaux-arts » dans *Le Spleen de Paris*, doit pouvoir convoquer Goya et Daumier et les situer dans l'espace et dans le temps. La leçon sur « cette sanglante image » chez Corneille demandait un rapprochement littéraire avec le genre de la tragédie sanglante, le rappel historique des enjeux d'une représentation du régicide et sans doute la convocation de quelques références artistiques caravagesques.

Gestion du temps

La gestion du temps engage à la fois la préparation de la leçon et l'exposé lui-même.

La préparation doit consacrer un temps suffisant au repérage des exemples dans le texte et à l'analyse du sujet. Cela veut dire qu'il est contre-productif de chercher à rédiger l'ensemble de sa leçon : le décrochage n'est ensuite que trop visible entre un début d'exposé où le candidat est enfoui dans ses papiers, et une fin où il est trop fatigué pour improviser brillamment.

Une leçon terminée au bout de 25 ou 30 mn est une leçon ratée. A l'inverse, le jury ne permet pas un dépassement du temps imparti et sanctionne une leçon inachevée, ou bâclée sur la fin.

Il n'y a pas d'obligation d'un plan en 3 parties, encore moins en 9, ou en 27 « sous-sous-parties », surtout quand le programme annoncé en introduction n'est pas tenu au bout du compte : le plan doit être motivé par le sujet et par le contenu, non par le seul artifice de la rhétorique ; la progression doit en être régulière, claire et marquée de façon que l'auditoire suive facilement les étapes du développement d'un raisonnement. La fin de la leçon doit

s'entendre à l'intonation : la présidente ou le président de la commission ne devrait pas avoir à demander au candidat s'il a terminé.

Définition des termes, analyse du sujet

Lorsque le sujet comporte une ou plusieurs notions, un relevé des occurrences du terme dans l'œuvre constitue généralement un préalable nécessaire pendant la préparation. Ainsi, dans une leçon sur « la rue » dans *Le Spleen de Paris*, il peut être intéressant de noter qu'après la dédicace à Arsène Houssaye (« les plus hautes brumes de *la rue* »), le mot n'apparaît pas avant « Le mauvais vitrier » (« La première personne que j'aperçus dans *la rue* »), alors même que la rue est omniprésente dans le texte, comme cadre vague, comme espace flou, comme dispositif.

Il faut traiter avec délicatesse le voisinage des termes. « Ruse et "engien" » dans *Énéas* nécessite de délimiter précisément ce qu'on entend par engien. « Animal et animalité » dans les *Mémoires d'Hadrien*, ne doit pas confondre animalité et bestialité. « Langue et politique » dans *De la servitude volontaire* n'est pas « Rhétorique et politique ». « La persuasion » dans *Cinna* et dans *Polyeucte* implique de distinguer entre persuader et convaincre, c'est-à-dire entre l'entreprise et le résultat ; une leçon sur « le devoir », toujours chez Corneille, devrait articuler devoir et vertu. « La coquetterie » ou « Sensibilité et coquetterie » dans *La Vie de Marianne* supposent un développement sur la parure et son articulation avec le négligé, qui ne relève plus de la même esthétique. Pour « l'allégorie » dans *Le Spleen de Paris*, le candidat devrait opposer allégorie, symbole et sublime. La dualité dans *Le Spleen de Paris* devait mener à une interrogation sur la possibilité de résoudre, de dépasser cette dualité : par la complémentarité, la recherche de l'unité. Parfois le jeu du singulier et du pluriel est décisif : une leçon sur les dieux dans *Le Roman d'Énéas* devait s'interroger sur l'usage de Dieu au singulier dans le texte médiéval, sans se laisser tromper par un cas sujet singulier qui ressemble étrangement au pluriel moderne...

Substituer une opposition à une autre peut s'avérer désastreux. L'opposition entre mesure et démesure chez Corneille ne saurait être ramenée à celle de la raison à la folie, de laquelle le candidat a glissé à celle des confidents aux héros. De même « La vie ou les aventures ? », dans une leçon sur *La Vie de Marianne*, n'oppose pas le réel et le roman, ni le vraisemblable et l'invraisemblable, mais reprend les termes du titre du roman, c'est-à-dire d'abord deux caractérisations, ou deux évitements du genre romanesque (le genre de la *Vita*, l'aventure comme séquence de la vie) ; il fallait s'interroger également sur le passage du *ou* d'équivalence du titre au *ou* exclusif du sujet.

Quand le sujet comporte plusieurs termes, il faut se garder d'en privilégier un au détriment des autres : par exemple, dans une leçon sur la formule de Sévère dans *Polyeucte* « Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle ? », la question du spectacle est certes centrale, mais « tendre » exigeait le commentaire et devait orienter la réflexion : un tendre spectacle n'est pas exactement un spectacle édifiant... Une leçon sur la formule de Tervire dans *La Vie de Marianne*, « Tout le monde m'aimait, au reste » doit expliquer cet « au reste » qui introduit une restriction et suggère une contradiction. Une leçon sur « Hadrien, "homme presque sage" » ou sur « Ce portrait d'un homme presque sage » devra non seulement définir ce qu'il faut entendre par sagesse dans l'horizon d'attente philosophique du roman, mais prendre en compte le « presque » d'imperfection, qui établit l'écart du personnage de fiction, imparfait, fascinant par ses zones d'ombre, au personnage de l'Histoire, de la légende, voire de l'hagiographie.

Les termes du sujet s'éclairent parfois à partir du contexte historique et littéraire. Par exemple, pour analyser la formule « Voir ce que c'est que l'homme dans un cocher, et ce que c'est que la femme dans une petite Marchande », il fallait se référer à l'idéal typologique de la littérature morale, mais aussi analyser comment Marivaux s'en démarque.

Il ne faut pas vouloir faire entrer à toute force tout ce qu'on sait de l'œuvre dans le sujet. « Je ne fais pas sagement de vouloir prescher en cecy le peuple », sur La Boétie, ne saurait annexer à la prédication comme parole d'autorité toute forme de rhétorique. « Les récits » dans *Cinna* et dans *Polyeucte* doivent s'appuyer sur une définition préalable du récit de théâtre qui

permette d'établir le corpus d'étude : tout n'est pas récit au théâtre. « Lecture et lecteurs » dans *La Vie de Marianne* pose un problème ponctuel et identifié dans le roman : tout n'est pas « lecture de... ».

Typologie

Plutôt qu'à l'établissement d'une typologie rigide, l'analyse du sujet conduit à distinguer des niveaux de compréhension et des systèmes d'oppositions : dans le *Discours sur la servitude volontaire*, une leçon sur « la volonté » aurait demandé une étude du lexique de la volonté et du désir ; une leçon sur « la liberté » supposait l'exploration du thème moral, philosophique, politique de la liberté, et, de là, d'une poétique de la liberté. « Le temps » dans *Cinna* et dans *Polyeucte* à la fois posait la question de la refondation de l'Histoire, du lien entre clémence et oubli et se heurtait à la trouée de l'action dramatique par la grâce ; mais il ne fallait pas oublier non plus de prêter attention à l'usage cornélien des temps verbaux et à leur valeur. « Rome », dans une leçon sur Corneille, devait être envisagée comme espace théâtral (la scène proprement dite), comme espace dramatique (convoqué dans le discours) et comme pensée, comme agent ou force agissante du drame. Dans les *Mémoires d'Hadrien*, « la frontière » imposait d'articuler frontière et contact, mais aussi frontière géographique et générique ; « le corps » chez Yourcenar est un corps humain et un corps politique, mais aussi un corps détraqué, un corps humoral, un corps érotique, et, pour Hadrien, le corps de la langue grecque, à articuler avec le corps malade et avec le corps écrivant de la romancière ; « les voyages » impliquent peut-être un voyage intérieur d'Hadrien, mais surtout le parcours de l'Empire, de là la rêverie de l'empereur voyageur, le voyage initiatique, la prose poétique et l'écriture du voyage. Attention cependant à ne pas trop vite passer aux acceptions figurées : « Construire, reconstruire » dans les *Mémoires d'Hadrien* doit d'abord et principalement s'intéresser aux travaux et chantiers de l'empereur, avant de déboucher sur une réflexion métahistorique et poétique.

Une typologie étanche, instituée dès le début du travail, risque d'empêcher la problématisation : dans une leçon sur la charité dans *La Vie de Marianne*, il aurait fallu établir le continuum qui va de la charité délicate de Mme Dorsin ou de Tervire à la charité généreuse de Mme de Miran ou du second M. Villot, à la charité insultante de Mme Dutour ou à la fausse charité de M. de Climal pour pouvoir montrer comment une notion chrétienne ici entièrement laïcisée est mise en tension jusqu'à se retourner contre elle-même.

La typologie permet d'asseoir une prise de position audacieuse ou paradoxale qui, livrée à brûle-pourpoint, rebutera le jury : dans une leçon sur le dialogue dans *Le Spleen de Paris*, avant de démontrer que la situation de dialogue est systématiquement mise en échec dans le recueil par une position d'étrangeté radicale du poète vis-à-vis du réel auquel il est confronté, il est prudent de commencer par faire l'inventaire des situations de dialogue dans le recueil et d'asseoir sa thèse sur un corpus solide.

Problématisation

Pas de typologie sans problématisation ; pas de problématisation sans références précises au texte. Une leçon n'est pas la récitation d'une question de cours, il convient d'être extrêmement circonspect à l'égard des considérations générales : tout ce qui est avancé doit être point par point étayé sur le texte.

Néanmoins, la problématisation d'un sujet de leçon nécessite de théoriser, de solliciter des outils méthodologiques, critiques, conceptuels. Ce travail d'importation ne s'effectue pas toujours avec discernement, ni en connaissance de cause : quand il est nécessaire de mobiliser des catégories théologiques ou idéologiques (augustinisme, système féodal, rituel courtois, galant, jansénisme, jésuites), des notions d'histoire littéraire (romantisme, réalisme, lyrisme), de narratologie (schéma actanciel, adjuvants/opposants, focalisation, genres du récit), il faut le faire avec précision, en définissant les termes, en donnant exemples et références et en s'assurant de la pertinence de l'outil.

Ainsi, une leçon sur « La mythologie » dans *Le Roman d'Énéas* devra opérer une distinction claire entre mythologie, mythe et histoire pour éviter le hors-sujet ; une leçon sur « Ramentevoir » dans *Le Discours sur la servitude volontaire* » inscrira son développement sur le travail de mémoire dans la perspective de l'humanisme ; le « réel » ni le « réalisme » ne sont des catégories, des références pour Marivaux, dont la narratrice se réclame de la « vérité » ; la psychanalyse peut être un outil de lecture du *Spleen de Paris*, mais Baudelaire n'a pas lu Freud ; un personnage de théâtre ou de roman n'est pas un personnage de conte, pour lequel Propp a inventé les notions d'adjuvant et d'opposant, aujourd'hui contestées comme schématiques ; le sensualisme, qui est un terme de la philosophie du XVIII^e siècle, n'est guère approprié pour évoquer la philosophie d'Hadrien, pour laquelle Yourcenar emprunte sans doute plus à Épictète et à Marc-Aurèle qu'à Locke et à Condillac. La notion de « roman traditionnel », convoquée par un candidat à propos de Yourcenar, n'a pas plus de sens que celle de « personne réelle », le récit antique, le document d'archive, la sculpture n'en constituant déjà que des représentations.

Pour l'étude littéraire, le candidat doit pouvoir désigner précisément ce à quoi il se réfère : dans *La Vie de Marianne*, l'*extrait* se compose généralement de plusieurs *scènes*, elles-mêmes reliées entre elles par des *séquences narratives*. Ces termes ne sont pas interchangeables. Dans Corneille, on ne peut parler de *monologue* que pour une scène où le personnage est seul ; dans une *stichomythie*, le *vers* est séparé en ses deux *hémistiches* et non en deux *hexasyllabes*.

Attention au détail du texte

La leçon doit alterner explications précises et développements plus généraux. Il faut prendre le temps de lire et d'expliquer en détail au moins un ou deux passages cruciaux pour le sujet, et trouver le moyen d'articuler remarques de style, de rythme, de vocabulaire à la démonstration de fond : ne jamais oublier qu'il s'agit, ici, de littérature...

Les *realia* doivent avoir été élucidées pendant la préparation de l'année. Par exemple, dans une leçon sur « le parloir » dans *La Vie de Marianne*, le candidat doit pouvoir expliquer à quoi ressemble le parloir d'un couvent au XVIII^e siècle, qu'il comporte une grille, et pourquoi.

L'étude littéraire

Deux écueils à éviter : plaquer un discours général sur l'œuvre, ou au contraire se disperser dans un commentaire pointilliste et de paraphrase. L'étude littéraire doit à la fois suivre un axe directeur clair de lecture et rester au plus près de l'analyse du texte.

Pour y parvenir, il est nécessaire de se concentrer sur l'organisation interne, la logique propre de l'extrait, l'agencement de ses éléments. Il faut repérer les *exempla* qui structurent la démonstration chez La Boétie, les étapes de la narration dans *Le Roman d'Énéas*, les scènes chez Marivaux, la progression dramatique de la scène ou de l'acte chez Corneille ; isoler de grands ensembles et se demander comment on passe de l'un à l'autre, mettre en évidence un renversement de situation, une stratégie de composition, une ou plusieurs perspectives d'ensemble.

L'étude littéraire est une leçon : le jury apprécie donc, chaque fois qu'elle est pertinente et motivée, la mise en relation de l'objet d'étude avec le reste de l'œuvre, de façon à dégager la fonction du passage dans l'économie générale. Mais se méfier d'un *a priori* sur le sens général de l'œuvre qui conduirait à surévaluer un passage au détriment de la séquence complète à étudier : par exemple, dans l'étude littéraire de l'acte I de *Polyeucte*, le baptême de Polyeucte, décidé en quelques vers, n'est pas l'enjeu principal d'une exposition centrée sur l'arrivée de Sévère et les tergiversations de Pauline.

IV. Sujets proposés

Il y avait cette année 4 commissions pour la leçon. Chaque sujet ne tombe qu'une fois dans une commission donnée.

Le Roman d'Énéas

Leçons :

L'anachronisme ; Le bestiaire ; Carthage ; La description ; Les dieux (2x) ; L'espace (2x) ; La guerre (2x) ; Masculin/Féminin ; La merveille ; Le merveilleux ; La mythologie ; Le narrateur ; Les objets ; Parole et discours ; Les portraits ; Roman et épopée ; Ruse et « engien » ; La terre et le pays ; Troie ; Turnus ; Didon « moult par estoit cortoise et sage » (v. 540) ; « dans Eneas, c'est nostre roys | preus est et saige et cortois » (v. 552-553) ; « [...] en Lombardie doi aller | illuec doy Troye restorer » (v. 1844-1845).

Études littéraires :

v. 180-208 (1ère partie de la catabase) ; v. 260-540 ; v. 260-617 (Carthage) ; v. 906-1279 (le récit de la guerre de Troie) (2x) ; v. 1280-1477 ; v. 1280-1621 (Didon en proie à l'amour) ; v. 1982-2229 (la mort de Didon) ; v. 2372-2779 (la descente aux enfers) ; v. 2746-3101 (la visite aux enfers, 2^e partie) ; v. 2872-3101 ; v. 3102-3473 (l'arrivée en Lombardie) ; v. 3474-3867 (la chasse d'Ascagne) ; v. 3908-4325 ; v. 3968-4213 (préparatifs de la guerre) ; v. 4382-4642 ; v. 4984-5357 (Nisus et Euryale).

Problèmes spécifiques rencontrés par les candidats sur cette œuvre :

Contrairement à une idée reçue, les leçons sur l'œuvre médiévale ne sont globalement pas moins réussies que celles sur les autres œuvres. Quand le candidat échoue, c'est avant tout à cause d'une mauvaise connaissance de l'œuvre, qu'il est nécessaire de travailler tout au long de l'année. La maîtrise de la langue originale est absolument nécessaire et constitue l'un des critères d'appréciation de l'exercice par le jury. Le candidat n'a pas besoin cependant de traduire toutes les citations qu'il donne : lorsque le sens est évident, inutile de perdre du temps à traduire.

Comme pour les autres leçons et études littéraires, il est nécessaire de mettre à profit les 40 mn imparties. L'introduction doit proposer une problématisation. Si l'étude littéraire doit indiquer précisément le contenu de l'extrait, elle ne saurait se contenter de décrire le texte. Une étude comparative avec le passage correspondant de *l'Énéide* de Virgile pouvait certes apporter des éléments très intéressants, mais l'examen des modifications apportées par le clerc médiéval ne pouvait constituer une fin en soi : il devait nécessairement donner lieu à une réflexion qui s'interroge sur les diverses raisons susceptibles de justifier cette réécriture. Plus généralement, l'examen très précis des procédés narratifs ou descriptifs dans une étude littéraire ou dans une leçon qui implique ce genre d'examen (« Les portraits », « La description »...) doit déboucher sur la question du sens. De plus, ces deux exercices doivent prévoir des parties équilibrées : le jury a souvent regretté que la troisième partie soit traitée de façon beaucoup trop rapide ou ait un contenu très hétéroclite.

Pour bien cerner le sens de l'œuvre médiévale au programme, le candidat doit avoir une connaissance générale du contexte historique et littéraire. On ne pouvait correctement s'interroger sur les modalités de la transposition de *l'Énéide* faite par l'auteur du *Roman d'Eneas* qu'à condition de connaître un tant soit peu le fonctionnement de la société féodale, le lien vassalique, le statut du chevalier et du clerc, les modalités de la justice, l'importance de la parole donnée, la découverte de l'Orient (les merveilles de Constantinople en particulier) par les Croisés... La date de rédaction du *Roman d'Eneas* (vers 1160) impliquait la prise en compte de la production littéraire française en amont (la chanson de geste – au moins *La Chanson de Roland*, la poésie lyrique des troubadours et des trouvères, le premier roman d'antiquité, le *Roman de Thèbes*, que l'auteur du *Roman d'Eneas* connaissait fort bien) et en aval (la production romanesque de Chrétien de Troyes, dont le premier roman par son titre même, *Erec et Enide*, montre ce qu'il doit à *l'Énéide* et plus encore à *Eneas*).

