



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : Agrégation externe

Section : Lettres modernes

Option :

Session 2016

Rapport de jury présenté par :
Paul RAUCY
Président du jury

Sommaire

Observations générales par le Président du jury.....	3
--	---

Epreuves écrites

• Première composition française.....	5
• Deuxième composition française.....	14
• Etude grammaticale d'un texte français antérieur à 1500.....	32
• Etude grammaticale d'un texte de langue française postérieur à 1500.....	58
• Version latine.....	73
• Version grecque.....	86
• Version de langue vivante	
- Allemand.....	89
- Anglais.....	93
- Arabe.....	107
- Espagnol.....	109
- Hébreu.....	113
- Italien.....	114
- Polonais.....	123
- Portugais.....	125
- Roumain.....	127
- Russe.....	129
- Tchèque.....	131

Epreuves orales

• Leçon portant sur les œuvres d'auteurs de langue française inscrites au programme.....	133
• Explication d'un texte de langue française tiré des œuvres au programme (textes postérieurs à 1500).....	139
• Exposé de grammaire.....	144
• Explication d'un texte de langue française extrait des œuvres au programme de l'enseignement du second degré.....	149
• Commentaire d'un texte de littérature ancienne ou moderne extrait des œuvres au programme prévues pour la seconde composition française.....	154

Eléments statistiques

• Bilan de l'admissibilité.....	160
• Bilan de l'admissibilité par académies.....	161
• Bilan de l'admission.....	164
• Bilan de l'admission par académies.....	165

Observations générales du président du jury

On comptait, pour la session 2016 de l'agrégation externe de Lettres modernes, 162 postes mis au concours et 1398 inscrits, dont 687 ont passé l'ensemble des épreuves écrites. A l'issue des épreuves orales, tous les postes ont été pourvus, et un poste supplémentaire a pu l'être également, le ministère ayant répondu favorablement à la demande du jury, qui constatait, entre le dernier candidat reçu et le premier refusé, un écart ne dépassant pas quelques millièmes de points.

On doit regretter, comme les années précédentes, que le nombre de candidats qui vont jusqu'au bout des épreuves écrites et qui, ce faisant, ne s'éliminent pas d'office, ne représente guère que la moitié des inscrits, 49% d'entre eux, pour être précis. 51% des candidats non éliminés, soit 352 personnes, ont été déclarés admissibles aux épreuves orales, avec une moyenne de 9,91. La moyenne des non éliminés s'établit pour cette session à 7,31 ; la barre d'admissibilité à 7,25. Force est de constater que ces chiffres sont en recul par rapport aux sessions précédentes : la barre d'admissibilité était à 8,10 l'an dernier, la moyenne des admissibles à 10,44, celle des candidats ayant composé dans toutes les épreuves écrites à 7,59. Cette baisse s'explique par des raisons de proportions : le nombre de candidats ayant composé dans toutes les épreuves écrites a un peu baissé en 2016 – 687 au lieu de 764 ; le nombre d'admissibles, que le jury arrête en fonction du nombre de postes et de manière à ce que l'oral puisse jouer tout son rôle, représente un pourcentage plus important que l'année précédente – 51% au lieu de 45,68%. Pour dire les choses autrement, la sélectivité au stade de l'admissibilité était mécaniquement moins forte en 2016 qu'en 2015. Il n'en reste pas moins que, par ailleurs, le jury a constaté cette année, en particulier pour la première composition française, un nombre plus important que les années précédentes de copies *résiduelles* : travaux inachevés, parfois réduits à fort peu de chose, témoignant d'une connaissance très rudimentaire de l'œuvre sur laquelle portait le sujet, comme si un certain nombre de candidats avaient parié – fort imprudemment – que Ronsard ne *tomberait* pas cette année, ce qui n'a pas été sans effet sur la moyenne. De même, pour la seconde composition française, les correcteurs ont-ils eu l'impression que beaucoup ne s'attendaient pas à ce que le sujet porte sur la question qui avait déjà été retenue l'année précédente. Rappelons-le donc nettement, en espérant qu'on nous entende : les sujets sont choisis en fonction de leur intérêt propre, et il est tout à fait hasardeux de la part des candidats de faire des calculs de probabilité, et très déraisonnable de se fier à une quelconque vraisemblance en la matière. La seule – et la meilleure – manière de jouer sa chance au concours est de s'être bien préparé, ce qui implique, au moins, d'avoir une bonne connaissance de toutes les œuvres du programme.

Pour ce qui est de l'admission, la moyenne des 344 candidats qui se sont présentés à toutes les épreuves s'élève à 9,09, sur le total général des épreuves écrites et orales. Sur le total des seules épreuves d'admission, elle est de 8,24. Pour mémoire, les moyennes de 2015 s'élevaient respectivement à 9,17 et 7,89. La moyenne des admis en 2015 était, sur l'ensemble des épreuves écrites et orales, de 10,88 et de 10,19 pour ce qui de l'oral seul ; ces moyennes sont en 2016 à 10,86 et 10,50. La différence constatée au niveau de l'admissibilité se réduit donc nettement au stade de l'admission et l'oral est plutôt meilleur en 2016 qu'en 2015. La barre d'admission se situe à 8,86 pour la session 2016, elle était à 9,15 l'année précédente et à 9,03 si l'on tient compte de la liste supplémentaire, qui a permis en 2015 de pourvoir 165 postes. Sur l'ensemble des épreuves, on peut donc bien parler d'une réelle stabilité du niveau général des candidats, les exigences du jury n'ayant pas changé. Mais pour l'oral comme pour l'écrit, les membres des différentes commissions perçoivent un creusement des écarts entre les candidats et déplorent que certains aient manifestement fait des impasses ou arrivent à l'oral mal préparés, sous-entraînés, comme s'ils avaient été pris de court par la nouvelle de leur admissibilité. Ils signalent aussi, dans les rapports qui suivent ces observations générales, la qualité tout à fait remarquable de certaines prestations, la précision, la finesse des analyses et la rigueur, voire le brio de certains exposés, la maîtrise des connaissances et le sens littéraire dont font preuve certains candidats. Tous ne parviendront pas sans doute à une excellence que le jury n'hésite pas à reconnaître par des notes très hautes, mais beaucoup sont assurément capables de réussir un concours qui, de fait, n'est pas inaccessible : il y faut de la confiance en soi, et un travail de préparation solide et régulier, pour que cette confiance ait quelque raison d'être.

La lecture des différents rapports qui suivent, dont je tiens à remercier chaleureusement les auteurs, fait partie de cette préparation et je ne saurais trop la recommander aux candidats à venir, ainsi que celle des rapports des années antérieures. Ils y trouveront des conseils et des remarques qui les éclaireront sur les attentes du jury, l'analyse des principaux défauts constatés dans les copies et au cours des prestations orales, et aussi, très souvent, celle des réussites.

Les remerciements du jury tout entier vont à Madame le Proviseur du lycée Jean Zay, ainsi qu'à l'ensemble du personnel de l'établissement : la bonne marche du concours leur doit beaucoup, et il est juste de rendre hommage à leur souriante efficacité et à la gentillesse avec laquelle ils nous accueillent.

Quelques informations pour terminer cette présentation du rapport.

Nous attirons l'attention des candidats de la session 2017 sur les points suivants :

- la durée de l'épreuve écrite d'étude grammaticale d'un texte français antérieur à 1500 et celle de l'épreuve écrite d'étude grammaticale d'un texte de langue française postérieur à 1500 sont portées, à compter de la session 2017, de deux heures trente à trois heures ;
- la durée de préparation de l'épreuve orale de commentaire d'un texte de littérature ancienne ou moderne extrait des œuvres au programme prévues pour la seconde composition française est portée, à compter de la session 2017, de deux heures à deux heures trente.

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

Première composition française

Rapport présenté par Jean-Charles Monferran, Professeur des Universités,
Université de Strasbourg

Réfléchissant au traitement de l'amour chez Ronsard, Michel Jeanneret écrit que ce poète « éprouve la dilatation et la dispersion du moi comme l'occasion, ludique ou joyeuse, d'explorer différents modes d'être. Le bien n'est pas dans la concentration, mais dans la dissémination et l'ouverture. Alors que le mouvement ordinaire, dans l'amour, est de chercher l'union, la tendance, ici, est au contraire de démultiplier l'un et de le projeter vers d'autres vies. Les priorités s'en trouveraient presque renversées : au lieu que la métamorphose soit au service de l'amour, l'amour sert de prétexte à la métamorphose ». (Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, Macula, Argo, 1997, p. 49).

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture des *Amours* de 1553 de Ronsard ?

Remarques préliminaires

Si le jury a eu le plaisir de lire sur ce sujet un certain nombre de bonnes, voire de très bonnes dissertations (39 copies ont obtenu des notes supérieures ou égales à 14/20), il a surtout constaté que bon nombre de candidats n'avaient pas lu l'œuvre du XVI^e siècle mise au programme, ou la connaissaient de façon si approximative et si lointaine qu'ils se trouvaient dans l'incapacité d'illustrer la pensée de Michel Jeanneret et de la discuter. De fait, près de 30 % des copies ont obtenu une note inférieure à 5/20. Dans presque tous les cas, ces résultats sanctionnent des études à peine ébauchées, réduites à une introduction ou à un développement squelettique dépourvu de toute mention (ou presque) aux poèmes des *Amours* de 1552-1553 — pour masquer leurs lacunes, certaines copies ont invoqué « Mignonne, allons voir si la rose » et « Quand vous serez bien vieille au soir à la chandelle » sans comprendre que ces pièces n'appartiennent pas au recueil. A côté de ces candidats qui ont délibérément fait l'impasse sur l'œuvre de Ronsard, trop nombreux sont ceux qui, connaissant plus ou moins la *doxa* critique sur Ronsard, ne connaissent le recueil lui-même que de façon superficielle et singulièrement tronquée. Pour faire une véritable dissertation, un candidat ne peut s'appuyer sur la seule connaissance de trois ou quatre poèmes, quand bien même ceux-ci peuvent être fort utiles pour discuter les propos de M. Jeanneret (ainsi des sonnets 20 ou 41). De fait, plus encore qu'à l'accoutumée, le jury a valorisé cette année les copies qui ont témoigné d'une lecture véritable, précise et détaillée, des textes du recueil. Les futurs candidats doivent donc se persuader de cette évidence maintes fois répétée : rien ne vaut la lecture personnelle, crayon en main, des œuvres du programme. Seule la familiarité avec les textes garantit à l'étudiant de pouvoir réfléchir à bon escient à un sujet quel qu'il soit — cela est vrai pour la dissertation comme pour la leçon. Cette connaissance intime des œuvres ne permet bien sûr pas à elle seule de faire une bonne dissertation, mais elle constitue un préalable à toute élaboration d'une réflexion sérieuse. Elle ne peut que faciliter aussi la compréhension du sujet et de ses enjeux, ce sur quoi nous voudrions insister maintenant.

Analyse du sujet

Elle doit permettre d'identifier une thèse proprement dite qui, de façon plus ou moins consciente, s'oppose – puisqu'il s'agit d'une thèse –, à une autre manière de lire l'œuvre en question, qu'il faut caractériser également avec précision. De façon schématique, on peut présenter l'analyse des thèses en présence de la manière suivante :

• La thèse de Michel Jeanneret : L'expérience amoureuse n'est *in fine* qu'un « prétexte » chez Ronsard à l'exploration du moi, de sa profonde variété ou mutabilité. Autant dire que la conquête

amoureuse est moins celle de la Dame — conquête derrière laquelle peut toujours se lire celle qui mènerait à un principe organisateur du monde dont la Dame serait l'émanation — que celle du sujet lyrique, nouveau Protée, soumis au branle perpétuel. La fragmentation du sujet chez Ronsard n'est aucunement résorbée au profit d'un principe supérieur et, au lieu d'être subie (« éprouvée »), elle est utilisée activement par le sujet amoureux comme un moyen de sonder la variation infinie de ses états d'âme, d'observer ses états successifs, ses projections ou ses fantasmes les plus étonnants et, par-delà, d'éprouver la labilité du monde et la diversité d'une Nature en perpétuel mouvement. La « dispersion » de l'identité — ce que la tradition pétrarquiste nomme le *dissidio* — n'est plus vécue comme le signe d'un drame, d'une insatisfaction à résorber, mais comme une joie, un plaisir, un jeu. Il faut donc imaginer le sujet ronsardien, moderne Protée, heureux.

Remarque : on pouvait s'appuyer pour préciser la thèse sur les termes mêmes, très volontairement positifs, employés par M. Jeanneret pour dire la fragmentation : *dilatation* au sens d'« expansion » ou d'« augmentation », *dispersion*, non au sens de « déroute » ou « débandade », mais de « diffusion », *dissémination*, *ouverture*, *démultiplication*]. Aussi le critique évite-t-il par exemple soigneusement les termes courants, plus négatifs, de *division* ou de *fragmentation*.

• La thèse dont Michel Jeanneret prend le contre-pied est celle qui ferait de l'expérience amoureuse une quête de l'Un, qui passerait par l'expérience de la dissolution du moi et de la diversité du monde, pour mieux la dépasser. Ce qui est visé d'abord, c'est sans doute une lecture néo-platonicienne du recueil, ce que le vocabulaire critique employé atteste (*le bien*, *l'union* au sens de « recherche de l'unité », *l'un*) où la Dame désirée par le sujet permettrait d'accéder à la Beauté, où la dispersion du monde sensible s'effacerait au profit de l'Intelligible. Plus généralement et plus fortement, la thèse de Michel Jeanneret s'oppose à celle, souvent développée par exemple chez André Gendre, selon laquelle la dissémination/dispersion du sujet et du monde n'est qu'apparente chez Ronsard et sa poésie amoureuse un moyen de découvrir, par le truchement de correspondances, l'unité profonde qui relie le microcosme et le macrocosme, la Terre et le Ciel, l'homme et la nature — dans cette perspective, accéder à Cassandre, merveille de la Nature et miroir du monde, c'est de fait découvrir l'Harmonie de l'univers.

La thèse de Michel Jeanneret a l'indéniable avantage d'interpréter le principe de variété du recueil et de lui donner du sens. Elle permet aussi de mieux comprendre la petite révolution qu'opère Ronsard dans la tradition pétrarquienne et pétrarquiste du *Canzoniere* : son recueil est en cela très différent de celui de Pétrarque et de sa perspective chrétienne, de *L'Olive* de Du Bellay et de son orientation néo-platonicienne. Il met en avant l'expérience du sensible et du labile et place au cœur de sa poétique le motif des métamorphoses, projections incessantes du sujet lyrique dans ce recueil, lesquelles métamorphoses, sans être absentes des autres *canzonieri*, constituent tout de même une des singularités du recueil des *Amours* de 1552-1553.

Retour sur les copies (et leur compréhension du sujet)

Si la plupart des candidat(e)s qui avaient sérieusement lu l'œuvre de Ronsard ont à peu près réussi, avec leurs propres mots, à rendre compte de la thèse de M. Jeanneret, ils ont rencontré deux difficultés majeures.

La première, la plus lourde de conséquences, a été de ne pas identifier avec assez de précision la thèse à laquelle semblait s'opposer le critique. De fait, beaucoup de copies ont eu du mal à développer une antithèse intéressante pour au moins deux raisons :

1) soit parce qu'elles ont substitué à une véritable antithèse une série de contestations du propos de M. Jeanneret tout à fait justes, mais quelque peu secondaires, rappelant notamment :

- a) que l'expérience du sujet n'était pas exclusivement joyeuse et ludique.
- b) que le processus de métamorphose n'affectait pas le seul sujet lyrique, mais touchait également Cassandre et l'univers tout entier.

2) soit parce qu'elles ont opposé à la thèse de M. Jeanneret celle d'une « union », comprise seulement comme union du couple, ce qui ne pouvait guère déboucher sur une discussion intéressante et menait inévitablement à une série de développements psychologiques (« l'amant ronsardien explore bien ses identités multiples, mais désire avant tout s'unir à la dame »...).

La seconde difficulté majeure a consisté à construire une troisième partie cohérente et pertinente qui ne s'éloigne pas du sujet, ni ne répète les deux premières parties. L'analyse de la formule sur laquelle se terminait sciemment la citation de M. Jeanneret devait y aider. Fondée sur la

réversion, elle n'aurait pas dû manquer d'intriguer les candidats tant elle demandait explicitation : « l'amour ici sert de prétexte à la métamorphose ». L'absence énigmatique de complémentation obligeait le lecteur à s'interroger sur l'objet même de cette métamorphose : métamorphose du moi ? Sans doute, mais pas seulement. Au demeurant, certains candidats ont pu remarquer avec pertinence qu'il existait dans le propos de M. Jeanneret un certain flottement quant à l'objet de la dispersion et de la métamorphose : alors que le début de la citation désigne clairement le moi, ce n'est plus tout à fait le cas par la suite — ce qui laisse entendre que la dynamique mise en avant par M. Jeanneret peut être étendue à d'autres acteurs que le seul sujet lyrique. De fait, chez Ronsard, l'expérience amoureuse constitue assurément moins un prétexte à la métamorphose du moi et à la découverte d'un monde perpétuellement mobile qu'à la métamorphose de la poésie et de la langue : ce qui est peut-être l'essentiel dans ce recueil, c'est moins Ronsard, amant métamorphique, que Ronsard, poète métamorphique, moins Ronsard-Protée, que Ronsard, nouvel Ovide. Cette troisième partie sur la poétique ronsardienne des *Amours* pouvait alors permettre dans le meilleur des cas de tenir ensemble les principes de variation et de stabilité vus dans les deux premières parties et s'efforcer de montrer qu'il existe au sein de la profusion poétique et linguistique du recueil un principe d'unité fort.

Pour évaluer avec justesse et de façon différenciée un grand nombre de copies dont les deuxièmes et troisièmes parties étaient souvent, au moins dans leur principe, quelque peu décevantes faute d'une analyse suffisamment approfondie du sujet, le jury a été sensible à la plus ou moins grande qualité de la démonstration du propos de M. Jeanneret développée la plupart du temps au cours de la première partie. Il a valorisé les copies capables d'illustrer et d'exploiter avec richesse et précision cette thèse, ce qui témoignait *de facto* de la connaissance intime du recueil que possédaient leurs auteurs (voir *supra*). Il a su gré notamment à celles qui ont insisté sur l'aspect ludique et joyeux de la métamorphose et ont fait un effort pour ne pas rabattre la discussion sur de la simple thématique mais introduire d'emblée des réflexions poétiques.

On trouvera ci-joint une proposition de corrigé. Il va de soi qu'il s'agit là d'un parcours possible parmi d'autres.

*

Pour introduire la citation de M. Jeanneret et la mettre en perspective avant d'en faire l'analyse, on pouvait souligner la relative originalité du titre retenu par Ronsard pour son recueil. En effet, ce titre ne désigne pas *Cassandra*, alors qu'une tradition bien attestée, illustrée par Scève, Du Bellay ou encore Vasquin Philieul (avec *Délie*, *L'Olive* et *La Laure d'Avignon*), fait du nom de la Dame le titre du recueil. En lui préférant celui, pluriel, d'*Amours*, Ronsard déplace le point de vue et privilégie le sujet lyrique et son expression sur la célébration de la femme aimée.

1- Les Amours, lieu de la dispersion et de la dissémination

1.1 — Des rimes éparses : l'expérience amoureuse de la fragmentation

a) *Rime sparse* ronsardiennes. Partir d'une évidence à la lecture des *Amours* : le recueil – et c'est là une de ses réelles originalités – ne propose aucune structure apparente autre que celle du retour du poème suivant ; aucune organisation chronologique de l'histoire d'amour (si le lecteur peut reconnaître certains événements, ceux-ci ne peuvent être situés dans une chronologie précise), aucune progression véritablement décelable, aucune téléologie perceptible dans l'ordonnement du recueil. À ce titre, Ronsard rompt avec la structuration bipartite du *Canzoniere*, comme avec la visée rétrospective qui lui donne sens. En effet, organisant un parcours chrétien, Pétrarque faisait des « rimes éparses » (*rime sparse*) de son recueil, la trace ou la marque de son « erreur » (*giovenile errore*) désormais condamnée par le poète vieilli. Il racontait ainsi l'histoire d'un repentir et d'une conversion menant le sujet de l'amour humain vers l'amour divin — le *Canzoniere* s'achève par une prière à la Vierge. Ronsard rompt également avec le trajet néo-platonicien et chrétien de *L'Olive* de 1550, où l'amour et la poésie permettent au sujet de s'élever vers le Beau et le Ciel des Idées. Avec Ronsard, rien de tout cela : ne se donnent à lire que l'errance, les fragments d'un discours amoureux sans lien avec un quelconque itinéraire spirituel solidement tracé.

b) Des *Rime sparse*, signes de la division du sujet ? 222 poèmes qui redisent, de façon discontinue, dans une esthétique de la variation et de la variété, le paradoxe de l'amour, où l'amant vit et meurt simultanément, connaît de façon successive ou concomitante, joie et douleur, espoir et

désespoir. La scansion du recueil, c'est celle d'une « accumulation de présents sans rapports » (C. Alduy, *Politique des Amours*, p. 16), du retour incessant sur la fragmentation du sujet lyrique, déchiré entre des sentiments contraires (voir, parmi d'autres, le poème 12 et ses antithèses « j'espère et crain, je me tais et supplie/ Or, je suis glace, et ores un feu chaut »). 222 poèmes qui sont comme autant de projections du moi pris d'abord dans des états différents (éveillé, endormi, heureux, malheureux, jaloux, dépité, anxieux), et qui mettent en scène le *dissidio*, la non-coïncidence du moi, fracturé entre un avant et un après. On remarquera que cette dispersion est la plupart du temps vécue de façon douloureuse, dans des sonnets à visée plus pathétique que ludique. L'amant ronsardien est d'abord un Prométhée (« un Prométhée en passions je suis », 12, 12) ou un Ixion (45,1), la victime d'un supplice à jamais continué et renouvelé.

Transition : reste que *Les Amours* de 1552-1553 ne se présentent pas seulement comme un recueil pétrarquiste du *dissidio* à qui l'on aurait retiré toute perspective spirituelle. En effet, chez Ronsard, le *dissidio* n'est plus vécu de façon uniquement passive : il est l'occasion d'une réappropriation active de la part du sujet qui en profite pour scruter avec curiosité ses divers modes d'être et leur incessante métamorphose. Plus qu'un amant-Prométhée, l'amant ronsardien est en effet un amant-Protée, et les rimes éparses le lieu d'une découverte de la labilité de l'être.

1.2 — *Les Amours*, lieu de l'exploration active de divers modes d'être : « De mon coeur mille métamorfoses » (61, 8)

Si Protée n'est pas directement cité dans ce recueil, l'amant ronsardien constitue bien un être en proie à de continues transformations, et sa quête consiste avant tout à embrasser les « mille métamorfoses » de « [s]on cœur ». Bien plus que chez Pétrarque et les pétrarquistes, le sujet amoureux ronsardien se projette dans une série d'avatars imaginaires qui lui permettent souvent de remédier un temps, sous un mode optatif ou onirique, à la situation douloureuse. Le *dissidio* a alors tendance à s'évanouir en raison de la captation d'une nouvelle identité. Chez Ronsard, cette projection ne se fixe que rarement sur un seul double mythologique ou sur un seul fantasme. Jamais une métamorphose chez Ronsard mais, selon les cas, nécessairement, « cent » ou « mille métamorfoses » (9, 13 ; 41, 5 ; 61, 8 ; 87, 4 ; 127, 11). « Je me transforme en cent métamorfoses » (41, 5). Plusieurs analyses et développements possibles sur cette « démultiplication » de l'être.