La connaissance, même sommaire, de ces deux contextes permettait de traiter les divers sujets proposés : ainsi, la leçon sur les portraits devait prendre en compte la rhétorique du

portrait féminin qui s'élabore dans la poésie courtoise et qui s'épanouira dans les romans de Chrétien de Troyes ; la transformation de Didon en « dame courtoise » impliquait de se référer à l'idéal courtois qui se développe au XIIe siècle et que la littérature a pour vocation de transmettre dans ses aspects les plus divers (raffinement des mœurs, sens de l'hospitalité, curiosité et désir d'élargir son savoir, souci de l'apparence et attrait pour le luxe, etc...) ; le merveilleux dans la description de Carthage mettait en œuvre une « orientaliation » que les récits des croisés et des pèlerins avaient diffusée en Europe ; la transposition de l'épopée virgilienne avait recours à des motifs élaborés spécifiquement par la chanson de geste, tels que le motif des conseils ou celui des ambassades, tandis que d'autres appartenaient déjà à l'épopée antique (le dénombrement des troupes, la description des armes...), tout en étant adaptés à la société du XIIe siècle (ainsi pour les armes d'Eneas forgées par Vulcain, qui font partie de la panoplie du chevalier médiéval, tout en étant agrémentées de détails merveilleux, bien éloignés de tout réalisme).

Deux risques n'ont pas été toujours évités : le risque de l'anachronisme (un candidat a parlé de l'errance comme d'un « fléau », alors que le chrétien est défini essentiellement comme *homo viator* ; le « trompe-l'œil » utilisé dans l'architecture carthaginoise a été analysé comme une tromperie, alors que pour l'auteur médiéval, c'est un artifice ingénieux) et le risque de la surinterprétation : l'importance de la pensée symbolique au Moyen Âge ne doit pas autoriser le délire interprétatif. Ainsi, il était tout à fait juste de rapprocher la reine et sa ville dans la description de Carthage, mais analyser le détail des portes démesurées comme le signe avant-coureur de la folie de Didon était excessif.

La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*

Leçons :

Les animaux ; La citation ; Les exemples ; Hiérarchie et égalité ; « L'hommeau » ; Hommes et bêtes ; La langue ; Langue et politique ; La liberté ; La raison ; Passé et présent ; Le passé et le présent ; Passé, présent, futur ; Le peuple ; Politique et religion ; « Ramentevoir » (p. 98) ; Rois et tyrans ; La satire ; La tyrannie ; L'Un (2x) ; La volonté ; « Ce qui se fait en tous païs, par tous les hommes » (p. 84) ; « Je ne fais pas sagement de vouloir prescher en cecy le peuple » (p. 88) ; « Le grand present de la vois et de la parole » (p. 90) ; « La première raison de la servitude volontaire, c'est la raison » (p. 102) ; « se rememor[er] encore les choses passees » (p. 103) ; « Ils deviennent tous singuliers en leurs fantasies » (p. 104) ; « les anciennes histoires » (p. 111) ; « Les tirans du temps passé » (p. 113) ; « Nos livres » ; « nostre poesie françoise » ; « Aprenons donc quelque fois, aprenons a bien faire » (p. 127).

Études littéraires :

p. 78-89 ; p. 88-95 ; p. 88-102 ; p. 96-105 (2x) ; p. 105-117 ; p. 117-> fin ; p. 120-127.

Problèmes spécifiques rencontrés par les candidats sur cette œuvre :

Le jury constate des références historiques mal maîtrisées, notamment en ce qui concerne les guerres de religion. Henri II est assez régulièrement confondu avec Charles IX et/ou Henri III et le texte rédigé sous Henri II souvent lu comme s'il avait été écrit bien plus tard au moment des guerres de religion, du fait d'une confusion entre l'écriture du texte et sa réception par les monarchomaques après la Saint-Barthélémy. Les références et termes théologiques et philosophiques sont mal assurés (augustinisme, zèle).

La terminologie rhétorique de La Boétie est mal comprise et mal appliquée, aussi bien pour les termes latins (*confirmatio*, *probatio*) que français (confusion par exemple entre un argument allégué à l'appui d'une thèse et une explication apportée à une situation). On assiste parfois au placage abrupt d'une grille rhétorique sur le texte, au détriment de l'examen de sa visée critique et satirique, qui est trop souvent largement sous évaluée.

En général, le candidat a tendance à plaquer ce qu'il suppose être des savoirs sous-jacents au texte (l'idéologie parlementaire, la *declamatio*, l'exercice rhétorique) sur un texte dont la brièveté ne permet pas d'extrapoler tant. Il ne prête pas assez attention par contre à

l'essentiel, la portée et l'écriture humanistes du *Discours de la servitude volontaire* et, dans cette perspective, le retravail des Anciens pour penser le présent.

Comme pour l'*Énéas*, trop de candidats (plus particulièrement en début de session), s'ils ne découvriraient pas les œuvres, ne semblaient aucunement en maîtriser la lecture et les enjeux : rappelons que les citations doivent toujours faire l'objet d'un commentaire précis. Le lexique n'est pas toujours maîtrisé : courtaud, nourriture, parc de bêtes.

Dans les études littéraires, les candidats montrent des difficultés à faire un plan précis du passage et cherchent du coup à s'abriter dans ce qu'ils croient connaître des grandes idées de l'œuvre en général.

Les leçons réussies ont été celles qui montraient que le candidat maîtrisait le texte, et qu'il pouvait en rendre compte de manière organisée et claire.

Corneille, *Cinna* et *Polyeucte*

Leçons sur *Cinna* :

Espaces et discours ; Octave, César, Auguste ; Émilie (2x) ; Rome (et une 2^e fois sur les deux pièces) ; Vérité et mensonge.

Leçons sur *Polyeucte* :

Pauline (2x) ; Sévère ; « ... Malheureux Polyeucte ! » (v. 1513) ; « Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle ? » (et deux fois sur les deux pièces) ; « Ce zèle est trop ardent... » (v. 653).

Leçons sur *Cinna* et sur *Polyeucte* :

Acteurs et spectateurs ; Amis et confidents ; Le conseil ; Conseillers, confidents, comparses ; Les couples ; Le *cursus honorum* ; La délibération ; Devoir ; L'espace scénique ; L'esthétique du sublime ; Héros et personnages ; Humain et inhumain ; L'hybris ; Mesure et démesure ; Le Monde et le Ciel ; Les monologues ; Les passions ; Les personnages féminins ; La persuasion ; La politique ; Le pouvoir des femmes ; Le profane et le sacré ; Les récits ; Régner ; Le sacrifice ; Le sens du spectacle ; Subversion et transgression ; Le temps ; Théâtre et rhétorique ; Le transport ; « Des inventions et des embellissements de théâtre » ; « Au nom de cet amour » (*Pol.*, 1281-1282) ; « cette sanglante image » (*Cin.*, 13) ; « Ah ! Tu sais me frapper par où je suis sensible » (*Cin.*, 118) ; « Mais l'exemple souvent n'est qu'un miroir trompeur » (*Cin.*, 388) (2x) ; « Dis-moi ce que tu vaux » (*Cin.*, 1523).

Études littéraires :

Cinna, II,1 (2x) ; l'acte III (2x) ; l'acte IV (2x) ; *Polyeucte*, l'acte I ; l'acte II ; l'acte IV (3x).

Problèmes spécifiques rencontrés par les candidats sur Corneille :

Le problème essentiel rencontré par les candidats a été celui de la question religieuse. Sans doute le choix du programme pouvait-il les orienter vers l'idée d'une conversion chrétienne de Corneille dont l'aboutissement aurait été la rencontre de Polyeucte et de la grâce. Faut-il rappeler cependant que Corneille, dans son abondante production dramaturgique, n'a écrit que deux tragédies chrétiennes, que ce ne sont pas les spectacles qui ont rencontré le plus grand succès, que le zèle de Polyeucte pour le martyr n'est pas de la meilleure orthodoxie catholique, qu'à tout prendre, dans *Polyeucte*, il pouvait s'identifier à Sévère, dont il avait connu les mêmes déceptions amoureuses, plutôt qu'au martyr arménien de la foi ?

La troisième partie sur la conversion et la grâce n'était donc pas le passage obligé d'une leçon sur Corneille, surtout lorsqu'elle portait sur *Cinna*, ou sur Pauline. L'identification de la clémence d'Auguste dans *Cinna* à la grâce dans *Polyeucte* débouchait sur une lecture réductrice et appauvrissante des deux pièces, qui laissait de côté notamment le puissant jeu du désir amoureux et les ressorts d'une action proprement politique.

A cette question religieuse s'ajoutaient les problèmes que pose de façon récurrente l'analyse du théâtre classique : le personnage du théâtre classique n'est pas un personnage de roman d'apprentissage ; c'est un caractère, il n'évolue pas au fil de l'événement. La tragédie met en œuvre non la vérité d'un personnage, qui serait le porte-parole de Corneille, mais un système de personnages, qui se partagent des discours de vérité. C'est pourquoi l'exposé ne

peut en rester à la description des personnages (voire au choix de l'un contre les autres) et doit prendre en compte la structure et la dramaturgie des pièces.

La prise en compte de cette dramaturgie est essentielle : où la scène se déroule-t-elle ? qu'y a-t-il hors-scène ? Comment le dialogue sur scène s'articule-t-il aux récits rapportés ? Le choix des sujets de leçon indique l'importance que le jury a accordée à ces questions trop sous-évaluées.

Il faut quand même saluer plusieurs exposés brillants : quel plaisir d'entendre résonner, avec aisance et éclat, la puissance de l'alexandrin cornélien !

Marivaux, *La Vie de Marianne*

Leçons :

Les âges de la vie ; Amour et tendresse ; La charité ; La coquetterie ; Le couvent ; La digression ; L'esprit de conversation ; La famille ; Fiâcles et carrosses ; Hasards et accidents ; Les hommes ; Lecture et lecteurs ; Lieux publics et lieux privés ; Les mères ; Le monde et le cloître ; M. de Climal (3x) ; Madame Dutour (2x) ; La maladie et la mort ; Le mérite et le nom ; Mort et maladie ; Le naturel ; Noms et prénoms ; Paraître, parler, parvenir ; Parents et enfants ; Le parloir ; Les parures ; Les portraits ; La religion et ses représentants ; La rencontre ; Un roman feuilleton ; Rythmes et régimes du récit ; La « scandaleuse » Marianne ; Scène et séduction ; Sensibilité et coquetterie ; Valville ; Les vêtements ; *La Vie de Marianne*, roman des pleurs ; *La Vie de Marianne*, roman d'un dramaturge ; *La Vie de Marianne*, un « tissu d'aventures bien simples » ? ; La vie de Tervire ; La vie ou les aventures ? ; « Ce n'est pas là la forme ordinaire des romans » ; « Si c'était une histoire simplement imaginée, il y a toute apparence qu'elle n'aurait pas la forme qu'elle a » (p. 55) ; « Tout le monde m'aimait, au reste » (p. 584) ; « Voir ce que c'est que l'homme dans un cocher, et ce que c'est que la femme dans une petite marchande » ; « Vous n'avez ni père, ni mère et ne savez qui vous êtes » (p. 393).

Études littéraires :

p. 60-90 ; p. 116-143 ; p. 167-211 ; p. 170-198 ; p. 247-268 ; p. 276-296 (portrait de Mme Dorsin) ; p. 378-419 ; p. 428-453 ; p. 459-489 ; p. 478-498 (le cabinet de verdure) ; p. 538-573 ; p. 543-573 ; p. 656->fin ; la Seconde partie.

Problèmes spécifiques rencontrés par les candidats sur cette œuvre :

La Vie de Marianne est un roman long et sinueux : il fallait l'avoir lu ; il fallait aussi savoir y circuler. Trop souvent l'exposé s'éparpillait en micro-références. Marivaux compose par grandes scènes : sans le repérage des scènes pertinentes pour le sujet à traiter, il était bien difficile pour le candidat comme pour le jury de s'y retrouver.

La composition par scènes articule Marivaux romancier à Marivaux dramaturge. Les meilleures leçons ont su dégager la dimension théâtrale du texte. Mais rarement les candidats en ont tiré toutes les conséquences : comme au théâtre, et malgré le leurre de la première personne, Marivaux n'adopte pas, dans *La Vie de Marianne*, un seul point de vue. Non seulement l'histoire de Tervire est croisée avec celle de Marianne, mais Marianne est un personnage profondément ambivalent, trop souvent sommairement et sévèrement jugé par les candidats.

Les candidats ont presque toujours pensé à mobiliser les deux histoires du roman quand le sujet s'y prêtait. Mais les deux histoires ne se résument pas à leurs protagonistes, et les personnages de l'histoire de Tervire, M. Villot, Mme de Sainte-Hermières, le neveu de M. de Sercour, les grandes scènes de reconnaissance, le guet-apens chez Mme de Sainte-Hermières étaient un peu oubliés.

Le cadre énonciatif complexe de la narration nécessitait quelques connaissances simples de narratologie : rétrospection, genres du récit (narration, description, dialogue, scène), vraisemblance (en tant que ce n'est pas du réalisme), arbitraire du récit, autant de notions qu'il faut maîtriser pour pouvoir ensuite les critiquer ou les manipuler avec distance et circonspection.

Une connaissance minimale du contexte littéraire et historique était requise : le double héritage par Marivaux du roman baroque et de la littérature morale (pour lesquels il faut pouvoir

citer des noms et avoir des textes en tête), le voisinage de Crébillon et de Prévost, l'esthétique rococo et sa peinture (Boucher), la crise politique du règne de Louis XV et le blocage de l'ascenseur social, la distinction des trois états dans l'Ancien-Régime et des deux noblesses, de robe et d'épée.

Marivaux a donné lieu à de très belles leçons, où le plaisir des candidats était visible : ils ont su alors faire montre de leur finesse d'analyse et de leur délicatesse de lecture, avec une grande maîtrise du texte.

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*

Leçons :

L'ailleurs ; L'allégorie ; L'altérité ; Baudelaire poète-journaliste ; Le bestiaire ; Le bourgeois ; Bruits, heurts, chocs ; Celui qui regarde ; Le choc ; Choses vues ; La curiosité ; Diables et démons ; Le dialogue ; Le don ; La dualité ; L'enfance ; Fées et démons ; La figure du pauvre ; Les figures féminines ; Le « je » ; L'idéal et le trivial ; Les italiques ; Le lieu commun ; La mélancolie (2x) ; Moralités désagréables ; La Muse familière ; Paris ; Les pauvres ; La peinture ; Poésie et Beaux-Arts ; Poésie et charité ; Poésie et vérité ; La prostitution ; Le réalisme ; La rêverie ; Le rire ; Le rôdeur solitaire ; La rue ; *Le Spleen de Paris*, « une opération antilyrique » ? ; *Le Spleen de Paris*, « pendant aux *Fleurs du mal* » ? ; *Le Spleen de Paris*, recueil poétique ? ; *Le Spleen de Paris*, texte cynique ? ; *Le Spleen de Paris*, « une tortueuse fantaisie » ; Le tout et la partie ; La ville ; Violence et agression ; « J'aime passionnément le mystère » (p. 200) ; « Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel » (p. 111) ; « ... chère, délicieuse et exécrationnelle femme » ; « Horrible vie ! Horrible ville ! » (p. 83) ; « Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ? » ; « ... l'infini des sensations » (p. 109) ; « À la niche, tous ces fatigants parasites ! Qu'ils retournent à leur niche soyeuse et capitonnée ! » ; « La vie fourmille de monstres innocents ».

Études littéraires :

X à XV ; XII à XIV ; XV à XX ; « Une mort héroïque » (XXVII) ; XLVI à L ; « Les bons chiens » (L).

Problèmes spécifiques rencontrés par les candidats sur cette œuvre :

La principale difficulté d'un recueil, quel qu'il soit, est la circulation entre ses parties. Impossible de faire illusion : une grande familiarité avec les poèmes était requise. Trop de candidats, trompés par la brièveté du recueil et son apparente simplicité, n'y avaient pas passé le temps nécessaire d'imprégnation. La cohérence du projet baudelairien ne se fait sentir que par la mise en relation de références massives, et l'entretien ne pouvait être fructueux après la leçon que si le candidat était capable de convoquer spontanément les poèmes. Il fallait pouvoir mettre en série spontanément les personnages à qui le poète s'adresse, les portraits de femme, les scènes de rue, les figures de pauvres, les poèmes exotiques...

Baudelaire écrit *Le Spleen de Paris* après *Les Fleurs du mal*, et, dit-il, pour leur faire pendant : c'est dire qu'une bonne connaissance des *Fleurs du mal* était également requise, qu'il fallait par exemple pouvoir comparer les deux *Invitations au voyage*, les deux *Horloges*, les deux *Crépuscules du soir*, *La Chevelure* et *Un hémisphère dans une chevelure*.

Le jury a constaté des erreurs de lecture récurrentes. L'une d'elles est amusante : Mademoiselle Bistouri n'est pas une prostituée, c'est elle qui paye... Plus sérieusement : la brutalité du texte baudelairien était presque toujours sous-estimée ou, lorsqu'elle était prise en compte, débouchait sur une incompréhension du projet poétique post-lyrique de Baudelaire, dans lequel le Beau, la Muse, la rêverie subsistent...

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*

Leçons :

L'altérité ; L'anachronisme ; Animal, animalité, Antinoüs (2x) ; Apprendre ; L'argent ; Les barbares ; Construire, reconstruire ; Le corps (2x) ; Le corps aimé ; Equilibre et vertige ; L'espace ; La fable ; Les femmes (2x) ; Figures de l'artiste ; La frontière ; La guerre ; Hadrien architecte ; Hadrien, « un homme presque sage » (p. 328) ; Hadrien, personnage de roman ? ; Histoire et fiction ; L'homme et l'animal ; Les hommes et les dieux ; Hommes et dieux ; La jeunesse ; La magie ; La maîtrise de soi ; La mémoire d'Antinoüs ; Les monuments ; Les nuits ; Ordonner ; Les personnages féminins ; Roman et poésie ; Les sentences ; Trajan, Hadrien, Antonin ; les voyages ; « J'aime à m'étendre près des morts pour prendre ma mesure » ; « La canaille philosophique et lettrée » (p. 250) ; « Les dates se mélangent » ; « Entrer dans la mort les yeux ouverts » ; « J'étais dieu, tout simplement parce que j'étais homme » (p. 160) ; « Mais aucune caresse ne va jusqu'à l'âme » ; « Ce portrait d'un homme presque sage » ; « Portrait d'une voix » (p. 330) ; Rome, Athènes, Jérusalem ; « Rome n'est plus dans Rome » ; « Je me sentais responsable de la beauté du monde » ; « Tout bonheur est un chef-d'œuvre » (p. 180).