Le plus commode est sans doute de partir du célèbre sonnet 20 des *Amours*, celui des accouplements imaginaires, où l'amant souhaite se transformer, à l'instar de Jupiter, en pluie d'or et en taureau, puis en Narcisse, pour séduire Cassandre. Ce sonnet est l'occasion de souligner :

- avec Josiane Rieu que si « les métamorfoses mythologiques auxquelles le poète se plaît à rêver sont prétextes à l'épanouissement imaginaire du désir, [...] c'est le glissement d'une évocation à l'autre qui devient la métamorphose principale : cet érotisme esthétique ne se fixe pas en fantasme, mais résout sa tension intérieure par la multiplicité et la mobilité des images » (F. Lestringant, J. Rieu, A. Tarrête, *Littérature française du XVI^e siècle*, PUF, 2000, p. 226-227). La lecture du sonnet 20 et son interprétation par J. Rieu donnent pleinement raison à la thèse de MJ : si le sujet amoureux se contentait de se rêver métamorphosé en pluie d'or pour féconder Cassandre-Danaë, sa métamorphose serait, à l'instar de celle de Jupiter, une simple ruse pour accéder à la dame — la métamorphose serait « au service de l'amour ». Mais ce n'est pas le cas, et ce qui surprend, c'est chez Ronsard le passage d'un fantasme à un autre, l'amour « servant bien de prétexte » à une série de métamorfoses jamais définitives.

- Les médiateurs divins ou semi-divins du moi sont souvent des personnages ovidiens enclins eux-mêmes à la métamorphose : allusions aux multiples transformations de Jupiter, en pluie d'or (20, 1-4), en taureau (20, 4-8 et 41, 9-12, 183, 8), en cygne (183, 7-8), aux métamorfoses en fleurs de Narcisse (153, 12-14), d'Ajax et d'Hyacinthe (16, 12-14).

- Les substituts privilégiés du moi sont souvent aussi des éléments, des animaux ou des objets naturels. Importance à cet égard des substances souples, labiles — on pense notamment à l'élément liquide ou aérien : « je veux muer mes deux yeus en fontaine » (16,5), « je veux changer mes pensers en oiseaus, mes dous soupirs en Zéphires nouveaux » (16, 9-10).

Transition : dans le sonnet 20, la figure de Narcisse à laquelle s'identifie le sujet ronsardien, figure du regard sur soi condamnée à une fin tragique, devient au contraire, de façon très étonnante, une image heureuse de l'amant plongeant dans une fontaine-Cassandre. En métamorphosant radicalement le mythe, Ronsard signale que l'exploration du moi est loin d'être toujours douloureuse.

1.3 — Une exploration ludique et joyeuse ou « le plaisir d'un variant penser » (10,10)

a) En effet, cette démultiplication de l'être est le prétexte chez Ronsard à de véritables fantaisies ou folâtries métamorphiques. Ainsi, dans le sonnet 41, le sujet souhaite se transformer en

puce pour se promener à son aise entre les seins de la Dame, avant de pouvoir reprendre, aussitôt la nuit venue, forme humaine et virile. Au sonnet 45, le paradoxe initial (« je voudrais estre Ixion ou Tantale ») n'est aucunement résolu dans le sens attendu d'une surenchère — l'amant souffrirait bien davantage que ces figures traditionnelles de supplicié — et, au contraire, l'identification du sujet amoureux à ces avatars fabuleux est l'occasion d'évoquer plaisir et scènes érotiques. Ces deux sonnets (et ce n'est pas un hasard) apparaissent dans la seconde édition des *Amours*, ces poèmes ayant été rédigés en même temps que les *Folâtries* (1553) — la métamorphose gaillarde de l'amant en puce apparaît au demeurant aussi dans une des *Folâtries* (VI, v. 36 et suivants, p. 273). Le plus étonnant dans l'exploration ludique (?) des possibilités de l'être réside peut-être dans la manière qu'a le sujet lyrique de s'essayer à l'altérité absolue en allant jusqu'à épouser des formes féminines. Le sujet lyrique s'identifie ici à une prêtresse folle (26) ou, de façon plus étonnante, se voit inséminé par l'Amour au sonnet 6, ou bien s'adonne encore aux rêves d'enfantement (S. 16 et 153).

b) Si cette dissémination de l'être est heureuse, c'est aussi sans doute parce qu'elle participe à un mouvement qui dépasse le seul sujet lyrique. En effet, les métamorphoses n'affectent pas seulement l'amant. Elles touchent aussi Cassandre, certes parfois Méduse (8) ou Circé (74), mais aussi, « Naïade », « Déesse » ou « Nymphé folâtre », dont la poitrine, « petit mont jumelet » devient « un rosier nouvelet qui le matin bienveigne de ses roses » (41, 7-8) et dont le sang versé se transforme en « une rouge fleurette », la « Cassandrette » (109). Plus généralement, cette dissémination est heureuse parce qu'elle participe à sa mesure à un monde physique lui-même en perpétuel mouvement, caractérisé chez Ronsard par son animation et son énergie, par le cycle des saisons, par le mouvement du Ciel et « le bal de tant d'astres divers » (26,1), par l'action continuelle des éléments, « flots tempestueux » de l'Océan, « vents tumultueux » d'Eole et « vapeur enclose sous la terre » (208).

Transition : sensible au caractère centrifuge de la quête amoureuse qui permet surtout au sujet lyrique de se connaître comme profondément pluriel et varié, d'endosser des masques successifs et d'éprouver ainsi sa nature intrinsèquement muable à l'instar de la Nature elle-même en continuels mouvements, cette thèse fait l'impasse sur ce qui, malgré tout, unifie ces représentations, combat la disparate ou la dispersion. À plus d'un titre, l'expérience du multiple n'est peut-être qu'un épiphénomène que contredit une quête de l'Unité, de la stabilité ou de la permanence.

2- Les Amours, lieu de l'unité et de la permanence

2.1 — La permanence d'un sujet

a) À travers la multitude des projections du moi et de ses différents masques, le sujet de la fiction amoureuse reste reconnaissable malgré tout chez Ronsard, et n'est interchangeable avec aucun autre. Et c'est bien à travers l'expérience amoureuse, centrale, que le sujet se révèle à lui-même en tant qu'être habité par un désir impérieux. De fait, l'amant ronsardien ne ressemble pas tout à fait à l'amant pétrarquiste et se singularise à tous moments par la vigueur de sa *libido*. Si, comme dans le sonnet 20 déjà évoqué, le sujet passe par des états différents, ces états signalent tous non seulement la force unifiante du désir, mais font aussi progressivement apparaître le sujet sous une forme humaine : d'abord pluie d'or, puis taureau, le sujet est associé, avant de se réaliser pleinement, à la figure humaine de Narcisse : aussi les métamorphoses permettent-elles au sujet de s'affirmer, non de se disperser, et de redire jusqu'à la fin la force du désir amoureux. Ainsi l'avant-dernier poème redit que l'amant continue de « soupiner heureusement pour elle » (220, 14) : l'amour n'est pas un prétexte, l'Eros constitue ce qui définit le sujet ronsardien dans son être.

b) Surtout, le portrait initial de Ronsard en face de celui de Cassandre permet de subsumer toutes les représentations de l'amant à venir, d'unifier un *je* qui n'est plus ni abstrait, ni multiple, ni interchangeable, mais renvoie *in fine* à une personne singulière et unique, Pierre de Ronsard, amant d'une certaine Cassandre. Aussi diverses que soient ses projections imaginaires, l'amant qui apparaît dans le recueil, renvoie toujours et obstinément au seul Ronsard. À partir de 1552, l'amant a désormais un nom, un visage, un corps, un âge et même un lieu, le Vendômois. C'est bien sous le nom de Ronsard que l'amant dépose « son cœur » aux pieds du portrait de Cassandre, presque sous son nom qu'il imagine sa mort (« ci dessous git un amant vendomois, 63, 12) ou appelle Du Bellay à l'entendre (« Oi ton Ronsard, qui sanglote et lamente », 58, 9). Et, sans renchérir, comme le fera celui de Belleau, sur une fiction autobiographique, le commentaire de Muret en 1553 assure que le *je*, présent dans chacun des poèmes, est bien toujours le même. Quoique soumis à l'éparpillement et à la métamorphose, le sujet amoureux du recueil est un, cette unicité étant soulignée au seuil du recueil par l'image globalisante du « cœur » (Vœu) ou l'image finale du « soupir gravé » (221, 13). De même, l'image de Cassandre unifie toutes les représentations à venir de la Dame et conjure le risque d'éparpillement de ses représentations.

Transition : le recueil est traversé par une logique centripète qui vient remédier à l'éparpillement du moi et permet d'affirmer la cohésion profonde du sujet amoureux. Elle autorise aussi le passage de l'amour à l'Amour.

2. 2 — De l'amour à l'Amour ?

a) Possibilité d'une approche néo-platonicienne du recueil qui pose que le désir de l'amant, dans une logique graduelle, est désir de Beauté et que la dynamique qui anime l'amour terrestre permet à l'amant d'accéder à l'amour céleste et au principe supérieur de l'Idée. Si les références néo-platoniciennes du texte ne s'organisent certes pas en un véritable itinéraire spirituel (cf. 1.1), elles permettent néanmoins de souligner la possibilité d'une conversion de l'amour sensible (et de son désordre) en ordre. Loin d'être un prétexte, l'amour est alors cette dynamique qui permet au sujet d'aller vers l'Un, de dépasser le Chaos initial de l'amour humain pour le monde des Idées : elle est une force élévatrice et centripète, luttant contre la dispersion et la dissémination (S. 53). Ce trajet vers l'Un est par exemple décrit dans les derniers vers du sonnet 75 : « il [Amour] vint premier ma jeunesse animer/ A la vertu, par ses flammes dardées : / Par lui mon cœur premierement s'aëla,/ Et loin du peuple à l'escart s'en vola/Jusqu'au giron des plus belles Idées ». Il est encore mis en scène dans le sonnet 167 où l'amant, voulant rejouer l'apothéose d'Hercule et laisser « l'imparfait de cette écorce humaine », veut « vole[r] d'un plein saut/Jusques au ciel pour adorer là haut,/ L'autre beauté dont la tienne est venue ».

b) Il reste que cette lecture unificatrice n'est sans doute pas la plus pertinente pour lire le recueil, tant elle paraît la plupart du temps convoquée de façon ironique. Ainsi le sonnet 168 vient d'emblée railler le « fol penser » d'élévation du sonnet 167 (« Ce fol penser pour s'en voler plus haut/ Après le bien que hautain je desire,/ S'est emplumé d'æles jointes de cire,/ Propres à fondre aus rais du premier chaut »). Quant au mythe platonicien de l'androgynie, mythe de l'unité s'il en fut, il est assurément évoqué de façon ludique, détourné de tout sens philosophique au profit de badinages érotiques (« « En ma moitié ma moitié je recolle », 127,4). Voir aussi le sonnet 72.

Transition : l'unité est à rechercher moins du côté de la métaphysique néo-platonicienne que d'une physique ou d'une cosmologie mise en scène dans presque tous les poèmes.

2.3 — La « sympathie » du microcosme et du macrocosme. « Dedans mon cœur l'amoureux univers » (37, 8)

a) Ce que le sujet amoureux découvre, au fil de ses états successifs et de ses incessantes métamorphoses, c'est l'unité profonde qui relie les différents règnes, la « sympathie » (196, 11) qui existe entre l'homme, la nature et le cosmos. Ce que l'amour permet de percevoir, c'est qu'il existe des correspondances infinies qui relient chaque élément du monde. L'amour permet de voir en Cassandre, qui condense l'ensemble des richesses du monde (S. 2), un « miroir où se mire tout l'univers dedans lui remiré » (76, 11). Tout correspond dans le monde ronsardien, tissé d'analogies. Les mouvements de l'œil de Cassandre reflètent ceux du soleil, *oculus mundi*, « grand œil [...] qui serène l'univers » (192, 1-2), comme ils s'accordent avec les nombreux œillets qui parsèment la nature présentée dans le recueil. Dans ses métamorphoses, l'amant découvre justement ce qui le relie au monde des Dieux, au monde animal ou végétal et, plus généralement, ce qui unifie le « petit tout » au « grand tout » (37, 12-14). La beauté de Cassandre est manière de découvrir la beauté du monde, et les blasons du corps de la Dame sont autant de descriptions de la nature, de l'art et du cosmos : ses seins sont des « coteaux plantureux de lis, d'œillets, de Porphyre et d'ivoire », ses yeux des « feux jumeaux », ses joues « des lis pourprés de rose » (S. 55).

b) Entre ces règnes, c'est la métaphore qui fait figure de trait d'union permettant, plus abruptement que la comparaison, de souligner l'analogie. Pour rendre compte de cette fusion, Ronsard dans *Les Amours* de 1552-1553 emploie souvent la métaphore *in absentia* où le référent réel n'est pas donné, et quand il adopte la métaphore *in præsentia*, il préfère, la plupart du temps, la métaphore nominale déterminative qui lie en une seule unité syntagmatique comparé et comparant, rapprochant ainsi au maximum les divers règnes (« les flots de ses deux tresses », 90 ; « le flot de mes douleurs », 83 ; « le roc de ta rigueur », 13 ; « de ce front le beau ciel éclairci », 121).

c) L'expérience amoureuse permet de découvrir, par-delà la diversité du monde et des situations, qu'une loi d'amour relie les êtres, qu'Eros est au centre de la création et domine le monde. Reste que le cosmos ronsardien, fécondé et unifié par Amour, ne se départit jamais du souvenir de sa dynamique atomiste originelle telle qu'elle est racontée au S. 37 (les « petits corps, culbutant de travers / Parmi leur chute en biais vagabonde,/ Hurtés ensemble, ont composé le monde »). Même unifié, le monde de Ronsard reste mouvant et kaléidoscopique.

Transition : la *concordia discors* qui régit l'univers érotique ronsardien régit plus encore ce que Ronsard appelle « le petit monde de [s]es inventions » (« Au lecteur », *Odes*, 1550). La

métamorphose principale dont le recueil est l'occasion est peut-être moins celle du sujet amoureux que celle du poète de l'amour, de sa poésie et de sa langue.

3- L'unité variée de l'écriture amoureuse

On montrera dans chacune des trois sous-parties comment l'unité forte de la poétique ronsardienne ne vient jamais contredire ou annuler le principe de variété qui ne cesse de l'animer.

3.1 — De la dispersion amoureuse à l'unicité d'une voix unique... et variée. De Protée à Terpendre, inventeur de la lyre à sept cordes

a) De l'amant déchiré au poète : il faut relire le célèbre sonnet 37 qui met d'abord en scène une analogie entre la constitution atomiste du cosmos et « l'amoureux univers » du sujet avant que le sizain n'envisage, au cas où l'amant succomberait aux refus de Cassandre, le thème de sa désagrégation ou dissémination. Lors d'une ultime métamorphose, l'amant retournerait alors « en eau, air, terre ou flamme », mais cette hypothèse est finalement contredite, et ce qui est envisagé, au contraire, c'est l'unité d'une voix poétique (« en quoi retournera/ Ce petit tout ? en eau, air, terre ou flamme ?/ Non, mais en voix qui toujours de ma dame/ Par le grand Tout les honneurs sonnera »). L'éventuelle fragmentation de l'amant ou son atomisation est résorbée dans le recueil au profit de l'affirmation d'une voix singulière, celle du poète.

b) Cette voix singulière, c'est celle de Pierre de Ronsard. Et le portrait initial dresse finalement moins celui de l'amant que celui d'un poète lyrique appartenant au cercle des poètes classiques de l'amour, poète consacré par sa couronne de myrte et canonisé comme tel, tant par les pièces d'escorte que surtout par le commentaire de Muret ajouté en 1553. Le recueil prévoit l'assomption d'un monarque poétique incarné par Ronsard, nouveau Terpendre ou nouvel Apollon— cette dernière identification étant favorisée par l'évocation des amours malheureuses du dieu auprès de la prophétesse Cassandre. Luttant contre la dispersion des rimes éparses, le Vœu initial auquel répond le sonnet 221 assure que le Livre d'amour que le lecteur a sous les yeux est un « livre Immortel » (V, 13), un objet matériel indivis, gravé dans « l'immortel du temple de Mémoire » (221, 14). Dans un mouvement inverse à celui de la dissémination, les pièces du puzzle s'organisent pour retracer moins le parcours d'un amoureux que celui d'un poète et affirmer la constitution d'un livre, son agrégation à partir d'atomes divers : les vers de Ronsard sont d'abord interprétés par Cassandre (38, 4-8), avant d'être lus par elle à la toute fin du recueil (220).

c) Reste que le nouveau Terpendre saura jouer de toutes les cordes de la lyre et que son recueil s'essaiera à toutes les variations. De fait, s'il met bien en valeur une voix unique, le sonnet 37 raconte aussi justement comment se forme un poème ou comment se constitue une voix singulière à partir de la multiplicité d'atomes en mouvement. La poésie de Ronsard cherche à tout prix à reproduire la variété de la nature et de l'univers, comme le rappelle une formule célèbre de la préface des *Odes* : « Je suis de cette opinion que nulle Poésie se doit louer pour accomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre inconstante, et variable en ses perfections ». Au demeurant, le monument que Ronsard cherche bien à édifier ne cessera d'évoluer avec le temps. Continuateur et remanieur de ses *Amours* parus en 1552 dès l'année suivante, le poète révisera et corrigera le texte de son recueil jusqu'à la fin de sa carrière.

Transition : cette tension entre l'Un et le multiple est au cœur de la poétique ronsardienne des *Amours*. Elle est particulièrement sensible dans le traitement que Ronsard fait du sonnet, seule forme, à l'exception de trois chansons, retenue dans le recueil pour écrire l'amour. Sans jamais ce figer, cette forme stabilisante permet à Ronsard d'embrasser les différentes émotions.

3.2 — La poésie des *Amours*, une et variée : « Hé que ne suis je Ovide bien disant » (17, 12)

a) En ne recourant qu'à la seule forme du sonnet, Ronsard opère un choix qui n'est déjà pas si courant pour un recueil inspiré du modèle plus hétérogène de Pétrarque (qui comprend outre un grand nombre de sonnets, des chansons, des sextines, des ballades et des madrigaux) — du reste, Ronsard renoncera à ce monopole du sonnet dans la *Continuation* (1555) et la *Nouvelle Continuation des Amours* (1556). Plus encore, et au contraire de Du Bellay dans *L'Olive* qui présente des configurations variées du sonnet, Ronsard impose avec *Cassandre* une forme unique (ou presque) au sonnet. Celui-ci est écrit dans le seul décasyllabe (sauf pour les poèmes 77 et 79), respecte rigoureusement l'alternance masculine et féminine des rimes (à quelques rares exceptions près), et ne se développe que sur deux schémas de rimes différents, favorisant de beaucoup le dispositif marotique qu'il vaudrait sans doute mieux dire ronsardien (85% des poèmes suivent le schéma en *ccdeed*). Ronsard élit donc une forme fixe, forme close s'il en fut, au contraire de la forme « ouverte » de l'ode ou de l'épigramme, dont il arrête strictement les contours. Alors associé par les poètes à

la seule expression amoureuse et au souvenir de Pétrarque, le sonnet est aussi d'emblée considéré comme « un miroir de concentration » (J. Lecointe). À partir de cette forme dense et unifiée, Ronsard sait jouer de variations infinies : c'est ce qu'indique peut-être le pluriel de son titre, *Les Amours* désignant aussi les sonnets eux-mêmes.

b) Dans son *Art poétique* (1555), Jacques Peletier loue le sonnet de Pétrarque pour sa « grande variété sur un seul Sujet ». Peut-être plus encore que le poète italien, Ronsard sait à l'intérieur du sonnet consacré à l'amour faire varier presque à l'infini toutes les configurations, rhétorico-sémantiques, énonciatives ou syntaxiques (allant même jusqu'à écrire des sonnets en une seule phrase). Le sonnet ronsardien de 1552-1553 est à la fois le plus fixe et le plus mobile qui soit, et avec Ronsard plus que chez d'autres, cette « machine à penser » (Aragon) qu'est le sonnet est une machine à diversifier (et à transformer), permettant la métamorphose de la pensée, du sens et des émotions. Parmi les nombreuses analyses possibles, on pouvait ainsi montrer comment la dialectique du sonnet permettait à Ronsard de partir d'un souvenir de Pétrarque pour lui faire dire tout autre chose (ainsi du premier sonnet, écho du célèbre « Qui vuol veder » du *Canzoniere*, qui substitue à l'observation attendue de la Dame-soleil celle du sujet lyrique, « qui voudra voir comme un Dieu me surmonte [...] Me vienne voir »). Ou insister sur la manière dont le sonnet ronsardien autorise la variété des sources qui peuvent jusqu'à aller coexister à l'intérieur d'un même poème (dans le sonnet 6, l'imitation traditionnelle de Pétrarque dans les quatrains laisse ainsi étonnamment la place à une imitation du Pseudo Anacréon d'un tout autre registre).

c) Plus généralement, le personnage de Cassandre, qui renvoie à l'épopée et destine *a priori* le recueil à un style élevé, est prétexte à de constantes métamorphoses du style poétique, ainsi que le soulignent les trois chansons servant de piliers au recueil de 1553. Celles-ci présentent les visages changeants de Cassandre et de la poétique qu'elle inspire. À la Cassandre troyenne et prophétique, aimée d'Apollon (99), répondent la Dame vertueuse et parfaite (141) et la petite nymphe folâtre (211). Ces visages servent à la diversité stylistique du recueil qui va du style élevé et inspiré au style folâtre ou mignard en passant par la veine lyrique. Ils signalent aussi la diversité des modèles convoqués, d'Homère et Lycophron à Catulle et Tibulle, en passant par Pétrarque.

Transition : plus encore peut-être que la poésie, c'est la langue de l'amour qu'illustre Ronsard dans ce recueil qui est l'objet d'une variation et d'une métamorphose incessante. Comme le signale C. Alduy dans une formule qui fait étonnamment écho à celle de MJ en en déplaçant le centre de gravité, « le substrat amoureux n'est peut-être que cela, un prétexte pour déployer les ressources de la langue » (p. 17).

3.3 — La langue des *Amours*, une langue française, une et variée

a) Avec les *Odes*, *Les Amours* constituent un des exemples les plus évidents d'illustration d'une nouvelle langue française appelée de ses vœux par le manifeste de Du Bellay en 1549. Écrits dans la seule langue vernaculaire (au contraire du paratexte qui recourt aux langues anciennes, notamment au grec), les poèmes de Ronsard démontrent, à la suite de ceux de Maurice Scève et de quelques autres, que la langue française peut, à l'instar du grec et du latin et surtout de la langue italienne, être la langue de la poésie amoureuse (S. 73). La mobilisation du français leur permet de célébrer un pays et un roi. Au-delà de l'anecdote, il n'est pas surprenant que le lieu de la rencontre entre Ronsard et Cassandre Salviati soit précisément celui de la région des rois de France (« Ville de Blois, le séjour de Madame, / le nid des Rois et de ma volonté », 133,1 »). Avec Cassandre, ce qui est célébré, c'est le paysage (caractérisé par la douceur) de la Loire, et par-delà, les Valois et leur langue. Illustrations même de cette politique de la langue, les poèmes des *Amours* mettent en scène les potentialités du français en témoignant de sa plasticité, de son opulence et de son chatolement infini.

b) Plusieurs analyses sont possibles pour témoigner de la *copia* de la langue poétique ronsardienne dans ce recueil marqué par un lexique érotique particulièrement profus et varié. Ronsard a usé de toutes sortes de procédés pour renouveler la langue française, la déployer et l'étendre : calques proprement dits de mots grecs, latins ou italiens, archaïsmes, dialectalismes, créations lexicales obtenues par processus de dérivation ou de composition (adjectif substantivé, infinitif substantivé, épithètes composées), *items* qui constituent selon les mots mêmes du poète autant d'« atomes » de son univers poétique et linguistique.

c) Ce qui caractérise plus encore la langue des *Amours* de Cassandre, c'est enfin et surtout sa capacité à signifier le mouvement et la métamorphose. Comme l'a montré M. Glatigny, dans aucun autre recueil de Ronsard, le pourcentage de verbes n'est plus élevé ; surtout, un cinquième des verbes commence par les préfixes *-en* ou *-re*, le procès de ces verbes suggérant le plus souvent une transformation (*englacier, renglacier, emperler, empourprer, empierrer, renflammer*). Les épithètes elles-mêmes disent souvent, sinon la transformation, du moins le mouvement : ainsi des adjectifs qui évoquent l'ondulation des cheveux de la Dame (*creспе, crespelu, crépu, folleton, frisé, ondé*), que l'on

ne retrouvera presque plus dans les recueils ultérieurs de Ronsard. Avec *Cassandre*, le dictionnaire amoureux de Ronsard, qui marquera des générations de poètes, cherche à capter le labile, à « engraver » « un soupir ».