Études littéraires :

Animula vagula blandula (p. 11-35) ; p. 60-78 ; p. 89-106 ; p. 109-123 ; p. 188-206 ; p. 214-230 (2x) ; p. 210-230 ; La guerre de Judée (p. 252-270) ; p. 295-316 ; *Patientia* ; le *Carnet de notes*.

Problèmes spécifiques rencontrés par les candidats sur cette œuvre :

Les *Mémoires d'Hadrien* ont été la bonne surprise de cet oral : beaucoup de candidats se sont visiblement plu à lire et à étudier ce livre, la qualité des exposés s'en est ressentie.

La principale difficulté rencontrée a été la prise en compte de la dimension romanesque des *Mémoires*. Non seulement Hadrien n'est pas l'auteur réel du texte, qui n'a pas été écrit au II^e siècle (au fait : après Jésus-Christ), mais les *Mémoires* ne sauraient se réduire à leur contenu moral, ni même à leur dimension politique. La nature de ce roman pose problème et constituait une des interrogations fondamentales : les mémoires sont un genre, le roman philosophique en est un autre, mais on peut parler aussi ici de roman historique, de roman d'apprentissage... A la question du genre il fallait ajouter une attention au style, ce fameux « style togé » capable de glisser de la fable à la poésie, de la description lyrique au plaidoyer, mais aussi de couper court par le choc d'une image aussi terrible que fugitive, ou d'une sentence frappante. La comparaison avec Tacite, qui s'imposait, n'est jamais venue...

Marguerite Yourcenar construit des personnages de roman : Hadrien, imparfait et souffrant, apprend et évolue ; Antinoüs, ambivalent et mystérieux, grandit et vieillit ; Plotine, discrète et attentive, dispense un savoir... Il fallait dans ce roman éviter une focalisation exclusive sur Hadrien. Les candidats ont été gênés par Antinoüs : il ne fallait pas éluder la nature homosexuelle de la relation entre l'empereur et son protégé, la violence parfois brutale de cet amour, qui n'exclut pas un certain sadisme d'Hadrien et conduit Antinoüs, anxieux de vieillir et d'être délaissé, au suicide. La base factuelle simple du roman était loin d'être acquise dans l'ensemble des exposés.

L'utilisation des *Carnets* et le contexte historique de la rédaction des *Mémoires d'Hadrien* étaient également de manipulation délicate. La référence aux *Carnets* était incontournable pour éviter l'aplatissement des niveaux de l'énonciation et prendre en compte les effets transhistoriques ; il n'était pas anodin en effet que Yourcenar bâtit une fiction sur la nouvelle Rome impériale au moment où, à la veille de la décolonisation et après la création d'Israël, étaient jetées les bases de l'actuelle mondialisation. La paix avec les Parthes, la guerre de Judée prennent toute leur résonance dans ce contexte. Pour autant, les *Mémoires d'Hadrien* ne sont pas un roman à thèse ; l'attention philologique à l'exactitude historique y est constante et la fiction y conquiert son autonomie. Yourcenar crée, recrée un monde : c'est de ce monde qu'il fallait rendre compte.

Ce monde repose sur une référence constante à la philosophie : il fallait trouver le juste équilibre entre logique romanesque et portée philosophique. C'est imprégnée de la lecture de

Sénèque, d'Épictète et de Marc-Aurèle que Yourcenar écrit : leur référence mieux informée eût été bienvenue.

V. Chiffres et résultats

322 candidats ont été entendus à l'oral de la leçon.

La moyenne générale de l'épreuve est de 7,63 (7,46 en 2014 ; 7,76 en 2013 ; 8 en 2012)

Les notes sont ici regroupées en 4 grands ensembles : leçons complètement ratées, généralement soit par méconnaissance de l'œuvre, soit par contresens sur le sujet (2-5) ; leçons témoignant d'une certaine connaissance de l'œuvre et d'un effort de construction du sujet, mais comportant une ou plusieurs lacunes ou erreurs d'interprétation graves (6-8) ; leçons honorables, posant correctement les termes du problème, mais sans approfondir ni tirer toutes les conséquences de ces prémisses (9-12) ; bonnes et très bonnes leçons (13-19).

La répartition moyenne des notes est de 36,8 % pour le premier groupe, 27,7 % pour le deuxième, 21,5 % pour le troisième et 14 % pour le quatrième.

Notes	Enéas	La Boétie	Corneille	Marivaux	Baudelaire	Yourcenar
2-5	16 (39%)	17 (47,2%)	20 (33 ,9%)	19 (31,6%)	30 (46,1%)	16 (26,7%)
6-8	11 (26,8%)	10 (27,8%)	19 (32,2%)	18 (30%)	15 (23,1%)	16 (26,7%)
9-12	11	4	11	11	13	19
13-19	3 (un 18)	5	9 (deux 17 et un 18)	12 (un 17 et un 19)	7	9 (un 17)
Total & %	41 (12,8%)	36 (11,2 %)	59 (18,4 %)	60 (18,7 %)	65 (20,2 %)	60 (18,7 %)
Moyenne	7,37	7,01	7,60	8,35	6,69	8,6

Explication d'un texte postérieur à 1500

Rapport présenté par Marianne BOUCHARDON, Maître de conférences, Université de Rouen

Le déroulement de l'épreuve d'explication de texte, couplée avec celle de grammaire qui fait l'objet d'un rapport spécifique, est demeuré, en 2015, inchangé par rapport aux années précédentes. Chaque candidat tire au sort un bulletin où figure l'intitulé des deux exercices qu'il devra traiter tour à tour : le texte à expliquer, issu de l'une des cinq œuvres inscrites au programme, long d'une trentaine de lignes ou de vers environ, ainsi que la question de grammaire, qui porte sur tout ou partie de ce texte. À ce propos, l'on ne saurait trop recommander aux candidats de prêter une attention toute particulière aux délimitations de chacun de ces deux exercices. Tous les ans, il s'en trouve quelques-uns qui, pour avoir lu hâtivement leur bulletin de tirage, s'avisent trop tard qu'ils ont perdu un temps précieux à excéder les limites imparties. Si l'on comprend que l'état de stress ou d'impatience dans lequel se trouvent les impétrants favorise ce genre d'erreurs, il ne saurait néanmoins en être tenu compte : seul est noté l'exercice proposé. Le temps de préparation pour l'ensemble des deux questions est de 2h 30. En admettant que, selon une hypothèse raisonnable, le candidat réserve entre $\frac{1}{2}$ h et $\frac{3}{4}$ h à la question de grammaire, l'on peut considérer qu'il lui est loisible de consacrer entre 1 h $\frac{3}{4}$ et 2 h à l'explication de texte. Pour l'y aider, il dispose d'un exemplaire de l'œuvre ainsi que de quelques usuels qui se trouvent dans les salles de préparation. Le temps de passage est de 40 mn en tout. Le candidat, qui présente les deux exercices dans l'ordre de son choix, est libre d'organiser son temps comme il l'entend : il ne lui est pas interdit, par exemple, de réduire l'explication à 25 mn afin de pouvoir porter à 15 mn l'exposé de grammaire, ou, à l'inverse, d'étendre l'explication à 35 mn quitte à restreindre l'exposé de grammaire à 5 mn. Mais l'usage, qui finit inévitablement par influencer les attentes du jury, nous porterait plutôt à conseiller aux candidats de tenter de se conformer à la répartition qui se révèle non seulement la plus habituelle mais encore la plus judicieuse, à savoir 30 mn pour l'explication et 10 mn pour la grammaire – dans un ordre ou dans l'autre. L'entretien qui clôt l'épreuve dure 10 mn au maximum : généralement, les questions sur le texte ne durent donc pas plus de 6 mn, celles sur la grammaire pas plus de 4 mn.

Le tableau ci-dessous en témoigne, tous les auteurs inscrits au programme ont fait régulièrement l'objet de bonnes, de très bonnes, voire d'excellentes prestations, dûment gratifiées par des notes à la hauteur du plaisir que le jury a pris à les entendre – et pour lesquelles les candidats méritent d'être vivement félicités.

Notes	La Boétie	Corneille	Marivaux	Baudelaire	Yourcenar	Totaux	Pourcentages
0	0	0	0	0	0	0	0%
01	0	0	0	0	0	0	0%
02	0	3	1	1	1	6	2%
03	3	4	1	3	4	15	4%
04	1	8	5	2	4	20	6%
05	4	11	11	6	5	37	11%
06	7	14	14	8	5	48	14%
07	6	19	6	12	8	51	15%
08	7	8	10	8	7	40	12%
09	6	0	5	7	6	24	7%
10	4	2	8	2	4	20	6%

11	3	0	5	1	4	13	4%
12	5	5	6	3	2	21	6%
13	3	2	3	4	1	13	4%
14	1	2	5	3	6	17	5%
15	2	0	5	0	0	7	2%
16	0	0	1	2	3	6	2%
17	0	0	2	0	0	2	1%
18	0	0	1	1	0	2	1%
19	0	0	0	0	1	1	0%
20	0	0	3	0	0	3	1%
	= 52	= 78	= 92	= 63	= 61	= 346	
Moyennes	8,5	6,7	9,2	8,2	8,6	8,3	

Curieusement, la moyenne des résultats obtenus sur Corneille se révèle sensiblement inférieure aux autres. Il est vrai que les explications sur cet auteur ont souvent été jugées décevantes : le jury a notamment regretté que l'interprétation des situations, des personnages ou des échanges, souvent trop univoque pour n'être pas naïve, n'ait pas su tirer parti des effets de rythmes, de rimes et de sonorités, dont l'analyse aurait pourtant permis de complexifier et de nuancer le propos. L'on ne saurait, pour autant, en déduire que le programme du XVII^e siècle présentait cette année une difficulté particulière ni en conclure qu'il était discriminant d'être interrogé sur *Cinna* ou sur *Polyeucte*. Bien au contraire, puisque ces mêmes pièces, lorsqu'elles ont fait l'objet de l'épreuve de composition française, ont, par définition, réussi aux candidats admissibles !

En réalité, il n'y avait pas, parmi les œuvres au programme, de texte dont l'explication était *a priori* plus ardue ou plus aisée que les autres : la résistance et la complexité que les candidats ont eu à affronter, les écueils qu'ils ont dû éviter, étaient plutôt pour chaque auteur d'ordre différent. Chez La Boétie, la langue renaissante pouvait sans doute poser des problèmes de compréhension. Elle a même, à l'occasion, suscité d'étonnants contresens. Ainsi, lorsque l'auteur écrit des hommes de cour : « qu'ils n'aient œil, ny pied, ny main, que tout ne soit au guet pour espier ses volontés », tel candidat a cru comprendre qu'il était ici question de courtisans borgnes ! Pour Corneille, le lexique classique exigeait d'être maîtrisé : que le mot « hasard » pût avoir le sens de « risque » ou le mot « foi » celui de « fidélité » ne pouvait être ignoré sans que l'intelligibilité des répliques en pâtît. Pour Marivaux, il convenait d'être particulièrement attentif à la polyphonie énonciative du roman, aux phénomènes d'enchaînement des discours et de superposition des voix qui en font toute la subtilité. Dans le cas de Baudelaire, il était souvent hasardeux de tenter d'arrêter le sens d'un recueil fondé sur une logique de renversement perpétuel, soit que les poèmes s'apportent mutuellement la contradiction, soit que chaque poème se retourne individuellement contre lui-même. À l'inverse, la perfection et la transparence de la prose néo-classique de Yourcenar se laissait peut-être plus facilement déchiffrer que commenter : la texture lisse des *Mémoires d'Hadrien* surexposait l'explication aux risques de la paraphrase. Le jury, qui connaît bien les particularités de chacune des œuvres au programme, en tient toujours compte lorsqu'il écoute les candidats et évalue leur prestation.

Aussi les notes les plus basses, celles comprises entre 01 et 05, heureusement exceptionnelles, ne sont-elles jamais imputables aux spécificités de tel ou tel extrait. Les défauts qu'elles sanctionnent relèvent toujours d'un grave défaut de méthode ou d'une flagrante insuffisance de préparation, dont les symptômes demeurent invariablement les mêmes d'un auteur à l'autre, d'une œuvre à l'autre, d'un texte à l'autre. Parmi les critères fondamentaux d'appréciation de l'épreuve figurent en effet :

- La bonne gestion du temps, qui se reconnaît à la fois à la durée et au rythme de la prestation. Une explication de 15 ou 20 minutes, quelle qu'en soit la teneur, sera toujours considérée comme trop courte et trop rapide pour obtenir une bonne note. Aussi importe-t-il absolument de la faire durer entre 25 et 30 minutes. Non, sans doute, que la longueur d'un exposé puisse être tenue pour un gage de qualité en soi. Mais le talent d'improvisation fait partie de ceux que l'on attend de la part d'un futur professeur qui, dans ses classes, sera précisément amené à moduler son discours, à l'étoffer ou à l'abrèger, pour l'adapter à la contrainte des heures de cours. Il importe, par ailleurs, que le rythme de l'explication demeure égal du début à la fin du texte et que le candidat évite, après s'être excessivement attardé sur la première moitié de l'extrait, d'en survoler hâtivement la seconde. Ce déséquilibre dommageable produit

toujours une mauvaise impression. Cette année, il a surtout été observé à l'occasion des analyses sur le *Discours de la servitude volontaire*. Pour avoir perdu trop de temps à chercher à comprendre le début du texte, les candidats n'ont pas toujours eu le loisir de repérer, dans la suite, les systèmes d'échos, de répétitions ou de polyptotes qui donnaient pourtant leur cohérence aux passages proposés.

- La parfaite connaissance de l'œuvre. Autant un candidat, fût-il outillé et éloquent, n'a aucune chance de réussir son explication s'il ne maîtrise pas parfaitement l'about et l'aval de l'extrait qui lui est soumis, autant, à l'inverse, le candidat qui possède suffisamment l'ouvrage pour y circuler et retrouver avec aisance les passages qui entrent en résonance ou en contraste avec son extrait est assuré d'en identifier clairement les enjeux et les effets. Impossible, par exemple, de commenter une plaidoirie de Tervire sans la mettre en regard de toutes celles que Marianne fait précédemment entendre : la relation de miroir sur laquelle est bâti le roman de Marivaux oblige à repérer une opposition entre deux systèmes de valeurs ainsi qu'une symétrie entre deux destinées féminines. Inutile, encore, de tenter de donner du sens aux funérailles organisées par Hadrien à Antinoüs, si l'on a oublié, comme telle candidate, que le favori de l'Empereur s'est donné dans la mort dans les eaux du Nil : seule cette donnée géographique justifie, en effet, l'identification à Osiris, et seule cette figure mythologique motive, à son tour, l'imaginaire de la résurrection qui se déploie dans les pages consacrées aux cérémonies funéraires

- La juste compréhension du sens littéral de l'extrait. Certes, tout texte littéraire est plus ou moins polysémique : l'interprétation de l'extrait, de ses procédés, de ses effets et de ses enjeux peut, en ce sens, toujours faire l'objet d'une discussion, à laquelle le jury demeure ouvert. Il n'en va pas de même de ce que décrit ou raconte référentiellement l'extrait : sauf cas exceptionnel, ceci ne saurait échapper au candidat et les contresens de ce type sont sévèrement pénalisés. Pour s'en garder, le recours aux dictionnaires mis à disposition dans les salles de préparation peut être d'une grande aide, aussi ne faut-il pas hésiter à en faire usage. Ainsi, telle candidate, déroutée par une phrase de La Boétie affirmant : « comme on dit pour fendre du bois, il fait les coings du bois mesme », aurait pu, en consultant Le Robert, s'aviser du fait que, nonobstant la graphie, il ne pouvait s'agir en l'occurrence des fruits et retrouver ainsi la juste signification d'une simple expression. Telle autre candidate, qui ignorait manifestement ce que sont les sifflets au théâtre, a pu s'imaginer que dans « Une mort héroïque », Fancioulle était tué d'un coup de poignard dont le prince faisait donner le signal...

Savoir gérer son temps de parole, bien connaître l'œuvre au programme, comprendre correctement le sens de l'extrait sont, bien entendu, les conditions nécessaires mais non suffisantes à la réussite de l'explication de texte. Les notes médiocres, celles comprises entre 06 et 09, se justifient la plupart du temps par d'autres défaillances ou maladroites :

- Soit que les candidats aient plaqué sur le texte des catégories inadaptées, inadéquates, impertinentes. Il ne suffit pas, par exemple, que plusieurs questions rhétoriques se succèdent dans le discours de La Boétie pour que celui-ci relève de la *vituperatio*, ou qu'un personnage de Corneille prononce une tirade pour que celle-ci participe du genre judiciaire, délibératif ou épictique. La référence au théâtre pour commenter *La Vie de Marianne* n'était pas malvenue en elle-même. Entre ce roman et les pièces de Marivaux, l'on décèle en effet des ressemblances, en particulier lorsque l'auteur s'attarde sur l'analyse des rapports entre amour et amour-propre. Mais dans les explications qui ont été entendues, cette notion venait souvent à mauvais escient. Tantôt le personnage de Marianne était apparenté à une figure de « metteur en scène », hypothèse à la fois anachronique et fallacieuse, qui semblait ignorer que l'héroïne marivaldienne est précisément la dupe de la comédie qu'elle se joue à elle-même autant qu'elle la joue aux autres. Tantôt le « tragique » était convoqué pour qualifier le sort de la religieuse de la neuvième partie, alors même que son récit, en dénonçant la prise de voile comme le résultat d'une conspiration sociale et non d'une vocation divine, congédie justement toute idée de transcendance.

- Soit que les candidats n'aient pas su éviter de tomber dans les lieux communs que les textes travaillent à déjouer. C'est ainsi que l'antagonisme entre l'être et le paraître, la vérité et le mensonge, le vice et la vertu ont régulièrement servi de fil conducteur aux explications sur Marivaux. Pourtant, dans ce roman dont toute la finesse et toute la profondeur consistent à dissoudre ces oppositions, l'individu est montré comme indissociable de ses masques et ses déguisements. La question de savoir si les motivations de Marianne sont nobles ou basses, si celle-ci est rusée ou sincère, spontanée ou calculatrice, est donc invalidée par l'œuvre elle-même. De la même manière, s'il était bienvenu de repérer dans la première partie du « Gâteau » de Baudelaire le *topos* de la félicité alpestre, il était surtout important de relever que les traits d'accumulation et de surenchère étaient autant de signes d'une mise à distance du cliché.