Conclusion : *Les Amours* constituent un temple de Cupidon aux fondations solidement assurées pour chercher à embrasser la labilité du monde, des êtres et de la poésie. Ronsard est comme un nouvel Apollon qui, par son chant, cherche à « enraciner sous [s]a vois » « l'errante Dele » (217, 10-11).

Deuxième composition française (Littérature générale et comparée)

*Rapport présenté, pour la commission de littérature comparée, par Philippe Zard,
Maître de conférences des Universités, Université Paris X Nanterre*

À propos de l'Autriche de la fin du XIXe siècle, Stefan Zweig écrit, dans *Le Monde d'hier*, en 1942 :
« Maintenant que le grand orage l'a depuis longtemps fracassé, nous savons de science certaine que ce monde de la sécurité n'était qu'un château de nuées. Pourtant, mes parents l'ont habité comme une maison de pierre. »

Quel éclairage ce propos jette-t-il sur les trois « romans de la fin d'un monde » qui figurent à votre programme ?

Nota bene

1/ Source : *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen (Die Welt von gestern*, Bermann-Fischer Verlag, AUTOBIOGRAPHIE, Stockholm, 1944), nouvelle traduction de Serge Niémetz, Belfond, 1982, p. 22. Le libellé mentionnait la date de 1944, année de la parution posthume et non de la rédaction du *Monde d'hier*. Stefan Zweig s'était donné la mort en 1942. Il va de soi que cet écart de deux ans n'a joué aucun rôle ni dans la compréhension du sujet ni dans la notation des copies.

2/ De propos délibéré, on jouera ici le jeu du concours. Il est certes difficile d'imaginer que des étudiants ayant travaillé le programme ignorent tout de Stefan Zweig, de son amitié avec Joseph Roth, de sa vie, de sa mort ou de son œuvre, mais cette connaissance n'était pas requise. Les éléments de corrigé qui suivent ne tiendront cependant compte que des informations contenues dans le libellé du sujet : que Zweig est un écrivain d'origine autrichienne qui écrit ses mémoires pendant la Seconde Guerre mondiale. L'analyse du sujet et le développement ne seront donc pas déterminés par l'apport de connaissances extérieures. Pour la même raison, nous ne ferons pas allusion au texte allemand original.

Les copies

Nous avons eu l'occasion de l'écrire dans des rapports antérieurs ; une note doit être prise pour ce qu'elle est : l'évaluation d'une performance précise à un instant donné, dans un contexte sélectif, non un jugement définitif sur les aptitudes d'un candidat. Si l'écart entre les notes de dissertation à l'écrit du concours et celles obtenues dans les examens universitaires peut souvent paraître accablant, les agrégatifs doivent garder à l'esprit qu'il s'agit plus d'un classement que d'un jugement. De ce que la note est relative, il ne s'ensuit pas qu'elle soit arbitraire : si les moyennes varient, les critères d'évaluation restent les mêmes et sont parfaitement transparents. La dissertation n'obéit pas à des règles mystérieuses, mais à des exigences toujours identiques : la maîtrise de la langue écrite, la connaissance des œuvres du programme, la compréhension du sujet, la rigueur de la démarche argumentative.

À l'exception de quelques copies remarquables, notées au-dessus de 15, les occasions de s'enthousiasmer ont été rares. Le niveau des dissertations a été globalement décevant. Les causes en sont toujours les mêmes, à savoir :

- *Les négligences de langue*. On regrette qu'un certain nombre de candidats arrivent à ce niveau d'étude de lettres sans maîtriser l'orthographe ni la grammaire. N'est nullement visée ici l'omission

occasionnelle d'un accord au pluriel ou au féminin – ces négligences-là ne révèlent pas une ignorance de la langue, mais trahissent une relecture trop rapide, ce dont nul n'est à l'abri (pas même les correcteurs !). Mais la multiplication des impropriétés, des barbarismes, des solécismes est, quant à elle, difficilement tolérable dès lors que le concours vise à recruter des professeurs de français. Comme tous les ans, les introductions sont des cimetières de propositions interrogatives, directes et indirectes (* « on se demandera comment les auteurs font-ils », « Comment les romanciers écrivent la fin du monde ? »). On a vu surgir d'étranges constructions qu'on croyait réservées aux improvisations télévisées (* « le propos est juste, même si violent », « le projet est noble, même si pas réalisé », * « on réfléchira sur comment sortir de cette contradiction »). Phénomène tout aussi inquiétant : la disparition aléatoire d'une partie de la négation dans les phrases comportant des adjectifs, des adverbes ou des pronoms indéfinis (*rien, personne, nul, aucun*) (ex. *« Aucun personnage est capable ») ou, à l'inverse, l'ajout inopportun d'un « ne » quand la phrase est positive (*« le plus beau livre qu'il n'ait jamais écrit »)... La plupart du temps, ces difficultés d'expression vont de pair avec d'autres défaillances, mais ce n'est pas toujours le cas : il est d'autant plus regrettable que des candidats dotés d'une formation intellectuelle solide compromettent parfois leur réussite au concours pour avoir oublié qu'être professeur de lettres, c'est aussi aimer et servir la langue française.

- *La connaissance insuffisante des œuvres.* Soit, la préparation est courte et les œuvres sont longues. Il reste que l'exercice dissertatif exige une vraie familiarité avec les textes, qui permette notamment de citer des exemples variés et d'éviter les erreurs les plus compromettantes. Certes, rien de tel pour dérider un correcteur que l'on devine patibulaire que de parler de la famille « von Trolla » (au lieu de « von Trotta »), de la pauvre « Concretta » (lire : « Concetta »), de « Mme Duvernet » (plus connue sous le nom de « Mme Verdurin ») et même de l'enfance du Narrateur à « Cambrai » (c'est ce qu'on appelle une bêtise) ; Radetzky, Chojnicki ou Chevalley ont subi de plaisantes et imprononçables métamorphoses. Et l'on a décrété, dans certaines dissertations, que c'était la « république » qu'avait fondée le Plébiscite de 1860, que *La Marche de Radetzky* était une conséquence de la prise de pouvoir par les nazis, que « Françoise déplorait le rationnement des croissants » et que Paris était « occupé » par les Allemands dans *Le Temps retrouvé* – dont le Narrateur, comme chacun sait, n'est autre que... Swann ! L'interruption de la récitation du rosaire par les « cris provoqués par la découverte d'un cadavre dans le jardin », les mésaventures du Prince qui se rend « au bal de Calogero » à la fin du roman et « meurt sur le chemin du retour » ont beaucoup ému, même si elles n'avaient qu'un lointain rapport avec le roman de Lampedusa.

Hélas, un jury qui rit est rarement un jury conquis. Surtout lorsqu'il comprend que certains candidats n'avaient pas rouvert leurs livres depuis l'année précédente et que d'autres ne les avaient pas lus du tout ! Proust, en particulier, semble en avoir dissuadé plus d'un... En clair, une partie des agrégatifs avaient manifestement parié qu'un programme tombé en 2015 ne pouvait plus tomber en 2016 : spéculation fâcheuse, car pareille loi n'a jamais existé. Un même programme peut être matière à dissertation deux ans de suite ou ne jamais l'être, et la pratique des impasses est proprement insensée.

- *la maîtrise insuffisante des règles de la dissertation.*

Les dissertations sont globalement construites, c'est-à-dire que la plupart comportent une introduction, trois parties composées de trois sous-parties et une conclusion. Pour autant, on ne saurait se satisfaire d'une définition si superficielle de la composition : le squelette n'est pas tout. C'est la bonne tenue de l'argumentation qui fait la différence. Aussi est-il bon de rappeler quelques principes, dont plusieurs avaient déjà été formulés dans de précédents rapports :

- Sont refusés les plans « par auteur », tant dans la définition des grandes parties (le cas, heureusement, ne se présente presque plus) que dans la construction des sous-parties (il arrive encore de lire des parties ainsi composées : I. Le grand orage 1. Proust, 2. Roth, 3. Lampedusa). Sont de même fortement déconseillées des sous-parties dans lesquelles seuls deux auteurs sur trois seraient mentionnés, à moins que cette absence ne relève pas d'une omission, mais d'une contrainte : auquel cas, il convient de l'explicitier.

- Une dissertation se construit par des arguments et se soutient par des exemples. L'argument général doit toujours précéder les illustrations particulières (chaque partie et chaque sous-partie doivent commencer sur l'énoncé de l'idée maîtresse) : une dissertation n'est pas une juxtaposition de commentaires de textes, mais le déroulement d'une démonstration que les références aux œuvres viennent étayer.
- Comparer, c'est « comparer à » (chercher des ressemblances) et « comparer avec » (faire apparaître des différences). La première qualité est essentielle, en ce qu'elle manifeste l'aptitude du candidat à opérer des coupes transversales dans le corpus, à ramener le divers à l'unité ; mais la seconde ne l'est pas moins : elle évite ce qu'aurait de nécessairement ennuyeux et artificiel un nivellement du corpus, l'écrasement de tous les textes sous une unique interprétation. Il doit se dégager de la dissertation à la fois une vision d'ensemble du programme et une lecture fine et différenciée de chaque texte.
- La bonne maîtrise de l'exercice repose donc sur l'équilibre entre synthèse et analyse, étude « surplombante » et étude « pénétrante ». Cet équilibre n'est pas toujours facile, et il faut bien reconnaître que la spécificité de la discipline – qui consiste, pour chaque argument, à manipuler plusieurs auteurs – offre bien des tentations aux amateurs de paralogismes. Aussi faut-il ramener un peu de bon sens dans les déroutants zigzags intellectuels du comparatiste en herbe. Règle d'or : on ne peut comparer que ce qui est comparable. Aussi, sauf à prendre toutes les précautions d'usage : on ne peut mettre sur le même plan la signification générale qui se dégage d'une œuvre A et la sentence isolée d'un personnage ou un détail de l'œuvre B ; on ne peut assimiler le début du récit A à la fin du récit B ; on ne peut affirmer que la conséquence d'une action décrite dans l'œuvre A se trouve dans les œuvres B et C ! En un mot, on ne peut pas dire sur une œuvre tout et son contraire selon les besoins de la démonstration : le respect du principe de non-contradiction est aussi valable en littérature comparée. Il suffit d'ailleurs de mettre bout à bout les différents développements consacrés à l'une des œuvres du corpus pour vérifier si la lecture qui s'en dégage est cohérente. Rappelons au passage la vertu, trop souvent négligée, des *modalisations* (auxiliaires de mode, adverbess, etc.), précieuses lorsqu'il s'agit d'introduire des nuances, de préciser la limite de son propos, d'avancer une hypothèse avec prudence...

Analyse du sujet

Le sujet ne posait pas de difficulté intrinsèque de compréhension. Il pouvait se paraphraser simplement : dans le désastre de la Seconde Guerre mondiale, Zweig revient sur l'illusion de paix et de sécurité qui a marqué la génération de ses parents une cinquantaine d'années plus tôt, avant le « grand orage » de la Première Guerre mondiale. Si celle-ci n'était pas mentionnée en toutes lettres, la référence à l'Autriche de « la fin du XIX^e siècle » évitait de limiter la compréhension au contexte de l'écriture : tout lecteur de Joseph Roth savait à quoi s'en tenir sur le rôle de la Grande Guerre dans l'effondrement du « monde de la sécurité ».