• Soit, enfin, que les candidats aient révélé une lacune culturelle majeure. On a pu, ainsi, s'étonner qu'une candidate invitée à étudier « Le Tir et le Cimetière » n'ait pas été capable de relier le thème de la vanité au Livre de *L'Ecclésiaste* ou qu'une autre, appelée à commenter la fin du « Mauvais Vitrier », n'ait pas su y reconnaître une inversion du Pari de Pascal. L'on aurait de même apprécié que les candidats repèrent, dans le récit de la première rencontre entre Hadrien et Antinoüs, un écho discret à la fameuse cinquième scène du deuxième acte de *Phèdre* de Racine : que, dans cette scène topique de coup de foudre, la rougeur, la pâleur et le mutisme se déplacent du sujet aimant vers l'objet aimé pouvait alors être mis au compte d'une pudeur de la narration et d'une retenue de l'expression caractéristiques des *Mémoires d'Hadrien*.

Les explications qui ont su se garder de ces défauts ont généralement obtenu des notes comprises entre 10 et 20, signe qu'elles sont parvenues à combler, parfois même à surpasser, les exigences du jury, que nous nous proposons de rappeler dans l'ordre du déroulement de l'épreuve.

. L'introduction doit s'ouvrir sur une situation de l'extrait qui, dans le meilleur des cas, s'effectue à deux niveaux :

- D'abord, dans l'ensemble de l'œuvre. Non qu'il soit nécessaire, dans le cas d'une œuvre narrative ou dramatique, de raconter toute l'histoire depuis le début. Il s'agit simplement de désigner la place que l'extrait occupe dans l'architecture globale de l'ouvrage – d'expliquer en quoi il ouvre ou ferme un grand mouvement, contredit ou répète un passage antérieur. Par exemple, dans *La Vie de Marianne*, chaque nouveau récit des aventures de l'héroïne en offre une version différente, qui fait écho aux précédentes et, sans véritablement les contredire, les infléchit et les corrige sensiblement, produisant ainsi un effet de flou caractéristique de l'esthétique rococo, tout en courbes et en contre-courbes. Les *Mémoires d'Hadrien* dessinent, quant à eux, une structure pyramidale qui fait succéder à une dynamique d'ascension, thématisée par l'arrivée au sommet de l'Etna, une dynamique de chute, symbolisée par la descente dans la boue du Nil.

- Ensuite, dans le contexte immédiat, c'est-à-dire par rapport aux pages qui précèdent et suivent immédiatement l'extrait, qu'il faut absolument que le candidat prenne le temps de relire en salle de préparation. Pour commenter les pages 482-483 de *La Vie de Marianne*, par exemple, il n'était pas anodin d'avoir à l'esprit que Madame de Miran n'emmenait pas Marianne et Varthon « pour quelques jours », mais seulement « dîner » - l'on dirait aujourd'hui « déjeuner » - à la campagne : ceci explique que les jeunes filles n'emportent pas avec elles d'autres vêtements que ceux qu'elles portent au moment du départ et que la comparaison entre les deux rivales se borne à celle de leurs négligés respectifs. Pour distinguer dans les tragédies de Corneille les péripéties, les rebondissements et les coups de théâtre, il était indispensable d'avoir une vue claire et précise de l'enchaînement des épisodes.

. La lecture est considérée comme un moment essentiel de l'épreuve, pour au moins deux raisons. La première est que cette lecture est programmatique : le ton choisi par le candidat, l'émotion qu'il suscite, les pauses qu'il marque annoncent sous une forme sensible l'interprétation qu'il s'apprête à présenter en termes scientifiques. La deuxième est que c'est avant tout par le biais de la lecture que les professeurs transmettent à leurs élèves le plaisir du texte et le goût des livres que leur mission est d'inspirer le plus largement possible. D'un enseignant qui ne saurait donner à entendre la dimension élégiaque du chant de deuil que la répétition lancinante d'« Antinoüs était mort » scande comme un refrain ou, à l'inverse, la force comique d'un poème en prose comme « Assommons les pauvres ! », dont le récit central offre un bel exemple d'humour noir, l'on se demande ce qu'il pourrait bien faire passer dans ses classes...

. La présentation du plan de l'extrait peut-être rapidement exposée, mais ne doit pas être entièrement éludée. Souvent, celle-ci prend la forme d'un repérage de trois moments distincts. Ce n'est pourtant qu'une possibilité parmi d'autres : tous les extraits à expliquer ne présentent pas une structure tripartite, l'on ne saurait donc en vouloir à un candidat d'y déceler deux ou quatre mouvements plutôt que trois. En outre, les critères retenus pour opérer ce découpage peuvent être divers : thématiques, énonciatifs, génériques, formels etc. L'important est que l'introduction présente une vue d'ensemble du texte, de son organisation et de sa progression, avant que ne commence l'analyse linéaire. Le monologue qui ouvre *Cinna* se trouve ainsi structuré par la mobilité de l'adresse et les changements d'allocutaires, tandis que la résolution du conflit entre les deux amants dans la deuxième scène du cinquième acte s'inscrit dans le jeu des pronoms personnels : à l'antagonisme du « je » et du « tu » succède, à partir du vers 1649, la

réconciliation dans le « nous ». La signification des *Petits poèmes en prose* est particulièrement corrélée à leur composition. « Les Yeux des pauvres », par exemple, traite en son centre de la lutte des classes mais s'ouvre et se ferme par la guerre des sexes : cette instabilité thématique jette le doute sur le véritable propos du poème.

. L'annonce de l'axe de lecture est, bien entendu, un moment-clef de l'exercice. Sa formulation qui, rappelons-le, ne saurait opérer d'inversion entre le sujet et le verbe lorsqu'elle est comporte une interrogative indirecte sous peine d'écorcher les oreilles du jury le plus bienveillant, relève idéalement d'une juste mesure. Ainsi est-elle trop pauvre si l'idée mise à l'honneur par le candidat vaut pour l'œuvre en général et non pour l'extrait en particulier. Chez La Boétie, il était insuffisant de faire ressortir la « valeur argumentative » de tel passage ou de s'intéresser à l'utilisation des « procédés rhétoriques » dans tel autre. Chez Yourcenar, l'on ne pouvait se contenter d'axer sa lecture sur la « magie sympathique » ou le « style mi-narratif mi-méditatif » de l'auteur. Elle est, à l'inverse, trop riche pour n'être pas confuse, dès que s'y enchaînent, à plus forte raison sans lien logique évident, trois ou quatre idées différentes. Une candidate, par exemple, a formulé à propos des pages 271-272 de *La Vie de Marianne* l'idée suivante : « Marianne obtient dans cet extrait une forme de reconnaissance sociale au profit d'un double choix transgressif fondé sur le pathétique des sentiments et qui met en place une figure maternelle nouvelle ». Une autre a suggéré de lire les dernières lignes des *Mémoires d'Hadrien* à la lumière de cet axe : « Le passage, qui constitue un écho au début du roman, interroge le temps de l'écriture et celui de la diégèse, tout en proposant un effet de bouclage qui met à distance le pathétique au profit du poétique, Hadrien étant le spectateur des spectateurs de sa mort. »

Mais la plupart des candidats ont su heureusement éviter ces deux écueils, et dégager en termes clairs et précis la singularité de l'extrait à expliquer. À propos de la réplique de Tervire aux remarques perfides d'une pensionnaire jalouse, dans la cinquième partie du roman de Marivaux, une candidate a ainsi choisi en guise de projet de lecture : « Nous montrerons en quoi Tervire, en prenant la défense de Marianne, apporte un correctif au regard porté par les autres et opère un redressement de la figure de l'héroïne ». À propos du voyage en Arcadie, dans « *Sæculum aureum* », une candidate a proposé l'axe suivant : « Nous montrerons que dans ce récit, l'entremêlement des époques permet à Hadrien d'opérer à la fois un retour aux origines et une rénovation du présent ». Après avoir rappelé que « Le Thyrsé » de Baudelaire s'inscrivait dans la double tradition de l'emblème et de l'éloge, une autre candidate a avancé l'idée que ce poème énigmatique esquissait un art poétique. Ces pistes, à la fois intelligibles et intelligentes, ont pleinement satisfait le jury.

. L'explication linéaire en elle-même s'apparente, pour sa part, à un art de déplier le texte en multipliant et en conjuguant les perspectives d'approche afin de lui donner du sens. Au bout du compte, les prestations plus réussies sont celles qui ont su tour à tour :

- Caractériser les genres, les formes, les tons dont le texte participe, soit qu'il les investisse, soit qu'il les subvertisse. D'un agrégé, l'on attend, en effet, une parfaite maîtrise des grandes catégories de l'analyse littéraire. Aussi a-t-on apprécié que, dans *La Vie de Marianne*, les candidats sachent reconnaître dans l'arrivée de la provinciale à Paris un lieu commun issu du roman picaresque ou dans le trio formé par le barbon Climal et les deux jeunes premiers Valville et Marianne une configuration actantielle venue de la comédie classique. Pour commenter *Le Spleen de Paris*, il était requis de se référer tantôt à la parabole (« Les Chimères »), tantôt à la nouvelle (« Mademoiselle Bistouri »), tantôt au conte fantastique (« Le joueur généreux »), tantôt au conte merveilleux (« Le Don des Fées »). Le récit du combat des enfants, dans « Le Gâteau », demandait à être qualifié d'héroï-comique ; celui de la perte d'auréole, dans le poème du même titre, de burlesque.

- Faire dialoguer le passage à commenter, tantôt avec d'autres passages du livre, tantôt avec d'autres œuvres littéraires, artistiques ou philosophiques. *Le Spleen de Paris* est un recueil fortement intertextuel, qui renvoie régulièrement aux *Fleurs du Mal* et aux *Paradis artificiels*, mais aussi aux *Histoires extraordinaires* de Poe ou encore à la poésie romantique de Hugo. Dans la mesure où l'histoire de la littérature est étroitement liée à celle des arts, il est souvent pertinent d'éclairer les textes par des références à la peinture. Plusieurs épisodes de *La Vie de Marianne* sont inspirés de l'esthétique des tableaux de Greuze : la scène de reconnaissance entre Tervire et sa mère, entre autres, en imite l'emphase gestuelle et l'éloquence muette. Il importe, enfin, de pouvoir situer les textes dans l'histoire des idées, d'être sensible à la place qu'ils occupent et à la position qu'ils défendent par rapport aux systèmes de pensée de leur époque. Une explication particulièrement remarquable d'un extrait des pages 64-65

des *Mémoires d'Hadrien*, après avoir montré comment la distance entre le je narrant et le je narré se creusait pour démystifier les anciens exploits militaires et opérer un passage de l'épique au philosophique a judicieusement conclu sur l'idée d'un hiatus entre les êtres et les actes : l'entretien a donc pu aisément inviter le candidat à préciser la position de Yourcenar par rapport à l'existentialisme de Sartre.

- Prêter attention au style, au travail de l'écriture qui signe l'appartenance du texte à la littérature. Chez La Boétie, l'analyse des procédés de l'*evidentia* méritait ainsi d'être détaillée et approfondie. Chez Corneille, les anaphores, les parallélismes, les rythmes binaires ou ternaires, les apostrophes à soi-même étaient autant de traits du registre sublime qui demandaient à être identifiés comme tels. Chez Baudelaire, la « technique du putsch » (Walter Benjamin) se manifeste aussi par des ruptures de ton : l'introduction de dissonances ou de discordances lexicales devait alors être interprétée comme le signe d'une dégradation de l'idéal. *Le Spleen de Paris* fait, par ailleurs, une large place aux jeux de mots et aux calembours. La prise en compte de cet aspect ludique pouvait inviter à ne pas toujours prendre au sérieux les déclarations d'un auteur qui se plaît à jouer, de manière parfois retorse et perverse, avec son lecteur, ses habitudes et ses attentes.

De toutes les épreuves orales du concours, l'explication de texte n'est pas la moins exigeante. Elle est pourtant celle que les candidats qui s'y sont dûment préparé devraient aborder avec le plus de sérénité et le plus d'assurance. L'ouvrage dont est issu l'extrait leur est d'ores et déjà familier ; l'extrait lui-même est suffisamment court pour que le temps de préparation permette de l'examiner dans son ensemble avec précision et minutie ; son analyse n'a pas à être organisée sous la forme d'un plan. Les attentes du jury, on l'a vu, ne sont ni incommensurables ni insurmontables. Pour peu que le candidat y réponde dans une langue élégante, avec une élocution dynamique et convaincante, sa satisfaction le cède volontiers à l'enthousiasme. Les trois 20/20 de la session en témoignent : l'on entend à l'agrégation d'admirables explications. Interrogé sur un extrait du péri-texte de *La Vie de Marianne*, un candidat a ainsi su allier une parfaite maîtrise des outils narratologiques, une connaissance de la situation du genre romanesque au début du XVIII^e siècle dont la solidité et la précision confinaient à l'érudition, une grande finesse dans l'analyse de détail de la fiction d'oralité ou des périodes oratoires. Conduit dans un discours clair et soigné, l'exposé était aussi porté par l'*ethos* du candidat, d'un sérieux et d'une humilité de bon aloi. De telles prestations, mémorables, augurent d'éblouissants cours de français – et le jury ne peut que s'en réjouir.

Exposé oral de grammaire

Rapport présenté par Olivier Halévy, Maître de conférences, Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle

Ce rapport a bénéficié des relectures et des remarques d'Antoine Gautier, de Nicolas Laurent et de Laurent Susini.

La moyenne de l'exposé oral de grammaire a été cette année d'environ 8,52 sur 20 (compte non tenu des notes inférieures à 1). Cette moyenne dissimule certes des résultats très contrastés allant de moins de 1 à 19 sur 20 :

Nombre de candidats	Note / 20
2	< 1
3	1
20	2
21	3
22	4
29	5
35	6
28	7
34	8
28	9
18	10

Nombre de candidats	Note / 20
15	11
20	12
17	13
19	14
5	15
13	16
6	17
5	18
6	19
0	20

On peut à ce titre déplorer le nombre important des notes très basses, qui manifestent parfois une méconnaissance presque totale de la grammaire française. Mais on peut aussi se réjouir que près d'un tiers des admissibles ait obtenu une note supérieure à 10 sur 20 (106 candidats ont obtenu 11 et plus). Le jury a même eu le plaisir d'entendre plusieurs dizaines de fois des exposés excellents qui dénotaient une préparation de grande qualité, une finesse d'analyse, ce qu'on pourrait appeler un sens grammatical, et un véritable intérêt pour la langue française, qualités dont bénéficieront ensuite les élèves. Puisse ce rapport aider les futurs candidats à obtenir des résultats encore meilleurs lors de la session 2016 !

Modalités de l'épreuve

Les modalités de l'oral de grammaire ne changent guère avec les années et les candidats sont invités à lire également les rapports des sessions précédentes, facilement consultables en ligne. On rappellera quoi qu'il en soit le déroulement de l'épreuve. La question de grammaire est associée à l'explication de texte sur programme et compte pour un tiers dans le calcul de la note globale. Le billet que tire le candidat indique à la fois l'extrait à commenter et une question de grammaire portant sur l'ensemble ou une partie clairement délimitée de cet extrait. La préparation des deux exposés est donc commune et le candidat organise ses 2 h 30 de préparation comme il l'entend. Il paraît cependant raisonnable de ne pas consacrer moins de 30 minutes ou plus de 45 minutes à la question de grammaire. Le candidat distribue également ses 40 minutes de passage comme il l'entend, mais le jury recommande très fortement qu'il consacre 30 minutes à l'explication de texte et 10 minutes à l'exposé de grammaire car c'est cette distribution qui est attendue dans l'évaluation. A l'issue de ces 40 minutes, deux courts entretiens portent respectivement sur l'une et l'autre des deux parties de l'épreuve. L'entretien de grammaire est souvent l'occasion d'inviter le candidat à corriger une erreur,

réparer un oubli ou préciser une analyse incomplète. C'est donc un moment important à ne pas négliger car il n'est pas rare qu'il fasse sensiblement monter la note quand les réponses sont satisfaisantes.

L'étude de grammaire peut être indifféremment présentée avant ou après l'explication de texte. Il peut être parfois utile de commencer par la question de grammaire lorsque l'analyse des faits de langue permet de mettre en évidence des choix stylistiques importants, de préciser le sens littéral d'un passage difficile ou, notamment pour les textes écrits en français classique ou préclassique, d'expliquer des constructions historiquement marquées qui seront ensuite exploitées dans l'explication littéraire. Dans certains extraits du *Discours de la servitude volontaire*, l'étude de la négation ou de la subordination pouvait préparer l'explication de l'argumentation ou de l'écriture oratoire. De même, dans plusieurs extraits de *La Vie de Marianne*, l'analyse des types de phrase pouvait fournir des éléments à la caractérisation tonale. Mais de tels rapprochements sont loin d'être systématiques et l'oral de grammaire cherche exclusivement à évaluer les compétences grammaticales. Il ne faut ni le transformer en exposé de stylistique ni exagérer ses enjeux littéraires, qui, s'ils existent, ne doivent être esquissés qu'en conclusion. Le candidat qui choisirait de commencer par l'exposé de grammaire doit surtout veiller à ne pas oublier de situer, présenter et lire le texte avant de commencer son étude grammaticale.

Types de sujet

Il existe deux types de sujets sur le modèle des deux parties de la question de grammaire de l'épreuve écrite. Le premier, qui est de loin le plus fréquent, est une question de synthèse portant sur une classe de mot, une fonction, un ensemble syntaxique, un fonctionnement verbal, etc. La liste de tous les sujets donnés cette année figure plus bas. L'usage est de proposer dans ce cas des questions comportant entre dix et vingt occurrences mais ce nombre est susceptible de varier en fonction de la diversité et de la difficulté des faits de langue à étudier. Il va de soi que des constructions complexes seront moins nombreuses alors qu'un grand nombre d'occurrences identiques, à traiter ensemble pour ne pas perdre de temps, peut augmenter la taille du corpus. Comme à l'écrit, l'exposé doit dans tous les cas commencer par une introduction : le candidat définit le sujet en s'appuyant sur des critères grammaticaux précis lui permettant d'indiquer l'approche mise en œuvre et de justifier le plan adopté. L'essentiel de l'exposé est ensuite occupé par le classement et l'analyse raisonnée des occurrences du texte. Nous y reviendrons dans la section suivante.

Le second type de sujet invite le candidat à faire les « remarques nécessaires » sur un court passage du texte allant de trois vers à cinq ou six lignes. Comme à l'écrit, il ne s'agit pas dans ce cas de commencer par une introduction synthétique mais de passer d'une description macrostructurale à une description microstructurale : quelle est l'unité du segment donné ? Est-ce un syntagme, une proposition, une phrase simple, une phrase complexe ? A quel type de phrase appartient-il ? Puis quels sont les faits notables qui expliquent le choix de l'extrait ? Quelles sont les fonctions primaires ? Peut-on relever une construction atypique, un usage spécifique d'un mode verbal, une tournure syntaxique complexe, un usage des déterminants à commenter ? Il ne s'agit en aucun cas de décrire de gauche à droite tous les faits de langue mais de sélectionner ceux qui nécessitent une analyse grammaticale. Dans le vers « Qui méprise sa vie est maître de la sienne. » (Corneille, *Cinna*, I, 3, v. 130, p. 46), il convient avant tout d'analyser convenablement la proposition subordonnée relative substantive sujet et la construction attributive. Décrire la morphologie et le fonctionnement référentiel du pronom possessif « la sienne » est également attendu mais dans un second temps uniquement. Préciser que le groupe nominal « sa vie » est complément d'objet direct du verbe « mépriser » n'est en revanche guère attendu, surtout si on n'a pas déjà décrit précisément les phénomènes précédents. Quant à commenter le rythme du vers, c'est proprement hors sujet et ne donnera lieu à aucune bonification dans la notation.

Conseils méthodologiques

Si les deux types de sujet qui viennent d'être distingués exigent comme on l'a vu des traitements différents, ils appellent une méthode grammaticale identique dont il n'est pas inutile de rappeler quelques principes.

Le premier conseil est une invitation à s'assurer que les notions grammaticales employées soient bien maîtrisées. Quelle évidence, pourrait-on dire ! En effet. Les outils d'analyse sont toutefois si souvent utilisés de façon manifestement fautive ou approximative que ce conseil paraît particulièrement adapté à la préparation de l'oral de grammaire. C'est frappant dans l'usage du vocabulaire linguistique. Presque aucun des candidats ayant utilisé le terme pourtant relativement

classique de « négation bi-tensive » pour décrire le système corrélatif de la négation grammaticale n'a été en mesure d'expliquer au cours de l'entretien le sens exact de cette notion. Celle-ci ne se contente pourtant pas d'indiquer la présence de deux éléments. Elle exprime un cinétisme, la succession de deux « tensions », et c'est précisément cette dimension dynamique qui permet d'éclairer le fonctionnement du système corrélatif de la négation, de comprendre son lien avec la négation exceptive (dont l'adverbe exceptif « que » ne peut donc précisément pas être considéré comme un forclusif) ainsi que certaines valeurs de la négation à un seul élément... Très nette avec les outils linguistiques, cette approximation apparaît également dans l'usage des termes grammaticaux. La notion de « proposition participiale » est par exemple très souvent utilisée à tort pour décrire un groupe participial apposé comme dans la phrase « Enduite rituellement de miel et d'essence de rose, la bête inerte fut déposée au fond d'une cuve remplie d'eau du Nil » (M. Yourcenar, *Les Mémoires d'Hadrien*, p. 212). La proposition exige pourtant un sujet ou du moins un agent propre alors que l'apposition l'exclut puisqu'elle apporte au contraire une prédication seconde à un autre constituant de la proposition. Plus qu'une confusion terminologique, il s'agit d'une méconnaissance des deux constructions. Le risque de tels usages des notions grammaticales est de conduire à des contradictions. Un circonstant déclaré à juste titre « intraprédicatif » est en même temps décrit comme « complément de phrase ».

Comment éviter cet écueil ? D'abord, en vérifiant la définition des termes employés dans les ouvrages indiqués plus bas dans la bibliographie. Cet effort semble particulièrement nécessaire pour tout ce qui relève de l'emploi du subjonctif, de l'anaphore ou du fonctionnement sémantico-référentiel des déterminants, dont le traitement par les candidats a très rarement été satisfaisant, il faut le souligner. Les valeurs sémantiques des déterminants et les opérations de référence qu'elles permettent ne sont globalement pas maîtrisées. C'est pourtant de cette façon qu'on peut par exemple expliquer, ce qu'aucun candidat, ou presque, n'a été en mesure de faire, l'usage de l'article défini (qui sert, rappelons-le, à référer à une entité identifiable à partir du contenu descriptif du groupe nominal) en relation avec la présence d'un complément déterminatif (qui restreint précisément l'extension du nom) comme dans « l'adoucissement des mœurs » (Yourcenar, *Les Mémoires d'Hadrien*, p. 263). De fait, c'est en partant d'une définition claire et complète de la notion de « type de phrase » que la candidate qui a eu à traiter ce sujet dans un extrait de *Cinna* est parvenue à trouver le classement adéquat et les entrées pertinentes qui lui ont valu la note de 18/20 malgré quelques oublis.

Outre la définition des notions, il convient de mémoriser les critères qui permettent de définir les constructions. Apostrophe et apposition paraissent interchangeable aux yeux de nombreux candidats. Si ces deux fonctions possèdent effectivement des critères communs, elles n'ont pas le même statut énonciatif. Seule l'apostrophe est déictique puisqu'elle désigne l'allocutaire alors que l'apposition apporte une prédication seconde à un autre constituant. La connaissance de ce critère permet de les distinguer facilement – et de mieux saisir le fonctionnement du texte. De la même façon, valeur verbale et emploi verbal des modes impersonnels sont souvent confondus. Le candidat confronté à l'énoncé « ...toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre » (Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, p. 70) déclare le participe « frappé » « en emploi verbal » parce qu'il possède un complément d'agent. Ce n'est pas le bon critère. Si le participe conserve bien des prérogatives verbales, dont la capacité à régir des compléments verbaux, il est ici en emploi adjectival puisqu'il est épithète liée et non en emploi verbal puisqu'il ne constitue pas le noyau de la proposition. Il serait inutile de multiplier les exemples. Le plus efficace est d'inviter les candidats à préparer cette épreuve en mémorisant les tests et les critères nécessaires à l'identification des formes et des constructions. Un candidat appliquant cette méthode avec rigueur pour classer les constructions parfois délicates de l'infinitif dans un extrait de *La Vie de Marianne* a ainsi obtenu 19/20.

Le deuxième conseil est une conséquence directe du premier. De nombreux candidats présentent en effet une introduction d'assez bonne tenue mais se révèlent ensuite incapables d'analyser correctement les occurrences. L'introduction cache-misère paraît même être une spécificité de l'oral de grammaire ! C'est pourtant la capacité personnelle d'analyse qui est évaluée. Si l'apprentissage des grandes entrées propres à chaque notion est sans aucun doute un aspect important de la préparation, l'introduction ne doit pas être une récitation. Elle doit mettre le savoir au service de la singularité du corpus. Comment ? En utilisant la définition des notions et les critères dont on a parlé pour classer le mieux possible les occurrences du texte. La question des compléments circonstanciels ne sera pas traitée de la même façon dans tous les textes. Faut-il insister sur la variété des natures mises en œuvre, sur l'opposition entre le fonctionnement intraprédicatif et extraprédicatif, sur la porosité de certaines réalisations de la fonction avec les compléments essentiels ? Cela dépend des occurrences. Encore une fois, c'est la maîtrise des outils et l'usage des critères qui permettent de saisir les spécificités du texte et c'est cette utilisation des connaissances, cette appréciation, que doit exposer l'introduction.

Le troisième conseil découle lui aussi du premier. Puisque l'analyse grammaticale qui est demandée à l'oral de l'agrégation consiste à utiliser des notions et des critères pour classer et décrire les occurrences du texte, les candidats sont logiquement invités à formuler clairement ces critères au cours de leur exposé. On se permettra d'insister car cela a été rarement le cas au cours de la session 2015. Dans « Que veut dire autre chose l'éléphant, qui s'estant défendu [...], il enfonce ses machoires et casse ses dents contre les arbres, sinon que le grand désir qu'il a de demeurer libre ainsi qu'il est lui fait de l'esprit » (La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, p. 92), c'est en réalisant les tests attendus qu'on peut montrer que « qui » possède les critères du pronom relatif et que « qui s'estant défendu [...] il enfonce ses machoires et casse ses dents contre les arbres » est bien une proposition subordonnée relative. Il ne faut pas croire qu'une telle explicitation soit une perte de temps. Non seulement elle permet d'éviter les confusions (lors de l'entretien, c'est souvent lorsqu'ils sont invités à justifier leurs analyses par des critères précis que les candidats corrigent leurs erreurs), mais elle facilite grandement le classement, qui consiste finalement à regrouper les occurrences répondant plus ou moins aux mêmes critères, et permet en outre de hiérarchiser efficacement les occurrences en passant plus vite sur les cas faciles pour s'arrêter plus longtemps sur les constructions plus complexes, qui sont souvent à l'origine du choix du sujet. Dans l'exemple qui précède, c'est bien parce qu'on a précisé que le pronom relatif « qui » occupait la fonction sujet dans la subordonnée qu'on peut noter l'usage redondant du pronom personnel « il ». On ne saurait trop le répéter, les candidats sont invités à préparer cette épreuve en prenant l'habitude de s'exercer à utiliser des tests et des critères précis. L'un des moyens est d'utiliser les manuels proposant des exercices corrigés. De tels livres sont nombreux. Plus que le choix d'un ouvrage en particulier, c'est surtout la pratique personnelle de l'analyse grammaticale qui offrira la meilleure préparation à cette épreuve.

Le dernier conseil de ce rapport est de tenir compte de l'état de langue du texte, notamment quand il appartient au français pré-classique ou classique. Le jury n'exige bien évidemment pas une maîtrise complète de la grammaire en diachronie, mais il est en droit d'attendre de la part des admissibles, notamment dans une épreuve sur programme, ce qu'on pourrait appeler une attention informée aux variations en diachronie. Dans « Si le ciel en mon choix eût mis mon hyménée, / A vos seules vertus je me serais donnée, » (Corneille, *Polyeucte*, v. 465-466, p. 72), l'emploi du plus-que-parfait du subjonctif dans la subordonnée du système hypothétique exprimant l'irréel du passé, qui ne serait pas naturel en français moderne, doit au moins pouvoir être perçu comme une particularité du français classique.

Que ces quelques conseils ne découragent surtout pas ceux qui ont des difficultés en grammaire. Ils sont au contraire destinés à faciliter une préparation qui, si elle est régulière, méthodique et rigoureuse, ne peut manquer de donner des résultats. La session 2015 du concours l'a montré. C'est donc en guise d'invitation au travail et au succès qu'on trouvera pour finir la liste des sujets proposés par le jury ainsi que des références bibliographiques recommandées déjà indiquées dans le rapport de la session 2014.

Sujets proposés par le jury

Classes de mots

Les déterminants

L'absence de déterminant

Déterminants et absence de déterminant

Les déterminants définis

L'article

Les pronoms

Les pronoms compléments

Les pronoms à l'exception des pronoms personnels

Les pronoms personnels

Les indéfinis

Les démonstratifs

L'adjectif

Adjectifs et participes

L'adverbe

Les adverbes à l'exception des adverbes de négation

Adverbes et conjonctions de subordination

Les mots relatifs et interrogatifs

Groupes de mots

La détermination nominale
Les expansions nominales
Les groupes détachés

Mots grammaticaux polysémiques et polyfonctionnels

Le mot *que*
Le morphème *que*
Que et *qui*
Le morphème *de*
Les mots en *qu-*
Le mot *à*

Fonctions

La fonction sujet
La fonction épithète
L'attribut
Attribut et apposition
Les compléments du verbe
Le complément d'objet
Le complément d'objet direct
Les compléments circonstanciels

Syntaxe de la phrase

Phrase simple et phrase complexe
Coordination et juxtaposition

La phrase complexe

Les propositions subordonnées ; la subordination
Les propositions subordonnées compléments d'objet et régimes de présentatifs
Les propositions subordonnées relatives
Les propositions subordonnées complétives
Propositions subordonnées relatives et propositions subordonnées complétives

Types (et formes) de phrases

Les types de phrases
L'interrogation
Interrogation et exclamation
La négation ; les marques de la négation
Les emplois de *ne*
Dislocation et extraction
Les phrases atypiques

Autour du verbe

La syntaxe du verbe
Les formes pronominales du verbe
Verbes pronominaux et constructions pronominales
Les constructions du verbe *être*
Les constructions des verbes *être* et *avoir*
Constructions transitives et constructions intransitives du verbe
Constructions transitives et constructions attributives du verbe
Les verbes transitifs directs
Les emplois de *faire*
Les périphrases verbales
Les modes quasi-nominaux
L'infinitif ; les emplois de l'infinitif
La syntaxe de l'infinitif
Les participes
Participes et infinitifs
Participe et gérondif

Temps et modes verbaux dans les subordonnées

Le participe passé

Le subjonctif

Les temps de l'indicatif

Les constructions du verbe

La transitivité verbale

Les compléments du verbe

Les formes en –ant

Le morphème –ant

Anaphore et référence

Les formes de reprise anaphorique

La référence pronominale

Études transversales

Le détachement

Les marques de la négation

L'expression de la comparaison

L'expression du degré

L'expression de l'hypothèse

Références bibliographiques générales

ARRIVE M., GADET F. et GALMICHE M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986.

DENIS D. et SANCIER-CHATEAU A., *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

FOURNIER N., *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.

GREVISSE M. & GOOSSE A., *Le Bon usage*, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 2011 (15^e éd.).

LARDON S. & THOMINE M.-C., *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.

LE GOFFIC P., *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.

MARTIN R., *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1993 (2^e éd.).

MOIGNET G., *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.

MONNERET P., *Exercices de linguistique*, Paris, PUF, 1999.

RIEGEL M., PELLAT J.-C. et RIOUL R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2009.

SIOUFFI G. et VAN RAEMDONCK D., *Cent fiches pour comprendre les notions de grammaire*, Paris, Bréal, 2007.

SOUTET O., *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1989.

WILMET M., *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette-Duculot, 2010 (5^e éd.).

La grammaire de référence reste la *Grammaire méthodique du français*. Cependant, sur certains points, les candidats auront intérêt à consulter d'autres ouvrages plus complets ou proposant des développements théoriques particulièrement utiles :

- LE GOFFIC P., *Grammaire de la phrase française*, pour l'étude des mots en *qu-*, des circonstants, des constructions du verbe, en particulier du verbe *être* ;

- MARTIN R., *Pour une logique du sens*, pour celle du subjonctif, du futur, du conditionnel, de l'article ;

- MONNERET P., *Exercices de linguistique*, pour l'analyse de la phrase ;

- SOUTET O., *Le subjonctif en français*, Paris, Ophrys, 2000, pour le subjonctif ;

- WILMET M., *Grammaire critique du français*, pour l'étude de la détermination nominale.

En ce qui concerne les constructions détachées, on se reportera à :

- COMBETTES B., *Les constructions détachées en français*, Paris, Ophrys, 1998.

Explication de texte hors programme

Rapport présenté par Jean-Charles Monferran, Professeur des Universités,
Université de Strasbourg

Œuvres ayant donné lieu à une explication :

XVI^e siècle

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (6); Des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1); Du Bartas, *La Sepmaine* (1); Du Bellay, *Les Antiquités de Rome* (1), *Le Songe* (1), *Les Regrets* (5); Garnier, *Les Juifves* (1); Louise Labé, *Œuvres poétiques* (5); La Taille, *Les Gabéonites* (1); Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil* (2); Marot, *L'Adolescence clémentine* (1), *Œuvres poétiques* (3); Monluc, *Commentaires* (1); Montaigne, *Les Essais* (6); Rabelais, *Pantagruel* (3), *Gargantua* (2), *Tiers Livre* (2), *Quart Livre* (1); Ronsard, *Les Amours* (3), *Continuation des Amours* (2), *Amours diverses* (1), *Sonnets pour Hélène* (1); Sponde, *Les Amours* (1), *Sonnets sur la mort* (1).

XVII^e siècle

Bossuet, *Oraisons funèbres* (2), *Sermons* (2); Cyrano de Bergerac, *Les Etats et empires de la lune* (1); Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* (2); Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (7); La Bruyère, *Les Caractères* (5); La Fontaine, *Fables* (11); Pascal, *Pensées* (1); Perrault, *Contes* (3); Racine, *Andromaque* (4), *Bérénice* (1), *Britannicus* (3), *Iphigénie* (1), *Phèdre* (3); Retz, *Mémoires* (2); Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* (1); Scarron, *Le Roman comique* (2); Madame de Sévigné, *Lettres* (1); Théophile de Viau, *Œuvres poétiques* (2).

XVIII^e siècle

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* (2), *Le Mariage de Figaro* (4); Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (2); Chénier, *Bucoliques* (1), *Iambes* (3); Diderot, *Jacques le fataliste* (4), *Lettres à Sophie Volland* (1), *Le Neveu de Rameau* (1), *Paradoxe sur le comédien* (1), *La Religieuse* (1), *Salons* (3); Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (6); Prévost, *Manon Lescaut* (4); Rousseau, *Confessions* (1), *Discours sur l'origine de l'inégalité* (2), *La Nouvelle Héloïse* (1), *Rêveries du promeneur solitaire* (2); Voltaire, *Candide* (4), *Histoire des voyages de Scarmentado* (2), *L'Ingénu* (3), *Lettres philosophiques* (1), *Micromégas* (1).