C'était plutôt sur les modalités rhétoriques, en particulier les champs métaphoriques et le choix de la perspective historique, que les candidats étaient invités à se distinguer. Certains se sont débarrassés bien trop vite des métaphores de Zweig, pour se rabattre paresseusement sur des développements généraux, des « sujets de cours » (parfois, manifestement, sur un autre sujet traité au cours de l'année). D'autres ont tout simplement oublié qu'ils avaient à réfléchir sur des romans : il en résulte un grand nombre de copies se contentant de gloser à l'infini sur la psychologie des personnages, sans la situer dans son cadre esthétique. Or, on rougit d'avoir à le rappeler, mais les personnages n'existent qu'en tant que figures poétiques conçues et animées par des auteurs, et l'on ne saurait parler d'eux comme s'il s'agissait de personnes réelles. Les dissertations qui ne dépassaient jamais le périmètre de l'étude thématique ou psychologique ne se donnaient pas les moyens de traiter convenablement les enjeux du sujet.

Venons-en au sujet, précisément.

Le propos de Zweig se déploie autour d'une antithèse cardinale : « le monde de la sécurité » – que l'on identifiera sans peine au « monde d'hier » du titre de l'ouvrage, celui qu'ont connu et auquel ont cru les parents de l'écrivain – et le monde actuel (celui qui est marqué par le présent de l'énonciation : « maintenant que »), celui qui a été « depuis longtemps » dévasté par les violences de l'Histoire (le « grand orage »). Cette ligne de fracture temporelle s'exprime aussi en termes de générations : celle des pères vs celle des fils, ce qui évidemment entre en résonance directe avec les schémas narratifs de deux des trois romans.

Cette antithèse nous place donc devant un spectacle de la désolation et de la catastrophe. Le mouvement de l'esprit est le suivant : regard rétrospectif d'un écrivain sur une époque d'optimisme tragiquement révolue ; opposition tranchée entre un « âge d'or » et un « âge de fer » qui constitue l'un des schémas majeurs d'un imaginaire de fin du monde.

Pourtant, le propos, dans son cheminement métaphorique et ses modalités énonciatives, est un peu plus complexe.

L'armature métaphorique de la citation reprend un double paradigme dont les romans de la fin d'un monde sont familiers (et auquel il faudra, dans le développement, donner toute son importance) :

- Celui de la catastrophe naturelle. L'orage, la tempête, la foudre sont des constituants majeurs de l'imaginaire de la fin du monde, envisagée comme avènement catastrophique ; c'est aussi une métaphore topique de la « Grande Guerre ». Cette modélisation narrative se distingue de celle du « déclin » ou de la « décadence », aussi sûrement qu'un « événement » s'oppose à un « processus ». C'est ici une action extérieure, une violence éruptive, fulgurante, qui « fracasse » le monde ancien, et non un processus de décomposition interne. Reste à comprendre cependant la nature exacte de cet orage (et à se demander si, dans notre corpus, le rôle de cet « orage » est aussi clairement identifiable). (À ce stade, il est clair qu'il faudra réfléchir sur la portée de l'événement historique, guerre et révolution, dans la mort du monde ancien.)

- Celui de l'architecture. Là encore, il s'agit d'un *topos* poétique, abondamment exploité par les récits de la « fin d'un monde », pour sa valeur à la fois métonymique et métaphorique (la maison comme synecdoque particularisante et comme symbole d'une totalité). Cette seconde métaphore permet à Zweig de déployer une seconde antithèse au sein de l'antithèse rectrice du passé et du présent : l'antithèse entre la « maison de pierre » et le « château de nuées », qui vient complexifier le message. D'une part, parce qu'elle introduit un élément clé de l'argumentaire, en montrant que la *désolation* du présent est aussi à comprendre comme une *désillusion*, un désenchantement : ce n'est pas tant un monde qui s'effondre qu'un leurre, une chimère. Les parents de l'écrivain (et lui, sans doute, avec eux dans un premier temps) croyaient habiter un monde (Autriche, Europe) stable et apaisé ; la réalité dévoilée par le « grand orage » vient dénoncer rétrospectivement comme chimère collective cet espoir né d'une ère libérale et, globalement, pacifique. Le « savoir » des contemporains peut à présent mesurer la naïveté de l'optimisme passé. Ce savoir n'est certes pas lié à une supériorité intellectuelle, mais simplement instruit par les leçons du passé récent (la Première Guerre mondiale) et du présent immédiat (la Seconde Guerre mondiale).

Moyennant quoi, le propos de Zweig vient éclairer ce qui est un des ressorts majeurs de l'imaginaire de la fin d'un monde : ce que l'on appelle un « monde » n'est pas une donnée objective, une réalité factuelle, mais une construction imaginaire, une *cosa mentale*. Un « monde » est toujours une « représentation du monde », et – sans forcément (encore que cela ne soit pas interdit dans l'univers philosophique de certains auteurs) verser dans le schopenhauerisme – bien des éléments de nos œuvres attestent que, au moins autant que par leurs structures sociales et politiques, les « mondes » dont il est question se soutiennent par la *foi* qu'on met en eux.

Cette considération change quelque peu le rôle même de « l'orage » dont il est question. Celui-ci est certes l'agent *déterminant* de la ruine du monde ancien, de sa démolition, mais il est aussi l'agent *révélateur* de sa précarité foncière, l'occasion d'un dévoilement : en ce sens, la catastrophe mondiale que décrit Zweig mériterait pleinement son nom d'*apocalypse*, dévoilement eschatologique de la finitude humaine et de la fragilité des édifices politiques et civilisationnels. C'est le moment de relever que cette métaphore de l'orage est en elle-même hautement équivoque, dans ses usages politiques

et idéologiques, puisque, encore mal dégagée de ses origines religieuses, elle maintient une relative indétermination entre les causes humaines (politiques) et une forme de nécessité, d'*ananké*.

- Qu'est-ce à dire en effet que les « parents » de Zweig habitaient un « château de nuées » *comme* une « maison de pierre » ? Qu'ils auraient pris leur désir, leurs espoirs, pour la réalité ? Où se situait au juste l'illusion ? Pour Zweig, il ne fait guère de doute que ce « monde de la sécurité » a bel et bien existé à une certaine période de l'histoire autrichienne – et européenne – ; l'erreur aura été de croire à sa pérennité dans un monde européen où couvait l'orage – un orage dont, par aveuglement de classe ou par confort moral, on se serait employé à ne pas percevoir les prodromes.

Notons cependant que, dans la courte séquence historique évoquée par Zweig, ce « monde » a été « habité », qu'il a donc été un vrai monde, producteur de valeurs culturelles et d'une (relative) paix sociale. De là, sans doute, le mouvement hésitant de la pensée. Là où l'on aurait pu s'attendre à une dénonciation implacable des illusions du passé, la structure de l'argumentation (que l'on pourrait résumer ainsi : « même si nous savons..., il n'empêche... ») fait porter l'accent final non sur la lucidité tragique acquise par l'auteur, mais sur la puissance intrinsèque de cette illusion qui a permis à la génération précédente de vivre un âge d'or bien réel : subjectivement parlant, il n'y a aucune différence entre une maladie dont aucun symptôme ne s'est encore déclaré et la grande santé.

De là ce mouvement nostalgique ou élégiaque que l'on perçoit aisément dans le propos, en dépit des leçons cuisantes du présent. Les « romans de la fin d'un monde » combinent (et arbitrent entre) la déconstruction analytique d'une illusion collective (celle d'un âge d'or, d'un monde ancien condamné) et un tropisme passéiste, à tout le moins une forme d'irréductible affection – sinon de fidélité ou d'allégeance – envers la société ou la culture agonisantes.

De là aussi, peut-être, un certain flottement dans la cohérence métaphorique. Un « château de nuées » peut tout au plus s'évanouir ou se dissiper (non se « fracasser ») – et qui, du point de vue de la seule vérité, le regretterait, sinon précisément les rêveurs patentés et les songe-creux ? Néanmoins, ce « château de nuées » renvoie aussi, par connotation, au domaine des contes de fées, ceux-là mêmes qui continuent à exercer une forme de fascination liée aux enchantements de l'enfance : une enfance qui, qu'on l'applique à la mémoire individuelle ou à l'échelle collective (l'optimisme naïf des générations précédentes) n'en est pas moins un « monde » à part entière. Si le spectacle de ruine et de chaos peut accabler Zweig, c'est que ces dévastations ont frappé des sociétés, qui, à défaut d'être des « maisons de pierre », n'en étaient pas moins des séjours humains habitables.

Dès lors, l'alternative entre le « château de nuées » et un monde dévasté donne à penser que c'est le monde tout entier qui est devenu inhabitable : entre un passé idéalisé que l'histoire a révélé chimérique et un présent catastrophique (livré à la violence nue), quel espace reste-t-il à l'homme – ou à l'écrivain ? Stefan Zweig – mais, encore une fois, cette connaissance n'était pas requise pour le traitement du sujet – ne trouvera d'autre issue que le suicide. Entre-temps, il aura néanmoins édifié un mausolée à ce « monde d'hier » auquel il ne peut marchandiser son attachement. Et l'on peut à bon droit considérer que le livre testamentaire qu'il écrit est ce « lieu », cette « utopie », la dernière demeure de l'humanité européenne, autant sans doute qu'une bouteille à la mer à destination des générations futures. Ces remarques nous invitent à réfléchir sur le rapport entre écriture et fin du monde, entre le livre où se trouve déposé le « monde » disparu et le présent : livre-tombeau, livre-hommage, ou seconde mort du monde dans et par l'écriture qui en dit la fin ? Quelle est alors la nature exacte que le « monde du livre » entretient avec le monde défunt ? Le livre lui-même serait-il « maison de pierre » ou « château de nuées » ?

Remarques complémentaires

Première difficulté, qui est aussi une invitation à réfléchir et à problématiser : il s'agit du *témoignage autobiographique* d'un *auteur autrichien* pendant la *Seconde Guerre mondiale*. Cette triple détermination impose un effort de comparaison, d'ajustement et d'extrapolation puisque

- aucun des trois textes n'est une autobiographie ; on doit toutefois assurément faire place dans les analyses à cette *patine* autobiographique qui, à des degrés divers, les caractérise : il y aura donc à poser le problème de la distance ou de la proximité des romanciers avec le monde dont ils décrivent la fin : ce sont des romans où un sujet s'engage, engage son histoire et sa mythologie personnelle.

- l'expérience est celle d'un auteur juif autrichien, proche ami de Joseph Roth. Cette détermination singulière doit nous mettre en garde contre une certaine asymétrie entre les trois expériences : on a des raisons de penser que le jugement de Zweig sera plus approprié à décrire l'expérience de Roth que celle de Proust ou de Lampedusa. (Signalons tout de même, pour mémoire, que ce « monde de la sécurité » que décrit Zweig n'est pas exactement celui que regrette Roth : Zweig décrivait une société encore pleine de foi dans le « progrès » indéfini de l'humanité ; Roth a la nostalgie d'un État conservateur ; l'un pleure une espérance politique, l'autre la fin d'un ordre ancien. Mais cette différence entre Zweig et Roth n'est pas censée être connue des étudiants, donc on n'en tiendra pas compte dans les éléments de corrigé qui suivent.)

Cette asymétrie dans le sujet (qui pourrait, si l'on n'y prenait garde, en déséquilibrer le traitement en faveur du cas autrichien) doit plutôt être vue comme l'occasion d'attirer notre attention

- sur une asymétrie objective entre les trois « fins de monde » évoquées dans les romans (ce n'est pas la même chose de voir disparaître sa civilisation et de décrire le déclin d'une classe sociale) ;
- et sur l'existence, par-delà cette flagrante dissymétrie, de schèmes intellectuels ou imaginaires communs.