XIX^e siècle

Balzac, *Eugénie Grandet* (2), *Illusions perdues* (3), *Le Lys dans la vallée* (3), *Le Père Goriot* (2); Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (2); Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (1); Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (8), *René* (1); Constant, *Adolphe* (1); Corbière, *Les Amours jaunes* (2); Flaubert, *L'Education sentimentale* (4), *Madame Bovary* (8); Gautier, *La Cafetière* (1), *Spirite* (1); Hugo, *Les Châtiments* (1), *Les Contemplations* (1), *Cromwell* (1), *Hernani* (2), *La Légende des siècles* (1), *Les Misérables* (4), *Odes et Ballades* (1), *Les Rayons et les ombres* (1); Ruy Blas (1); Huysmans, *À rebours* (4); Laforgue, *Les Complaintes* (3); Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques* (1); Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (2); Maeterlinck, *Intérieur* (1); Mallarmé, *Poésies* (5); Maupassant, *Contes du jour et de la nuit* (1), *Le Horla* (1); Musset, *On ne badine pas avec l'amour* (1); Nerval, *Odelettes* (1), *Aurélia* (1), *Sylvie* (3); Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1); Rimbaud, *Illuminations* (3), *Une Saison en enfer* (1); Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie* (2); Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1); Verlaine, *Parallèlement* (1), *Poèmes saturniens* (1), *Romances sans paroles* (2); Verne, *Voyage au centre de la terre* (1); Vigny, *Poèmes antiques et modernes* (1), *Les Destinées* (2), *Stello* (1); Villiers de l'Isle Adam, *L'Eve future* (1); Zola, *L'Assommoir* (2), *La Curée* (3), *Nana* (1).

XX^e siècle

Anthologie de la poésie française du XX^e siècle (2); Apollinaire, *Alcools* (8), *Calligrammes* (1); Aragon, *Aurélien* (1), *Le Paysan de Paris* (1), *Les Voyageurs de l'impériale* (1); Beckett, *En attendant Godot* (2), *Fin de partie* (1); Breton, *Clair de Terre* (1), *Nadja* (1); Camus, *Caligula* (1), *La Chute* (1), *L'Étranger* (3); Céline, *Voyage au bout de la nuit* (7); Cendrars, *Prose du Transsibérien* (1); Char, *Fureur et mystère* (3); Claudel, *Le Soulier de satin* (3), *Tête d'or* (1); Colette, *Sido* (1); Desnos, *Corps*

et biens (1); Duras, *Le Ravisement de Lol V. Stein* (3); Fournier, *Le Grand Meaulnes* (1); Gide, *Les Faux Monnayeurs* (1); Giono, *Le Chant du Monde* (1), *Un Roi sans divertissement* (2); Giraudoux, *Amphitryon 38* (1), *Supplément au voyage de Cook* (1); Gracq, *Un Balcon en forêt* (1), *Le Rivage des Syrtes* (2); Ionesco, *Rhinocéros* (1); Jaccottet, *Poésie* (2); Leiris, *L'Âge d'homme* (1); Malraux, *L'Espoir* (1); Mauriac, *Thérèse Desqueyroux* (2); Michaux, *L'Espace du dedans* (1), *La Vie dans les plis* (1); Montherlant, *La Reine morte* (2); Perse, *Anabase* (1); Ponge, *Le Parti- pris des choses* (2); Queneau, *Les Fleurs bleues* (1); Reverdy, *Plupart du temps* (1); Sartre, *Le Diable et le bon Dieu* (1), *La Nausée* (1); Simon, *La Route des Flandres* (1); Valéry, *Poésies* (3).

Modification de l'épreuve

La session 2015 a été marquée par la modification de l'épreuve, avec la suppression de l'interrogation sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de manière éthique et responsable » d'une part, et l'allongement d'autre part du temps de préparation (arrêté du 25 juillet 2014, publié au Journal Officiel du 12 août 2014, JORF n° 0185). La définition de l'épreuve est désormais la suivante : « Explication d'un texte de langue française extrait des œuvres au programme de l'enseignement du second degré » (durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : quarante minutes; coefficient 7). La présentation de l'explication de textes par le candidat, de trente minutes, est suivie d'un entretien d'une dizaine de minutes avec le jury où celui-ci cherche à vérifier, préciser ou élargir la lecture du texte proposée par le candidat.

Lors de cet entretien, et conformément à ce qui lui a été demandé¹, le jury a pu aussi, lorsque l'extrait commenté s'y prêtait, demander au candidat de réfléchir à la manière dont il envisagerait d'utiliser en classe un tel texte, notamment pour réfléchir avec ses élèves aux questions éthiques, souvent délicates, que ce dernier soulevait. La question a permis ainsi, par exemple, d'amener plus nettement tel candidat à désigner comme xénophobe et homophobe tel passage des *Tragiques* de d'Aubigné (le portrait dans « Princes » du roi Henri III en « homme-femme » vendu à l'Italie), à mieux percevoir la violence d'un discours de haine que le futur professeur ne doit bien sûr ni ignorer ni banaliser auprès d'un public de lycéens, sous le prétexte fallacieux de la distance historique qui nous sépare de cette œuvre.

Appréciation d'ensemble

L'allongement substantiel du temps de préparation désormais dévolu à la seule explication de texte a assurément permis aux candidats d'améliorer la présentation de leur travail. Le jury a écouté moins d'exposés véritablement indigents, a entendu moins d'étudiants pris par le temps, a eu le plaisir d'assister à quelques explications de grande ou très grande qualité. Quelques candidats ont ainsi obtenu de très hautes notes sur des textes souvent jugés difficiles : 15 / 20 sur des extraits de *Gargantua*, *La Princesse de Clèves*, *Jacques Le Fataliste*, *Le Mariage de Figaro*, *La Légende des siècles*, *A Rebours*, *Voyage au bout de la nuit* et *Les Fleurs bleues*, 16 / 20 sur une épître de Clément Marot, un conte de Maupassant, un calligramme d'Apollinaire, 17 / 20 sur un extrait du *Lys dans la Vallée*, 18 / 20 sur un passage d'*En attendant Godot*, 20 / 20 enfin sur une page particulièrement redoutable d'un chapitre du *Quart Livre*. Il n'empêche que la proportion d'explications véritablement manquées qui ont obtenu 6/20 ou (bien) moins reste très importante (44% des résultats). La moyenne des candidats admissibles n'est de fait que de 7,35 / 20, la moyenne des admis étant de 8,95 / 20.

Les conseils qui suivent, les plus concrets possibles, cherchent à pointer certains défauts parmi les plus récurrents, qui nous paraissent de surcroît faciles à corriger. Ils ne permettent pas bien sûr à eux seuls d'élaborer une très bonne explication de texte, mais doivent aider à la construire et éviter ainsi de lourdes déconvenues. On ne reviendra donc pas ici sur la nécessité pendant l'année de lire

¹ Par l'article 8 de l'arrêté du 29 décembre 2009 modifié comme suit : « (...) Lors des épreuves d'admission du concours externe, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République. Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1er juillet 2013. »

(ou relire) les grands textes, de feuilleter les anthologies de littérature, de voir des mises en scène, comme d'éviter dans l'approche d'un texte un formalisme stérile — devenu, au demeurant, assez rare dans les prestations. Pour le déroulement précis de l'exercice et les étapes nécessaires à l'établissement d'un projet de lecture, nous renvoyons au rapport détaillé de 2013 qui fait un point complet sur la question.

Quelques conseils pratiques

1) Qu'expliquer un texte n'est pas (qu') expliquer un texte. C'est en effet par une précipitation qui leur coûte souvent cher que bon nombre de candidats se ruent sur les quelques lignes de la page à étudier sans s'intéresser à l'entourage de cet extrait. C'est d'abord dans cette myopie initiale, celle qui fait que le candidat s'empêche de regarder le « cotexte » du texte qu'il explique, parce qu'il juge qu'il n'en a pas le temps, ou que les renseignements qu'il en tirerait sont accessoires, que se perd souvent de façon rédhibitoire toute approche juste et pertinente de l'extrait à étudier. Le candidat doit donc d'abord faire œuvre de patience et prendre le temps de feuilleter le livre qu'on lui a mis dans les mains : l'épreuve s'effectue à partir non d'une simple photocopie, mais d'un volume qu'on lui a remis — ce qui change tout. Outre des éléments d'information ou de commentaire qu'il peut trouver dans la préface ou dans les notes de l'édition (nous y reviendrons dans le point 2), il doit y repérer les éléments nécessaires à la mise en perspective de son extrait. Il n'est pas concevable de penser pouvoir expliquer avec justesse la page d'un roman ou une scène de théâtre sans avoir au préalable pu préciser les informations dont disposaient à ce moment précis lecteurs ou spectateurs, voire les principaux personnages. Cette mise au point peut parfois s'avérer coûteuse en temps : il n'empêche qu'elle ne saurait en aucun cas être évitée. Ainsi la célèbre rencontre devant la Cour entre la Princesse de Clèves et Monsieur de Nemours ne prend son sens que par rapport à la rencontre qui a eu lieu auparavant chez le joaillier entre M. de Clèves et celle qui n'est alors encore que M^{elle} de Chartres. Se priver de cet élément de situation, c'est, outre manquer un fait de construction concertée du roman (les deux rencontres entretiennent entre elles de subtiles correspondances), s'empêcher de percevoir que la scène du bal, toute merveilleuse qu'elle soit, arrive trop tard, la première rencontre jetant de fait un étrange voile sur la seconde. D'une certaine manière, la célèbre scène du fiacre dans *Madame Bovary* se comprend beaucoup mieux si on la lit à la suite des pages qui précèdent, où Flaubert s'amuse à décrire, dans une scène farcesque fondée sur le comique de répétition, le désir impérieux qui s'empare de Léon, régulièrement retardé et mis en péril par l'agissement du « Suisse » cherchant à faire admirer au couple les beautés patrimoniales de la cathédrale. Faute d'avoir feuilleté ces pages préalables, on risque (et cela a été le cas) de lire de façon bien édulcorée la « baisade » citadine qui a lieu dans le fiacre — et qu'on aurait pu utilement rapprocher de celle, sylvestre, avec Rodolphe. De façon plus ponctuelle, une candidate expliquant la visite au Louvre dans le troisième chapitre de *L'Assommoir* s'est trouvée démunie pour comprendre les agissements de Madame Gaudron, posant ses souliers à plat sur le parquet du Louvre « à cause de sa position » et regardant béatement « les mains sur son ventre » la Vierge de Murillo, faute d'avoir lu la page précédant l'extrait où Zola signalait que cette femme, personnage il est vrai secondaire, était enceinte. Or ce renseignement, qui éclaire la lettre du texte, pouvait en outre permettre de mieux comprendre, à partir de l'exemple évident de la Vierge, le lien consubstantiel qui unissait les visiteurs et les œuvres d'art regardées, et ainsi aider à interpréter plus généralement l'arrêt symbolique de la noce devant le *Radeau de la Méduse* ou les *Noces de Cana*. Nul salut donc, pour celui qui explique un texte, s'il n'a au préalable réuni les informations internes à l'œuvre nécessaires à la compréhension du moment précis dont il a à rendre compte.

Et ce qui vaut de façon évidente pour le roman et le théâtre vaut aussi pour la poésie — ce que semble ignorer étonnamment la grande majorité, sinon l'ensemble des candidats. De nombreux travaux ont pourtant souligné depuis longtemps l'importance du geste de recueil et le soin pris par nombre de poètes d'assurer une liaison entre les poèmes, fût-elle en archipel. À ce titre, il paraît par exemple fâcheux d'étudier « Beams », le dernier poème des *Romances sans paroles*, sans questionner réellement sa place, sans souligner surtout qu'il vient aussi conclure la courte section des « Aquarelles » — notion bien utile pourtant pour tenter de caractériser la facture du poème — et que, dans ce cadre, il semble faire écho à « Green », qui ouvre la section et partage notamment avec lui la forme du quatrain d'alexandrins. Une étude, au demeurant fort honorable, du sonnet XVI des *Regrets* (« Cependant que Magny suit son grand Avanson ») aurait gagné en force si la candidate avait remarqué que Du Bellay construisait, comme souvent, un diptyque avec le poème précédent, allant jusqu'à susciter des jeux d'échos précis (« Je courtise un banquier », XV, 6 vs « Tu courtises les Roys », XVI, 5) entre des poèmes tout en contraste adressés au même destinataire. Plus encore, la lecture du septième poème de la *Continuation des Amours* (« Marie, qui voudrait votre beau nom

tourner./ Il trouveroit Aimer, aimez-moi donc Marie ») nécessite d'abord qu'on note qu'il s'agit là du premier poème du recueil adressé à la femme aimée après la séquence des six sonnets préfaciels adressés par Ronsard à ses amis poètes, qu'on remarque surtout que ce texte lance un jeu formel virtuose sur le nom de Marie qui nourrira les six poèmes suivants. En s'obligeant à lire même rapidement les sonnets environnants, la candidate aurait en outre d'emblée renoncé à voir dans ce sonnet épicurien la possibilité d'une conversion vers le néo-platonisme, tant les poèmes alentour s'ingénient à faire l'apologie de l'inconstance et de l'infidélité en amour. Pour être analysé avec justesse dans sa facture propre, un poème doit d'abord être lu aussi avec d'autres, dans les reflets et les effets de polyphonie concertés (ou non) qu'il entretient avec les poèmes qui l'entourent.

On l'aura compris, le temps passé à ces lectures cursives n'est jamais perdu, et constitue très souvent le garant d'une juste interprétation des textes.

2) Qu'expliquer un texte, c'est comprendre son sens littéral et élucider ses références. Le jury n'attend pas des candidats qu'ils possèdent une culture encyclopédique, mais qu'ils aient acquis le réflexe de chercher de façon systématique les termes ou les références de tous types (historiques, mythologiques, culturelles) qui, mobilisés par le texte, leur échappent. Les deux heures de préparation facilitent désormais cette enquête, et les candidats trouvent dans la salle de préparation des outils nombreux et efficaces où chercher réponses à leurs interrogations — là encore, la liste complète de ces ouvrages est rappelée dans le rapport 2013. Il est dès lors étonnant que, dans la scène déjà évoquée de *L'Assommoir*, l'allusion à la fenêtre du Louvre par laquelle Charles IX aurait tiré sur la foule des Parisiens soit comprise comme faisant référence à « une des révolutions du XIX^e siècle ». Il est également dommage que telle candidate commentant une page des *Mémoires d'Outre-Tombe*, prétendument datée de juin 1812, ne s'étonne pas du fait que Chateaubriand y parle, et sous ce nom, de « Charles X » — étonnement qui lui aurait permis de mieux réfléchir aux différents regards rétrospectifs jetés par le mémorialiste sur son passé. Il est plus gênant qu'un autre candidat, commentant « La Chanson du Mal aimé » ne soit pas allé vérifier, puisque la référence lui échappait, que Canaan n'est pas un lieu de la mythologie, mais « le nom de la terre promise, "pays de miel et de lait" des Israélites » — renseignements fournis par la notice du Robert 2 et permettant d'emblée de mieux comprendre le vers d'Apollinaire et ses « blancs ruisseaux de Chanaan ». Se préparer au métier de professeur, c'est aussi et peut-être avant tout avoir ce souci de se renseigner, de parler à partir d'un savoir assuré.

De façon plus surprenante encore, la plupart des candidats n'utilise pas les notes des éditions qui leur sont fournies, ni leurs éventuels commentaires. C'est parfois par panique, parfois par ignorance (les notes peuvent ne pas se trouver sous le texte, mais à la fin du volume, qui n'est pas feuilleté), parfois par une honnêteté mal comprise, le candidat refusant de se servir de ces renseignements pour nourrir son projet. C'est dans tous les cas à tort. Telle explication de Mallarmé aurait de fait évité bien des maladresses ou des contresens si la candidate avait pris le temps de lire les commentaires de Bertrand Marchal ; telle explication de Du Bellay aurait gagné en efficacité en montrant comment le poète des « papiers journaux » continue, quoi qu'il en dise, à récrire les Anciens (cités en note) et à pratiquer la docte imitation.

Ce n'est au fond qu'à partir de ce travail préparatoire de collecte d'informations diverses, prises dans et hors du texte, que l'explication peut commencer. Sans celui-ci, aucun véritable projet sérieux de lecture n'est envisageable. Permettant de situer le texte et, à partir d'une compréhension littérale, de le caractériser tout de même en partie, il met en perspective la lecture. Aux candidats d'interroger alors méthodiquement le comment et le pourquoi du texte, la manière singulière qu'il a d'aborder telle ou telle question ainsi que sa visée spécifique. À cet égard, on ne peut que conseiller aux candidats d'être particulièrement attentifs aux tonalités et aux registres des pages à commenter (et à leur variation), de même qu'à la dynamique des textes ou extraits proposés. Le jury n'attend pas des candidats, contrairement à ce qu'ils semblent croire, un découpage, voire un saucissonnage des textes, souvent parfaitement stériles. Il est attentif, comme doit l'être le futur professeur, à la progression d'un texte, à la recherche de marques formelles, énonciatives très souvent (marquées alors par des variations temporelles ou pronominales) qui permettent de saisir des moments forts de bascule. Il voudrait comprendre ce qui s'opère entre le début et la fin du texte.

3) Qu'expliquer un texte de poésie ou de théâtre, c'est recourir aux outils propres de la poésie et du théâtre. Ce constat pour le moins trivial n'est étonnamment pas partagé par la très grande majorité des candidats, la plupart du temps totalement indifférents aux questions prosodiques et dramaturgiques.