- Enfin, Zweig écrit ses mémoires dans la tourmente de la Seconde Guerre mondiale, ce qui n'est le cas d'aucun des romanciers du programme. La catastrophe présente prolonge, amplifie et consacre celle du « grand orage » de la Grande Guerre. Quand Zweig écrit en 1942 que ce « grand orage » a « depuis longtemps » fracassé son « monde de la sécurité », il écrit encore dans une atmosphère de « fin du monde », comme si l'orage n'avait jamais cessé depuis 1914. Il faudrait faire état d'une succession de chocs subis par l'histoire autrichienne et européenne : la fin de l'Empire après la Première Guerre, la poussée des nationalismes et des fascismes, *l'Anschluss*... Tout cela plaide pour une compréhension large du « grand orage », qui doit donc s'entendre comme l'ensemble des convulsions politiques qui ont achevé de rendre le monde (et pas seulement l'Autriche) inhabitable et inhumain.

Nota bene. Une problématique n'est pas un « problème » : si tel était le cas, un seul mot suffirait. Mais on en rencontre des définitions contradictoires. De même que, dans l'art du saut en hauteur, le rouleau ventral concurrence le *fosbury-flop*, il existe *grosso modo* deux écoles, toutes deux éminemment respectables. La première stipule qu'une problématique doit tenir en une phrase, forcément dense, qui constituera le fil rouge (ou le nerf) de la dissertation à venir. Pourquoi pas ? Appliquée avec talent et inspiration, cette méthode peut se révéler fructueuse et séduisante. Il faut pourtant constater que, souvent, le résultat n'est pas glorieux : soit la phrase est sibylline, soit elle n'est suivie d'aucun effet (aucun rapport entre la problématique annoncée et le développement qui suit), soit le candidat en fait un concentré de ses trois parties qui tourne au galimatias indigeste. Ajoutons le caractère anxiogène d'une méthode qui tend à faire croire que toute la dissertation dépend de cette sentence inaugurale, et – pis encore – la tentation de substituer un sujet à un autre par un tour de passe-passe (phénomène souvent observé dans le cas d'un sujet court). L'autre méthode, plus laborieuse peut-être, mais souvent plus sûre, consiste plutôt à déduire du sujet une série de « problèmes » : une problématique sera alors définie comme *l'enchaînement raisonné des problèmes à examiner si l'on veut traiter le sujet*. Elle se distingue aussi bien de l'aphorisme que de l'énoncé du plan. Elle peut se présenter sous forme de questions ou d'hypothèses de travail : pure question de rhétorique sans enjeu majeur. On aura compris que l'auteur de ces lignes a une légère préférence pour cette seconde conception, qui semble à

même de dédramatiser le moment de la problématique sans rien céder sur l'exigence intellectuelle. Qu'importe ici les querelles d'école : il n'y a qu'un seul péché en dissertation, c'est de passer à côté du sujet.

Formulation de la problématique :

Le propos de Zweig souligne les effets de dissonance (éthique, affective ou politique) produits par la faillite d'une espérance nourricière, quand la conquête de la lucidité ne suffit pas à dédommager de l'effondrement d'un rêve collectif. Si l'écriture des mémoires en temps d'épouvante vient évidemment dramatiser jusqu'au paroxysme les déchirements de l'écrivain, peut-on supposer que les trois *romans* de la fin d'un monde, écrits dans des contextes certes critiques, mais parfois moins tragiques (notamment pour Proust et Lampedusa, mais même pour Roth qui écrit *La Marche de Radetzky* en 1932), rendent compte de ce rapport ambivalent de l'écrivain au deuil d'un monde dont il reste, pour le meilleur et pour le pire, un héritier et un survivant ?

Pour autant que Proust, Roth et Lampedusa relatent la dévastation du « monde d'hier », s'agit-il pour les romanciers, relayant la voix du mémorialiste ou de l'historien, de se faire les chroniqueurs d'un désastre ou les historiens d'une illusion (voire les témoins à charge d'un procès) ? La résurrection fictionnelle d'un monde ancien, fût-ce pour dire son agonie, ne revient-elle pas, tout autant, à restituer peu ou prou leur consistance – sinon leur logique ou leur dignité intrinsèques – aux « châteaux de nuées » édifiés par les ancêtres, avec d'autant plus de raisons que le présent est devenu inhabitable et désolé ? La manière de **se** rapporter subjectivement, mais dans le cadre d'une fiction distanciée, à un passé qui aura été, en même temps que le règne d'une illusion, un séjour habitable, n'engage-t-elle pas l'écriture de la fin d'un monde dans une tension spirituelle et imaginaire où coexistent, en un équilibre incertain, volonté d'élucidation historique et enjeux de mémoire personnelle non exempte de mélancolie ?

Toutes les remarques qui précèdent, une fois resserrées, serviront à construire **l'introduction**. Laquelle comporte, généralement dans cet ordre : une entrée en matière, l'énoncé du sujet, l'analyse du sujet, la problématisation, enfin *l'annonce du plan*. Celle-ci pourrait se formuler ainsi (les chiffres romains, tout comme les titres dans le développement, ne sont là que pour faciliter la lecture et ne doivent pas apparaître sur la copie) :

(I) Si les écrivains relatent bien le « passé d'une illusion » (terme emprunté à François Furet) - celle de mondes qui s'étaient crus assurés de leur pérennité -, **(II)** il s'en faut de beaucoup pour que les métaphores du désastre suffisent à éclairer les lois du devenir historique dans les trois œuvres. **(III)** Le témoignage de Zweig, arrimé à une histoire intime, incite alors à mesurer un arbitrage complexe entre distance et empathie, dans lequel les enfants d'un « siècle » inhabitable élaborent, sur les ruines de leur passé, une poétique de la mélancolie.

Exemple de développement

Nota bene. Les meilleures copies sont souvent très différentes les unes des autres. Le développement qui suit ne vise qu'à donner une idée d'un traitement possible du sujet, sans en exclure d'autres. Inutile de préciser que le correcteur rédige son corrigé dans des conditions de sérénité souvent légèrement supérieures à celles du candidat, d'où la longueur excessive du propos. Rien n'oblige un candidat à subdiviser chaque sous-partie en trois nouvelles sous-parties. Trois grandes parties et trois sous-parties suffisent le plus souvent à faire le bonheur du jury.

I/ Le « passé d'une illusion ».

Argument : les trois romanciers se font les greffiers d'un désenchantement, d'une désillusion : un monde auquel les générations passées avaient attribué la pérennité et la stabilité d'une « maison de pierre » semble vivre ses derniers jours. Chacune des œuvres s'emploie à « dramatiser » l'effondrement de ce qui pourrait n'avoir été qu'un « château de nuées ».

1/ Le monde d'hier comme « monde de la sécurité »

Qu'est-ce que le « monde d'hier » dans les romans et en quoi peut-il passer pour le « monde de la sécurité » ?

Voir une culture, un milieu, une société, comme un « monde », c'est le plus souvent renvoyer à une idée de totalité, de complétude – celle-là même qui est comprise dans la notion originelle de « monde » ou de « cosmos », voire dans celle du « mundus » latin qui désigne originellement un « coffret ». Parler d'un monde, de son monde, c'est définir d'une certaine manière un séjour, un chez-soi qui semble se suffire à lui-même, être régi selon des lois immuables. Les trois « mondes » des romans du programme sont – ou se veulent – des mondes clos, quasi autarciques : splendide isolement d'une île qui semble la rendre imperméable à l'Histoire qui ne cesse pourtant de l'assiéger (Lampedusa), frontières de l'Empire austro-hongrois qui définissent dans un premier temps les limites du monde connu (Roth), salons parisiens où l'on cultive l'entre-soi et où l'on pratique périodiquement l'excommunication (Proust). L'insularité géographique se double d'une endogamie sociale, celles de classes ou de castes rigoureusement définies.

De là l'importance de modèles historiques ou culturels qui renvoient tendanciellement à la notion d'éternité – référence à l'*Ordo* médiévale (Roth), au panthéon grec ou romain (Lampedusa), fierté d'un enracinement multiséculaire (les Guermantes, les Salina...) –, sans omettre la passion du Prince pour l'astronomie. Ce qui s'apparente presque à une société d'*ordres* est aussi, aux yeux de ses chantres ou de ses bénéficiaires, une société d'*ordre*. Par bien des aspects, ce monde ordonné dont les romans décrivent la mort est encore rivé à ses origines féodales, dont il tire à la fois ses justifications et son orgueil : c'est « l'Empire apostolique et romain » – héritier du Saint-Empire – célébré par Chojnicki ; ce sont les vieilles familles patriciennes de Sicile, jalouses de leurs fiefs, appliquées à faire respecter leurs privilèges et leurs droits féodaux ; c'est aussi le sang bleu des Guermantes, enracinés dans l'Ancien Régime, et la « France de Saint-André des Champs » n'est pas en reste dans ces mythes dynastiques.

C'est en tout cas l'un des traits les plus marquants de ces mondes d'hier que de s'assurer des formes de fidélité ou de reconnaissance (au double sens de la gratitude et de la légitimation) de la part de ses sujets les plus humbles. Les figures de Jacques ou d'Onufrij – ou de son homonyme guépardesque Don Onofrio –, celle de Françoise – sans omettre la cohorte des chiens – sont autant d'émanations d'un ordre social dont ils sont les plus vigilants symboles et gardiens, et c'est sans surprise qu'on trouve chez le modeste organiste Don Ciccio Tumeo, compagnon de chasse du Prince, ou même chez le père Pirrone, des apologues de cet ordre féodal : « monde de la sécurité », au moins autant métaphysique que matériel, où les choses et les hommes se trouvaient à leur place, comme le rappelle Skowronnek au préfet Trotta (« Jadis, c'était plus facile. Tout était assuré. Chaque pierre était à sa place. Les rues de la vie étaient bien pavées. Les toits des maisons reposaient en sécurité sur les murs. Mais actuellement, monsieur le préfet, actuellement les pavés sont posés de travers, en tas, dans un désordre dangereux, les toits ont des trous, il pleut dans les maisons et chacun doit savoir quelle rue prendre et dans quelle maison emménager. »).

2/ D'une métaphore insistante : le monde comme « maison »

C'est significativement souvent par la voie du même motif que chez Stefan Zweig, celui de la « maison », que s'exprime dans les œuvres la quintessence de ce monde ancien de la sécurité et que s'y manifeste de même sa déliquescence. Les romans regorgent de ces lieux – de séjour ou de pouvoir, demeures privées ou résidences politiques – où se trouve censément déposé l'esprit d'un « monde ». Le salon Guermantes est la scène de théâtre dans laquelle les aristocrates cherchent à entretenir l'illusion de leur grandeur et de leur pérennité. Le Palais du Prince à Palerme, régi par un

protocole inaltérable, ou celui de Donnafugata ne jouent pas un rôle très différent : c'est dans son palais d'été que le Prince vient se persuader que « tout est absolument comme avant » et se ressourcer à son sentiment de possession féodale – tout comme, dans le Palais des Ponteleone, l'aristocratie palermitaine se donne en spectacle pour se féliciter d'avoir survécu. Dans le monde ancien de Joseph Roth, l'Autriche tout entière est une grande maison, « la maison impériale » dont la « vieille maison silencieuse du préfet », où celui-ci fait régner un rituel aussi rigoureux que la rigide étiquette du Palais Schönbrunn, est une émanation : c'est le principe d'identité et de ressemblance qui définit l'ordre sacralisé, la hiérarchie, de l'Empire.