Cette lacune généralisée pénalise, de façon régulière et lourde, les prestations qui portent sur la poésie. Elle se manifeste dès la lecture, qui multiplie souvent les erreurs : de façon parfois

systématique, les e devant consonnes ne sont pas prononcés, les diérèses ou les synérèses sont oubliées ou prises l'une pour l'autre... Marot, Racine, La Fontaine, Hugo, Mallarmé et bien d'autres ont été ainsi d'emblée maltraités. Les commentaires sont alors nécessairement à l'avenant. Le type de vers lui-même n'est souvent pas caractérisé, ou quand il l'est, l'est assez souvent de façon fautive, tel candidat confondant heptasyllabes et octosyllabes, ou percevant à tort dans une suite (régulière) d'alexandrins l'irruption étrange d'hendécasyllabes, et même d'un heptasyllabe. Un poème de Philippe Jaccottet, « Au petit jour » est lu de manière erronée comme une suite d'hendécasyllabes à rimes embrassées, alors qu'il est écrit en alexandrins à rimes croisées. La forme du sonnet elle-même donne lieu la plupart du temps à un commentaire d'une grande indigence dont les candidats se débarrassent en quelques secondes à la fin de leur introduction. Les effets les plus expressifs sont souvent ignorés ou commentés à contresens. Ainsi un commentaire de « Ça » qui ouvre *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière, sensible pourtant par ailleurs à cette préface provocante, sorte d'art poétique nouveau fondé sur la dérision et le canular, est revenu à plusieurs reprises sur le fait que l'alexandrin y était de forme classique, proche du tétramètre régulier... Le jeu sur l'hétérométrie dont use la Fontaine, pour souligner ici le caractère pompeux d'un des protagonistes (bien des alexandrins y servent à parodier le grand style), là pour accélérer la narration par le recours à des vers courts, est trop rarement l'objet d'attention. À l'exception de remarques souvent maladroites sur les sonorités, le jury n'entend presque jamais le moindre commentaire sur le rythme même du vers, aucun candidat n'osant ou presque s'avancer sur l'accentuation syllabique et proposer des coupes. Il est donc urgent que les futurs candidats aillent relire (lire?) tel ou tel manuel de versification et s'exercent au fur et à mesure de l'année à maîtriser un savoir prosodique minimal. Ce dernier est à la source même du travail d'invention des poètes de l'ancien régime littéraire, mais aussi de fait de ceux qui cherchent à remettre en cause cet héritage ou à s'en éloigner. Un poème comme « Zone », qui ouvre *Alcools*, garde encore globalement un système de rimes suivies, même si ces dernières sont volontairement hétérodoxes et parfois remplacées par de simples assonances ; il laisse entendre des vers réguliers, ainsi du possible alexandrin initial qu'on peut hésiter à lire aussi comme un hendécasyllabe (« À la fin tu es las de ce monde ancien »). Cette mémoire de la poésie syllabique innerve la poésie d'Apollinaire, faite d'héritage et d'irrévérence joueuse avec cet héritage, et ce point de vue aurait permis à la candidate d'appréhender aussi formellement cette revendication de la modernité mêlée à la tradition que prônent « Zone » et *Alcools*. De la même manière, l'explication des « Grenades » de Valéry mérite qu'on décrive de près la « secrète architecture » de la forme du sonnet, conservée ici, mais transformée à de nombreux égards, dans le cadre d'une poésie descriptive et intellectuelle. Tout comme l'étude de « L'Idée fixe » de Desnos demande qu'on s'intéresse à la variété des formes d'écriture, du vers libre au jeu autour de l'alexandrin.

On pourrait tenir un propos analogue sur l'explication du texte théâtral très souvent orpheline de toute remarque ou perspective dramaturgique. L'occupation de la scène, le tempo dramatique, l'importance des accessoires ou des déplacements, telle suggestion par le texte d'un jeu de scène possible sont trop souvent négligés. Ainsi, chercher à rendre compte du célèbre aveu de Phèdre à Hippolyte (II, 5), c'est par exemple s'intéresser au personnage muet d'Œnone, image du spectateur sur scène reflétant ses propres tensions ; c'est réfléchir à la gestuelle de l'héroïne, à la proximité érotique des corps suggérée par certains vers ; c'est aussi éventuellement aller jusqu'à s'interroger sur l'âge des héros, notamment de Phèdre qui, pour que sa déclaration reste sublime et puisse émouvoir à plein et sans parasitage le spectateur, doit impérativement être jeune, comme l'a signalé Vitez (« Alors j'ai remarqué ses pommettes roses, comme le rouge des poitrinaires dont parle Maïakowski, et j'ai vu qu'elle est jeune : dix-huit ans, vingt ans tout au plus. Hippolyte en a treize ou quatorze — jeune à en mourir »). Le candidat doit donc chercher à garder un œil de scénographe, comme tout simplement un œil de spectateur que l'exercice, quand il est pensé de façon trop scolaire, finit par négliger ou ignorer. Ainsi, une explication de la scène VIII de l'acte I du *Mariage de Figaro* a pu très largement minorer l'importance de Chérubin caché derrière le célèbre fauteuil, alors que c'est assurément ce personnage qui focalise les regards du spectateur et que c'est sa présence, connue de Suzanne mais soustraite au comte, qui assure pour le spectateur tout le sel de l'échange entre les deux interlocuteurs. Les travaux fondateurs de Pierre Larthomas (*Le Langage dramatique*) et d'Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*) restent donc plus que jamais d'actualité.

Le jury espère que ces quelques rappels très ciblés, alliés au nouveau format de l'épreuve, permettront aux futurs candidats une meilleure approche, patiente et sensible, de textes qu'ils auront du plaisir à lire comme à transmettre à leur tour à leurs futurs élèves. Le jeu en vaut assurément la chandelle.

Commentaire composé de littérature comparée

Rapport présenté par Zoé Schweitzer, Maître de conférences, Université Jean Monnet – Saint-Etienne

Les prestations des candidats en 2015 ont été globalement meilleures qu'en 2014 : la méthodologie semble mieux maîtrisée, l'épreuve mieux préparée et les œuvres mieux connues ; le jury s'en réjouit. Les prestations les plus réussies sont, comme toujours, celles qui ont su proposer une lecture organisée et fine d'un passage dont les enjeux et la spécificité avaient été compris et analysés. Une solide connaissance des œuvres au programme et la maîtrise de l'exercice du commentaire composé sont nécessaires.

Des améliorations sont cependant souhaitables et l'on espère que ce rapport aidera les candidats à réussir au mieux l'épreuve orale de littérature comparée. Celui-ci est composé en trois temps : la description des modalités pratiques de l'épreuve, qui n'ont pas changé, des remarques d'ordre méthodologique sur l'épreuve orale de littérature comparée et des éléments sur les différentes œuvres au programme. Ces remarques et ces éléments visent tous à aider les candidats de 2015, chanceux ou malchanceux, à comprendre leur note, et les candidats de 2016 à préparer cette épreuve spécifique.

Modalités pratiques de l'épreuve

Il est important de rappeler aux futurs candidats les modalités pratiques de l'épreuve :

- Le jury de Littérature comparée est composé pour l'oral de deux commissions de trois membres (Maîtres de conférences et Professeurs des universités). Le texte tiré au sort par le candidat a été choisi par un « premier rapporteur », chargé de rédiger le rapport d'évaluation et qui pose la première série de questions, à la suite du commentaire. Un « second rapporteur » lui est adjoint, qui pose quelques questions complémentaires. La note est toujours établie, après délibération, sur la base d'un accord unanime des membres du jury. Aucun examinateur n'intervient dans l'évaluation d'un candidat connu de lui. Il est tout à fait possible qu'un « redoublant » passe deux fois devant la même commission et/ou sur la même œuvre. Précisons enfin que le jury a pour consigne expresse de ne pas laisser voir au candidat ce qu'il pense de sa prestation.
- Les oraux sont publics : toute personne a le droit d'y assister (dans la limite de ce que permet la bonne organisation du concours). Les candidats ne peuvent s'opposer à cette pratique, qui garantit la transparence des concours républicains. Les futurs candidats qui en ont la possibilité peuvent, avec bénéfice, assister à quelques oraux.
- Après la proclamation des résultats de l'oral, les candidats peuvent rencontrer, lors de la traditionnelle « confession », le premier rapporteur de leur jury : cet entretien permet d'obtenir des renseignements sur l'évaluation de la prestation. Il est très utile à tous ceux qui désirent se présenter à nouveau au concours.
- Les œuvres sont données dans l'édition au programme, qui peut être bilingue ou ne comporter que la traduction française. Rappelons que le recours au texte original est bienvenu s'il sert l'explication, inutile sinon, et demeure facultatif : ne pas s'y référer n'est jamais pénalisé. La longueur des extraits est variable, de 5 à 10 pages, en fonction du format et de la typographie de l'ouvrage.
- Le temps de préparation est de deux heures pleines : le temps nécessaire au tirage et aux déplacements est prévu en sus. Les conditions serrées de l'organisation des épreuves obligent à ne pas perdre une minute, ce qui implique, notamment, que des tirages de sujets aient lieu au cours des oraux, à certaines heures.
- Les candidats n'ont pas le droit d'écrire sur leurs exemplaires, même au crayon papier ; pour se repérer néanmoins dans des passages parfois denses et souvent longs, les candidats usent de post-it, calques, scotchs colorés – ce qui est parfaitement admis. Le jury enlève ces marques lorsque le candidat lui rend son exemplaire en sortant.
- Divers dictionnaires et une Bible sont disponibles en salle de préparation : il est vivement conseillé d'y avoir recours, pour vérifier l'identité d'une figure mythologique, une référence biblique ou la définition d'un terme rare.

- Le temps de passage est de 30 minutes maximum, suivies de 10 minutes d'entretien au plus. Le candidat ne peut dépasser les 30 minutes qui lui sont allouées, même s'il n'a pas terminé son commentaire. Le jury n'est pas tenu de prévenir le candidat qu'il ne lui reste plus que quelques minutes de parole, et les pratiques diffèrent d'une commission à l'autre. Il est recommandé d'employer au moins 25 des 30 minutes prévues : les textes proposés ne peuvent être commentés dans tous leurs enjeux en seulement 20 minutes. L'épreuve nécessite donc un entraînement pour la maîtrise du temps global et alloué à chacune des parties qui doivent être équilibrées. Cette maîtrise du temps intervient dans l'évaluation du candidat, un manquement est souvent révélateur de défauts importants : un plan de commentaire judicieux ne peut comporter une troisième partie étique.

- 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. L'interrogateur est toujours bienveillant, ses questions ne sont jamais des pièges et ne font jamais « baisser la note ». Il convient donc de les considérer favorablement, comme une occasion d'apporter à sa lecture des éléments nouveaux, ou de rectifier une interprétation discutable, voire un contresens.

Remarques générales sur l'épreuve. Exigences méthodologiques

Moyenne générale de l'épreuve : 7,9 (2014 : 6,89)

Le jury a utilisé l'ensemble de l'échelle des notes, de 02 à 19 ; les très mauvaises notes ont sanctionné des prestations qui méconnaissaient les enjeux de l'épreuve (un exposé linéaire par exemple) ou révélaient une absence totale de connaissance de l'œuvre. Des commentaires cernant clairement les différents enjeux du passage, suivant un plan équilibré et proposant des analyses précises obtenaient la moyenne. Des très bonnes notes ont été données avec plaisir par le jury aux prestations qui déployaient les enjeux du texte dans toute leur complexité, alliaient la précision, voire le bonheur des formulations, à l'intelligence et à la subtilité des analyses. Ces très bonnes notes pouvaient concerner le nouveau programme, et les très mauvaises celui qui était au programme pour la seconde année, et inversement : il n'est pas plus avantageux, ou désavantageux, de « tomber » sur un programme que sur l'autre.

Afin d'éviter aux candidats futurs des maladroites, il nous paraît important de revenir sur ce qui caractérise l'épreuve orale de littérature comparée : elle n'est pas de même nature que l'épreuve écrite. Trop souvent, en particulier pour les romans du nouveau programme, les candidats ont traité les passages comme des illustrations de « la fin d'un monde », or il leur est demandé de proposer une interprétation d'un passage singulier, indépendamment de ce thème. On voudrait attirer l'attention des candidats sur le fait qu'il est bénéfique de préparer cette épreuve tout au long de l'année, non seulement en vue de l'oral, mais aussi parce que cela permet de nourrir la dissertation d'exemples précis et personnels.

L'épreuve orale de littérature comparée est un commentaire composé, ce qui signifie, toute lapalissade assumée, qu'il faut commenter un texte de manière composée. Le candidat aura donc soin d'élaborer un plan qui puisse lui permettre de prendre en charge l'ensemble de l'extrait qui lui a été confié. Il évitera donc les développements linéaires, les lectures myopes, qui procèdent par élection de termes présents ici ou là dans le passage, et les lectures formelles qui recensent des procédés. Il évitera également les plans qui consacrent plusieurs parties aux personnages présents, ce qui a été pratiqué en particulier avec Molière et Goldoni, ou qui proposent un catalogue de procédés, comiques notamment, ou un résumé des notes de bas de page de l'édition au programme. Il évitera, aussi, le plan qui sépare la forme du fond et la paraphrase psychologisante, deux défauts majeurs qu'on a pu entendre à propos des œuvres théâtrales aussi bien que romanesques. De la même manière, il est maladroit de consacrer une partie à un, ou plusieurs, procédé(s), par exemple, les ressorts comiques ou l'ironie du narrateur. Il évitera, enfin, le plan « passe-partout », dont pour plus de clarté, on donnera quelques-exemples. Pour *l'École des Femmes*, il s'agirait d'une première partie décrivant des personnages, d'une deuxième traitant les rapports de force et d'une troisième dédiée aux effets comiques ou encore, toujours pour cette même pièce, de la présentation d'une comédie de salon (I) qui est analysée comme proposant un débat d'idées (II) dans un cadre réflexif (III). Pour *Le Guépard*, de même, il existe bien d'autres plans possibles que ceux composés d'une deuxième partie dévolue au personnage du Prince et d'une troisième recensant les signes de la décadence ou annonçant la fin des Salina. Le plan adopté est déterminé par la singularité du passage, et ne saurait en aucun cas être valable pour tout extrait de l'œuvre. À l'inverse, on aimerait

que la littérarité du texte et ses éventuels enjeux éthiques, esthétiques, philosophiques ou théoriques soient plus souvent commentés par les candidats. Un bon commentaire composé ne simplifie pas le texte, il en montre toute la richesse et la complexité.

Deux défauts récurrents dans la conception des plans ont été observés. D'une part, la première partie n'est ni un résumé ni une plate description du texte : on rappelle aux candidats que le jury connaît, lui aussi, l'œuvre. Surtout, cette manière de procéder conduit à fragmenter le texte, à se focaliser sur des détails aux dépens des enjeux du passage qui doit être envisagé comme un tout. D'autre part, pour les œuvres romanesques, combien de candidats ont proposé une troisième partie sur les « motifs proleptiques » ! Outre un mauvais usage du terme *prolepse*, qui désigne un récit anticipé et est employé dans ces cas au lieu de « signes annonciateurs de la fin » ou de « pierres d'attente », il est malheureux de ne pas s'intéresser à ce qui caractérise en propre le passage. Tout passage du *Guépard* n'annonce pas la fin des Salina, et tout dans le roman n'est pas signe du déclin de l'aristocratie sicilienne, ainsi de la forme recourbée des fleurs d'un lustre en verre de Murano. À l'inverse, pour analyser de manière judicieuse cette idée de fin d'un monde et ses traces dans les œuvres, il est nécessaire de connaître précisément le contexte historique et de savoir élucider les références qui parsèment les romans de Proust, Roth ou Lampedusa. Il n'est peut-être pas inutile de consulter des cartes de France, d'Italie et d'Europe pour comprendre l'action dans ces romans. Le jury ne peut que s'étonner du manque de sérieux d'un candidat qui serait incapable de comprendre une allusion explicite à l'affaire Dreyfus chez Proust, de commenter la signification d'une mention de nationalité chez Roth ou d'identifier le « Roi gentilhomme » chez Lampedusa. Les références ou allusions historiques doivent être connues des candidats.

On rappelle aux candidats qu'il est absolument nécessaire, lors du travail préliminaire, de réfléchir à la situation du passage dans l'œuvre et au découpage proposé : qu'il recoupe celui inhérent à l'œuvre (un ensemble de scènes ou de paragraphes) ou soit plus original ; dans tous les cas, il est significatif. Situer le passage, ce n'est pas seulement envisager ce qui s'est passé avant, mais aussi ce qui se passe après, c'est-à-dire comprendre la nécessité du passage dans l'économie dramatique ou romanesque. Une telle précaution aurait permis à l'étude de tel ou tel passage de *L'École des Femmes* ou de *La Locandiera* de ne pas méconnaître la spécificité de la situation et des relations entre les personnages et devrait permettre d'éviter bien des approximations dans l'analyse des romans de Proust, Roth et Lampedusa qui suivent une chronologie, romanesque et historique, précise. Le découpage, les rapports le rappellent chaque année, est toujours significatif : il revient aux candidats d'en comprendre les motivations. Le temps consacré à cela n'est pas perdu car, bien souvent, découpage et problématique sont liés, or cette dernière fait trop souvent cruellement défaut.

L'introduction, le candidat le sait, est un moment capital. L'acmé en est la problématique et l'annonce du plan, qui ne sont pas la même chose, contrairement à ce que l'on a trop souvent entendu car la problématique n'est pas une annonce de plan à la modalité interrogative. Elle découle de la problématisation c'est-à-dire des questions et des enjeux soulevés par le texte ; celle-ci était d'ailleurs souvent bien menée mais ensuite délaissée pour aboutir à une problématique très générale, qui aurait pu tout aussi bien convenir à un autre passage sinon à l'œuvre entière. Par ailleurs, cette problématisation ne doit pas déflorer par anticipation le commentaire en énonçant toutes les pistes qui seront proposées au cours de l'analyse. Les candidats ont prêté attention aux rapports passés qui soulignaient tout le bénéfice qui pouvait être tiré d'une analyse de la composition du texte : peu importe que celle-ci se trouve en introduction ou à un autre endroit du commentaire, mais elle doit toujours être signifiante car il ne s'agit pas de « découper » un texte en « morceaux », mais de restituer sa cohérence et son évolution. Cette description de la composition ne doit donc pas être trop longue et ne constitue en aucun cas l'architecture de la première partie.

Prendre de la distance avec le thème du programme pour envisager le passage dans sa spécificité signifie également que l'introduction peut se passer des références théoriques mobilisées dans les dissertations. De même, dans la conclusion, un parallèle entre les œuvres au programme n'est pas nécessaire : souvent artificiel, il n'éclaire ni le passage étudié ni même le roman.

Concernant la qualité orale de la prestation, le jury remercie la majorité des candidats d'avoir pris cette année le soin d'annoncer clairement plan et sous-parties, en introduction partielle ou au fur et à mesure de l'argumentation. La prestation pourrait encore être améliorée en prêtant une attention plus importante à l'expression et aux formulations choisies, en particulier celles des titres et intertitres qui n'est pas vaine rhétorique. En revanche, cette année encore, le jury a déploré, la présence de barbarismes, de néologismes, d'erreurs d'accord et de modes : il est inconcevable que des agrégatifs ne maîtrisent pas correctement la langue française. Quelques erreurs de langue auxquelles le jury a été sensible : « déceptif » à la place de « décevant », mettre à jour pour mettre au jour, du coup, au final, suite à, pour n'en citer que quelques-uns. Le jury a également noté de nombreux flottements

dans la terminologie auquel il serait bon de remédier : pratique / pragmatique, trivial / prosaïque, symbolisme / signification, aposiopèse / points de suspension ; certaines notions ont été employées de façon imprécise : mise en abyme / réflexif, métatextuel, ironie / ironie tragique, prolepse et analepse ou encore *theatrum mundi*,

On voudrait également suggérer aux candidats de veiller au débit et au volume de leur voix, dont le jury a conscience qu'ils sont souvent tributaires d'une anxiété bien compréhensible. Il n'est nécessaire ni de parler très fort, ni de parler très lentement pour masquer une absence de contenu : le candidat ne gagne rien à « tenir le temps ».

Pour terminer ces remarques générales, on voudrait revenir sur l'usage des notes présentes dans les éditions au programme. Le jury suppose qu'elles ont été lues au cours de l'année, et non découvertes le jour de l'épreuve, et qu'elles sont connues. Ces références ne doivent pas être maladroitement citées (« comme le dit la note »), voire compactées en une sous-partie (« les références historiques » dans tel ou tel passage de *Lysistrata*) : le jury les a, lui aussi, lues et n'a pas besoin d'un résumé. Mais, qu'il s'agisse de références littéraires, historiques ou culturelles au sens large, leur connaissance facilite en général la compréhension du texte, permettant de saisir tel ou tel intertexte, telle ou telle allusion ou situation qui pourraient sembler obscurs pour un lecteur de 2015 ; parfois une note peut étayer une hypothèse voire offrir une piste de lecture. Bref, il serait dommage de ne pas tirer bénéfice de ce matériau pour le commentaire.

Remarques par programmes et par auteurs

Moyenne par auteurs :

Aristophane : 8,5

Shakespeare : 8

Molière : 8,2

Goldoni : 8,27

Proust : 7,6

Roth : 7,98

Lampedusa : 7

Programme « La comédie, héroïsme au féminin »

Les candidats ont manifestement tiré bénéfice des recommandations du jury dans le rapport de 2014 et l'on ne peut que les en féliciter.

Le genre des œuvres a été pris en compte dans la plupart des commentaires. L'on peut toutefois suggérer d'exploiter davantage la théâtralité des œuvres (l'enchaînement des répliques, l'utilisation de l'espace scénique par exemple) ou les effets produits par la représentation (le jeu des acteurs ou l'usage des masques, postiches et autres costumes). De plus, les spécificités inhérentes au genre de chacune des comédies n'ont pas toujours été comprises : il est inutile de comparer *Comme il vous plait* au théâtre français, il l'aurait été en revanche de comprendre la dimension absurde et utopique de la comédie ancienne, l'exploitation du motif de la confidence inappropriée qui ne sert pas seulement un comique de situation mais rend l'étourdi Horace risible, ou encore le jeu de Goldoni avec la tradition de la *commedia dell'arte*.

Les candidats ont manifestement des connaissances, mais leur utilisation a laissé parfois dubitatif le jury. En effet, indiquer des références ne suffit pas, il revient aux candidats de construire une démonstration : ainsi se référer aux genres de la « comédie ancienne » ou de la « *commedia dell'arte* » n'explique rien en soi : encore faut-il analyser ce qui ressortit à ces esthétiques dans le passage commenté et en quoi l'usage du dramaturge est, ou non, original ; parler de « *wit* », de « fête du langage » ou de « trouble du genre » à propos de Shakespeare, de « naturel » ou de « libertinage » pour Molière ne constitue pas en soi une interprétation, et ces notions doivent être justifiées précisément par l'étude du passage donné. Inversement, il convient d'être plus attentif aux contextes historiques des œuvres, qu'il s'agisse des réalités sociales, - par exemple dans *La Locandiera*, les jeux de séduction sont indissociables des rapports de force représentés -, ou politiques, par exemple la situation d'Athènes et de Sparte au moment de la création de *Lysistrata*.

Le jury a également apprécié les commentaires qui savaient mettre en œuvre une circulation intelligente dans le texte, c'est-à-dire au service de la compréhension du passage. Ainsi cette année la *Critique* a-t-elle été souvent bien reliée à l'*École des Femmes* et le subtil travail de commentaire du dramaturge étudié. De même, dans *Lysistrata*, les échos entre les passages (répliques, situations) ont

souvent été observés par les candidats qui ont su tirer des interprétations des symétries et des décalages.

Les commentaires valorisés par le jury sont ceux qui ont su éviter le placage d'idées et de termes, pour analyser précisément le passage donné. Il ne suffit pas de dire que Goldoni se sert d'objets pour créer des effets comiques ou que les valets moliéresques sont drôles par leurs propos et leurs actions, mais d'analyser précisément les uns et les autres, en se demandant, par exemple, pourquoi les trois flacons d'alcool dans *La Locandiera* sont de tailles différentes, ou encore ce que dit précisément Georgette lorsqu'elle compare Arnolphe à un « cheval, [un] âne ou [un] mulet ». Certes, de nombreux vers d'Euripide sont repris dans *Lysistrata*, mais encore faut-il regarder de quelle tragédie ils sont extraits et s'interroger sur leur sens initial et l'effet produit dans la scène ; certes Shakespeare mêle la prose et les vers, mais cette alternance est motivée et mérite d'être précisément analysée. Il serait, d'ailleurs, souhaitable de savoir lire des vers, les alexandrins ne font ni plus ni moins de douze syllabes.

La précision du vocabulaire critique est également estimée du jury : tragique et pathétique ne sont pas synonymes, pas plus que burlesque et grotesque, risible et ridicule, sexuel et obscène, adresse et aparté, ou encore tirade et monologue.

Programme « Romans de la fin d'un monde »

Les trois romans qui composent ce programme s'inscrivent dans un contexte historique extrêmement précis que le candidat ne peut méconnaître s'il est désireux de réussir son commentaire. Il est important notamment de comprendre comment sont entrelacés personnages fictifs et personnages historiques, souvent de premier plan, qu'on pense à la figure de l'Empereur chez Roth ou à Emilio Pallavicini chez Lampedusa. Il est souhaitable que le vocabulaire du texte soit connu et que les références historiques et culturelles aient été élucidées par le candidat avant le jour de l'épreuve dans la mesure du possible, afin que le temps de préparation ne soit pas employé à lire les notes de telle édition, à rechercher dans un dictionnaire la signification de tels *realia* ou à se renseigner sur l'identité de tel protagoniste, ainsi du *tafelspitz* ou de la Berma : savoir qu'elle renvoie à Réjane ne sert guère si l'on ne sait qui est cette dernière. Bref, pour interpréter un livre, il est nécessaire d'en avoir compris le sens littéral.

Le Guépard est l'œuvre la moins bien comprise par les candidats qui pour la plupart ont privilégié une grille unique de lecture : tout passage était présage ou signe de la fin d'un monde, le Prince était toujours aveuglé et objet de l'ironie du narrateur, et cette lecture était souvent étayée par des renvois à d'autres passages du roman bien connus, mais non pertinents pour éclairer l'extrait. Que l'œuvre soit célèbre, que son intrigue soit somme toute assez simple, n'empêche pas que le roman soit, en fait, assez fuyant et exige une lecture minutieuse. Ainsi, le dispositif narratif doit être étudié précisément, en se gardant d'automatismes interprétatifs qui ferait de tout imparfait l'indice d'un temps ritualisé ou cyclique ou toute interprétation politique proposée par le Prince la preuve de sa cécité.

Le roman est émaillé de prolepses qui sont capitales, dont il convient d'étudier les effets sur le lecteur. Lampedusa ne se contente pas de rapporter des événements passés, mais ne cesse de projeter le récit dans le XX^e siècle et dans l'Italie d'après-guerre : celle-ci est, pour une part, l'enjeu du roman. La dimension historique est dans une large mesure métaphorique du présent de l'auteur, et des lecteurs. La problématique n'est donc pas seulement la fin d'un monde, mais aussi la mélancolie du Prince, qui se manifeste par son dégoût existentiel, son incapacité à aimer ou encore sa distance permanente avec ce qui l'entoure. On comprend mieux les stratégies complexes du narrateur, notamment son oscillation entre l'ironie, la critique et l'empathie ou bien sa tentation démonstrative à la faveur de symboles transparents. Bien souvent, la question n'est pas l'aveuglement du héros, mais au contraire sa lucidité extrême, sinon excessive, obsédée par la mort. On aimerait que les candidats commentent l'esthétique décadente du roman, ses images triviales, la fréquente association de la femme à la nourriture ou encore la peinture d'une chair triste, qui est liée à cette perspective historique. Avant d'être un trait propre à certains caractères, l'anachronisme est une caractéristique de l'esthétique du *Guépard*.

La Marche de Radetzky est le roman qui a été le mieux traité à l'oral, quelques remarques nous paraissent cependant utiles pour aider les candidats.

La composition et la structure du roman pourraient être davantage exploitées dans les commentaires. Il s'agit tout d'abord de cerner plus précisément la place de l'extrait dans l'économie du roman, ainsi les candidats auraient pu davantage exploiter sa composition qui se caractérise notamment par des effets de juxtaposition et de miroir décalés ainsi que par un art du montage. Une identification plus précise des séquences narratives, sans pour autant les raconter, aurait notamment permis de mieux

montrer comment le récit prend en charge les situations et d'éviter des remarques trop générales sur la suite du roman envisagée uniquement au prisme des effets d'annonce. De même la tonalité et l'esprit de certains passages ont été caractérisés de façon vague, décrits bien souvent comme tragiques, alors que le texte est beaucoup plus nuancé, et que le pathétique, ou parfois le tragique, seraient une caractérisation plus juste.

Outre le contexte historique dont on a déjà souligné combien il était important dans les trois romans au programme, il est également nécessaire de connaître l'arrière-plan culturel et religieux, à la fois ce qui est contemporain de la diégèse et ce qui caractérise Roth. Une lecture fine ne peut faire l'économie du jeu romanesque qui consiste à entrelacer personnages historiques et inventés, réalité et fiction, mythe et histoire.

Quelques répliques importantes ou passages attendus n'ont pas été bien compris ; c'est le cas par exemple de la remarque du Préfet « ça sent l'automne ici » qui montre qu'il est au courant de l'adultère et orchestre en sous-main la scène de condoléances à Slama comme une leçon pour son fils. On pense également à l'*incipit* du roman dont il faut élucider le sens littéral, c'est-à-dire un déracinement, une assimilation forcée, ou bien encore à l'acte de bravoure du grand-père, qui ressemble davantage à un geste réflexe, et à sa retranscription épique dans le manuel, à l'origine de la vaine croisade du grand-père et de la fin de sa foi rudimentaire en l'Empereur. De même il faut noter que le roman ne relate pas l'enfance de Charles-Joseph, mais sa vie à partir de l'adolescence (école des cadets). Enfin, la notion d'inquiétante étrangeté n'a pas toujours été employée de manière pertinente : il ne s'agit pas d'une manière de dire et elle ne repose pas seulement sur un décalage entre le familier et le non familier (*heimat*), elle convient davantage aux passages dotés d'une teinte fantastique, que Freud rattache aux manifestations de l'inconscient dans les textes littéraires.

Le Temps retrouvé a donné lieu à des résultats très contrastés. Si les candidats ne peuvent faire l'économie d'une connaissance précise de l'œuvre, ce qui implique d'avoir une idée claire des personnages, de la chronologie, des lieux, des noms et des dates notamment, il faut se garder, quel que soit le passage, d'une troisième partie généralisante qui reprend de loin des théories proustiennes plus ou moins assimilées. Les passages de théorie esthétique doivent être traités avec le même souci de précision et d'élucidation que les passages plus narratifs, et en aucun cas devenir le prétexte à une dissertation plus ou moins vague sur la théorie proustienne. Ainsi, il est inutile de consacrer une partie du commentaire à l'idée d'« œuvre cathédrale » si elle n'est pas dans le passage, *a fortiori* lorsque l'auteur emploie une autre métaphore, par exemple celle du cimetière. Les passages théoriques sont aussi – et avant tout ? – des textes littéraires : les passages sur la mémoire involontaire valent aussi par les images qu'ils convoquent, par exemple des thèmes merveilleux (Aladin et sa lampe), un vocabulaire religieux ou mystique, que le candidat doit étudier de près. Enfin, parce que les phrases de Proust sont longues et subtiles, le relevé de champs lexicaux ne suffit pas plus pour cet auteur que pour les autres, et il faut accepter de se confronter à la complexité du texte, à ses éventuelles contradictions, admettre l'ambiguïté, sans en faire cependant une clé interprétative systématique qui éviterait de chercher un sens.

Les passages sur la guerre n'ont pas toujours été bien compris. Les candidats doivent veiller à se garder de tout contresens – Proust n'est pas de ceux qui ont participé à la littérature engagée du « plus jamais ça » et de « la der des ders » - et de tout anachronisme : les lettres de poilus, les témoignages sont une vision « classique » de la guerre pour quelqu'un qui est né dans les années 1990, mais au temps de Proust il en va autrement. Les candidats ont ainsi eu parfois du mal à saisir que l'adhésion à l'héroïsme guerrier puisse être faite sans ironie. De même, concernant le terme de « front ». Il n'y a en effet pas de récit de guerre proprement dit, ni même de récit médiatisé puisque Saint Loup refuse d'en parler, néanmoins les civils parisiens sont bombardés. Quant à Gilberte, elle affronte le front de la guerre, son domicile est occupé et pillé, et la question de son héroïsme, ou de sa lâcheté, est ambiguë, ce que montre le roman qui met en lumière combien le contexte de la guerre change tout. Cette « culture de guerre », selon l'expression des historiens actuels, explique aussi la présence de passages qui semblent décrochés, l'épisode des Larivière par exemple, patriotique et pathétique à la fois.

Deux remarques en guise de conclusion de ce rapport. Les meilleurs commentaires sont ceux qui montrent une connaissance fine de l'œuvre, laquelle ne s'acquiert pas par la lecture d'ouvrages critiques, certes nécessaires, mais grâce à une lecture personnelle, précise et exigeante des œuvres. Ce sont également ceux qui ont su allier le plaisir du texte au plaisir de transmettre.

Bilan de l'admissibilité

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1415

Nombre de candidats non éliminés : 764 Soit : 53.99 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 349 Soit : 45.68 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0303.35 *(soit une moyenne de : 07.59 / 20)*

Moyenne des candidats admissibles : 0417.60 *(soit une moyenne de : 10.44 / 20)*

Rappel

Nombre de postes : 154

Barre d'admissibilité : 0324.00 *(soit un total de : 08.10 / 20)*

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 40)

ADMISSIBILITE

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0202A LETTRES MODERNES

	Académie	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A02	D' AIX-MARSEILLE	49	25	6
A03	DE BESANCON	12	6	1
A04	DE BORDEAUX	56	26	7
A05	DE CAEN	20	9	4
A06	DE CLERMONT-FERRAND	19	11	4
A07	DE DIJON	14	8	5
A08	DE GRENOBLE	43	19	3
A09	DE LILLE	61	32	11
A10	DE LYON	136	106	69
A11	DE MONTPELLIER	53	31	9
A12	DE NANCY-METZ	15	6	3
A13	DE POITIERS	8	4	1
A14	DE RENNES	57	35	8
A15	DE STRASBOURG	36	21	5
A16	DE TOULOUSE	51	25	6
A17	DE NANTES	37	15	3
A18	D' ORLEANS-TOURS	35	15	4
A19	DE REIMS	17	7	5
A20	D' AMIENS	27	6	3
A21	DE ROUEN	22	14	8
A22	DE LIMOGES	3	2	1
A23	DE NICE	35	16	5
A27	DE CORSE	4	0	0
A28	DE LA REUNION	22	6	1
A31	DE LA MARTINIQUE	8	2	0
A32	DE LA GUADELOUPE	15	5	0
A33	DE LA GUYANE	5	3	0
A40	DE LA NOUVELLE CALEDONIE	6	4	0
A41	DE LA POLYNESIE FRANCAISE	2	2	0

ADMISSIBILITE

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0202A LETTRES MODERNES

	Académie	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A43	DE MAYOTTE	2	1	1
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	545	358	176

Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles :	349		
Nombre de candidats non éliminés :	346	Soit : 99.14	% des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale :	154	Soit : 44.51	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	11	Soit : 03.18	% des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés :	0733.63	(soit une moyenne de : 09.17 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0870.48	(soit une moyenne de : 10.88 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair	0726.17	(soit une moyenne de : 09.08 / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	315.57	(soit une moyenne de : 07.89 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0407.46	(soit une moyenne de : 10.19 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair	0291.71	(soit une moyenne de : 07.29 / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes :	154	
Barre de la liste principale :	732.04	(soit un total de : 09.15 / 20)
Barre de la liste complémentaire :	722.46	(soit un total de : 09.03 / 20)

(Total des coefficients : 80 dont admissibilité : 40 admission : 40)

ADMISSION

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE					
Section / option 0202A LETTRES MODERNES					
Académie		Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis	
A02	D' AIX-MARSEILLE	6	6	1	
A03	DE BESANCON	1	1	1	
A04	DE BORDEAUX	7	7	4	
A05	DE CAEN	4	3	2	
A06	DE CLERMONT-FERRAND	4	4	3	
A07	DE DIJON	5	5	1	
A08	DE GRENOBLE	3	3	0	
A09	DE LILLE	11	11	1	
A10	DE LYON	69	69	45	
A11	DE MONTPELLIER	9	9	4	
A12	DE NANCY-METZ	3	3	1	
A13	DE POITIERS	1	1	0	
A14	DE RENNES	8	8	1	
A15	DE STRASBOURG	5	5	1	
A16	DE TOULOUSE	6	6	2	
A17	DE NANTES	3	3	1	
A18	D' ORLEANS-TOURS	4	4	2	
A19	DE REIMS	5	5	1	
A20	D' AMIENS	3	3	3	
A21	DE ROUEN	8	8	0	
A22	DE LIMOGES	1	1	0	
A23	DE NICE	5	4	1	
A28	DE LA REUNION	1	1	0	
A43	DE MAYOTTE	1	1	0	
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	176	175	79	