Or c'est précisément le dérèglement de cette géographie et de cette architecture symboliques qui trahit la fin d'un monde, et révèle la fragilité de ces « maisons de pierre ». Tandis que le salon de la Berma se dépeuple, celui des Guermantes, naguère hérissé de barrières rigides, se galvaude en s'ouvrant à la rotture : « Détendus ou brisés, les ressorts de la machine refoulante ne fonctionnaient plus, mille corps étrangers y pénétraient, lui ôtaient toute homogénéité, toute tenue, toute couleur. Le faubourg Saint-Germain, comme une douairière gâteuse, ne répondait que par des sourires timides à des domestiques insolents qui envahissaient ses salons, buvaient son orangeade et lui présentaient leurs maîtresses. ». L'ordre n'est sauvé qu'en apparence à Donnafugata où s'émousse le prestige du prince, et le roman est celui de l'irrésistible déclassement du palais Salina jusqu'à la « fin de tout », décadence concomitante de la montée en puissance de la maison Sedara. La mort de Jacques est le grain de sable qui vient détraquer le bel ordonnancement politique et spirituel de la maison Trotta, en même temps que le préfet découvre dans les dépêches l'inquiétant et corrosif activisme des *sokols* et autres forces de décomposition dont, peu après, Chojnicki viendra lui confirmer l'action « désagrégeante ». La devise que son père avait fait graver sur l'étui à cigarettes offert à Charles-Joseph, *in periculo securitas*, se révèle un vœu pieux.

Cette puissance figurative de la « maison » est rendue d'autant plus marquante que les œuvres ne ménagent pas les effets de dramatisation. Ainsi, du coup de théâtre romanesque qui retarde la révélation de l'identité de la nouvelle « Mme de Guermantes » : l'annexion non annoncée du salon aristocratique par la bourgeoisie montante semble bien sonner le glas du monde ancien. Le déclin du monde ancien prend de même itérativement, dans *Le Guépard*, un tour ostensiblement symbolique – de l'irruption en frac de Don Calogero au Palais de Donnafugata jusqu'à la liquidation finale des reliques, sacrées et profanes (Bendico), au dernier chapitre, en passant par la mort du prince dans un hôtel borgne. Les lieux emblématiques de l'Empire (caserne, préfecture) dans *La Marche de Radetzky* sont régulièrement désertés, ou vidés de leur sens : le grand-père quitte l'armée pour retourner à la vie paysanne, imité par son petit-fils ; après la mort de Jacques, les révélations de Chojnicki et la perte de son fils, la maison même du préfet n'est plus que le décor vide d'une survie dépourvue de sens. Schönbrunn n'est que le siège d'un pouvoir fantomatique et c'est dans les marais galiciens que s'observe l'inexorable décomposition de l'Empire. Ni les origines immémoriales, ni l'autorité politique n'auront été à même de donner au séjour des Guermantes, des Salina, ou des Trotta, non plus qu'aux régimes dont ils se sont trouvés solidaires (Bourbons ou Habsbourg), la solidité de la pierre.

3/ Château de nuées : l'âge de l'illusion

Est-ce à dire que ces prétendues « maisons de pierre » n'auraient été que des « châteaux de nuées » ? La formule de Zweig, on l'a dit, fait apparaître un écart de connaissance entre la lucidité acquise par l'écrivain au cœur de la tourmente et les illusions qui furent celles de ses parents. Les trois romans adoptent de même, à des degrés divers, le point de vue « d'après » et ses auteurs peuvent se prévaloir d'un savoir que n'ont pas la plupart de leurs personnages. Au moins deux des trois romans s'apparentent à des romans historiques attachés à reconstituer une « fin de partie » dont le narrateur connaît depuis longtemps le scénario. Et si la fin du faubourg Saint-Germain présente, dans *Le Temps retrouvé*, un caractère moins prévisible, cette impression tient aussi à ce que les milieux sociaux décrits dans *La Recherche* se présentent d'emblée comme une survivance anachronique d'« Ancien Régime ». Les personnages de ces trois romans paraissent bien s'employer à nier, de toute leur énergie, la dynamique d'une Histoire qui aboutira à les balayer. Ce surplomb historique est périodiquement rappelé par des interventions d'auteurs qui viennent souligner la ligne

de fracture entre l'avant et l'après, ou vitupèrent, par des présages, prophéties ou prolepses, l'impéritie des acteurs de l'Histoire incapables – à l'image des Viennois le jour de la Fête-Dieu – d'apercevoir le vol noir des vautours au-dessus du ciel impérial, d'« entendre tourner les rouages énormes des moulins secrets qui commençaient déjà à moudre la Grande Guerre » (Roth).

De fait, la majorité des tenants du monde ancien se signalent par une absence de lucidité qui confine à l'aveuglement volontaire. Celui-ci semble être, pour le préfet Trotta, une politique à part entière – occupée à éluder tous les prodromes de la crise de régime, à traduire dans les termes du fait divers ou du maintien de l'ordre, pour mieux les désamorcer, les signes de plus en plus insistants de la mort à venir : si même le discours prophétique de Chojnicki, qui lui dessille les yeux, ne se solde par aucune conséquence pratique, c'est que les intérêts vitaux du préfet sont trop engagés dans cette illusion qu'est l'Empire. Et l'on ne s'étonnera pas, dès lors, que le « vieux » préfet Trotta, qui tient tant à croire à ses contes et à ses « châteaux de nuées », soit plus d'une fois comparé à un « enfant » – à l'image de son père qui n'imaginait pas que l'Empire pût mentir. Mais c'est le régime tout entier qui semble voué à « éblouir » ses sujets dans le spectacle de ses fastes, à l'exemple de la Fête-Dieu où Charles-Joseph se laisse fugitivement reprendre par l'illusion que le « monde ne semblait pas » et que « la ville tout entière n'était que la gigantesque cour du Château » (XIII). Le cas de Don Fabrizio est plus complexe, du fait de l'alternance entre lucidité et aveuglement volontaire : le personnage, qui veut croire que son prestige ne sera pas entamé par la révolution en cours, tente de se pénétrer de la devise de son neveu Tancredi (« il faut que tout change pour que tout reste tel que c'est »), bref de placer, quoiqu'à contrecœur, son « fauteuil dans le sens de l'Histoire » (Camus), sans pouvoir empêcher néanmoins que l'âpre vérité ne se fraie un chemin. Une partie de lui-même « contemple », dès le début, « la ruine de sa classe et de son patrimoine », et l'évidence éclate au moment de sa mort : il est « le dernier Salina » et Garibaldi pourrait bien avoir gagné, malgré tout, la partie. L'aveuglement est celui de toute une classe sociale dont les membres se prennent, de l'aveu même du Prince, pour « des dieux », et c'est avec une implacable cruauté que le romancier, secondé par les « fracas » bien réels de l'Histoire, vient rappeler sa finitude à ce panthéon factice : « Au plafond les Dieux, penchés sur leurs sièges dorés, regardaient en bas, souriants et inexorables comme le ciel d'été. Ils se croyaient éternels : une bombe fabriquée à Pittsburgh, Penn, leur prouverait le contraire en 1943. » La petite caste de Proust ne brille guère non plus par sa lucidité – et son aveuglement n'est paradoxalement jamais plus apparent que quand elle se pique de commenter l'actualité politique et militaire, à l'image de Charlus interprétant le conflit mondial à partir de ses obsessions nobiliaires et sexuelles : comme la société palermitaine, celle du faubourg Saint-Germain maintient jusqu'aux limites du possible la fiction de sa puissance et de son prestige intacts : le contraste appuyé entre l'arrière et le front, la satire mordantes des mondantités parisiennes qui évoquent le « Directoire », tout démontre l'impéritie presque obscène de la haute société proustienne et un rapport perturbé à la réalité historique. Lorsqu'il est notifié que « la sirène annonciatrice des bombes ne troublait pas plus les habitués de Jupien que n'eût fait un iceberg », c'est encore cette articulation entre imaginaire de fin du monde, orgueil aristocratique et cécité politique qui se retrouve dans la référence implicite au naufrage du Titanic.

La puissance de cette illusion apparaît d'autant plus frappante que ces romans s'inscrivent dans le laps de temps qui correspond peu ou prou à celui d'une génération – une cinquantaine d'années dans les trois cas (en considérant l'ensemble de *La Recherche*) : ils permettent donc de confronter les « fils » aux « pères », comme dans le jugement de Stefan Zweig. Ce dénivelé générationnel est moins perceptible chez Proust, dans un récit moins marqué par le pessimisme culturel : c'est bien plutôt au deuil de ses propres illusions existentielles et mondaines que le Narrateur doit se consacrer qu'à celui d'un âge d'or historique auquel son œuvre ne permet guère de croire. Les romans de Roth et Lampedusa, à l'inverse, situés non à cet âge d'or de la sécurité, mais « une heure avant la fin du monde » (Roth), opposent le plus souvent les valeurs des ancêtres (celles du « héros de Solférino » et même du préfet Trotta, celles du Prince) à celle des descendants, soit que ceux-ci épousent, par conviction ou opportunisme, les valeurs du siècle (Tancredi), soit que, percevant la corruption ou la péremption de l'âge d'or, ils se laissent sombrer dans une mélancolie suicidaire (Charles-Joseph ou Concetta). Personnages de transition entre deux âges historiques, le héros de Solférino ou le Prince Salina vivent une inexorable relégation, assistent impuissants au « naufrage du monde ».

II/ Du grand orage aux mirages de l'Histoire : variations romanesques sur l'étoffe des songes

Pour autant, leur situation est-elle réellement analogue à celle que Stefan Zweig, dans la tourmente de la Guerre, décrit dans *Le Monde d'hier*, lequel d'ailleurs semble hésiter entre le diagnostic de la fin d'un monde et le verdict de la fin d'une illusion ? Est-ce un monde ou l'illusion d'un monde qui s'achève dans les romans ? La fin d'un monde est-elle la fin du monde ou la simple déchirure de l'étoffe des songes ? L'image du désastre climatérique que décrit Zweig permet-elle véritablement de comprendre la vision de l'Histoire qui se dégage des trois œuvres ? Le propre de l'écriture romanesque pourrait être, au contraire, d'ouvrir le spectre herméneutique d'une crise autant individuelle que collective qu'il devient impossible de rabattre sur un seul et même paradigme explicatif.

1/ « Le grand orage » : l'Histoire catastrophique ?

Certes, les auteurs du programme sollicitent, pour exposer la crise historique, un imaginaire de la catastrophe très proche de celui auquel recourt Stefan Zweig, analogie du reste d'autant plus aisée à expliquer que ces motifs et métaphores sont charriés par les événements politiques, guerres ou révolutions. L'épouvantable orage qui accompagne la nouvelle de l'attentat de Sarajevo et la fête des Dragons vient annoncer avec « fracas » l'agonie de l'Empire – et la pluie qui tombe incessamment dans les derniers chapitres de *La Marche de Radetzky* ressemble à un Déluge en sourdine. Les scènes du chapitre XXI – où les « femmes des victimes se couchaient, criant grâce, devant les bottes crottées des officiers », sur fond « de flammes rouges et blanches jaillissant des cabanes et des granges » et de cadavres calcinés – empruntent aussi bien à l'enfer de Jérôme Bosch qu'aux « désastres de la guerre » de Goya. Les intempéries qui marquent le retour de Tancredi « dans l'énorme manteau bleu pâle de la cavalerie piémontaise » ou le « vent mauvais » qui souffle lors du Plébiscite de 1860 participent de la même sémiologie. L'imaginaire de la catastrophe résonne aussi dans la référence aux « villes maudites » de la Bible ou, entre les lignes, dans la citation caustique d'un poème de Leopardi dans lequel l'éruption du Vésuve réduit en cendres la promesse des « *magnifiche sorti e progressive* » de l'Histoire. Le Paris du *Temps retrouvé* est également plongé dans le chaos : les bombardements aériens font tomber la foudre, précipitent les Parisiens dans les abris souterrains, égarent le Narrateur, « comme un voyageur poursuivi par le *mascaret*, [tournant] en cercle dans les places noires, d'où [il] ne pouvait plus sortir » – climat de fin du monde qu'entretiennent les références mythiques de Charlus à Sodome et à Pompéi.

Que les mondes romanesques soient fracassés par « le grand orage » de l'Histoire, c'est aussi la leçon qui semble enveloppée dans la construction même des récits. Toute *La Marche de Radetzky* est vectorisée par l'éclatement de la guerre et la mort de l'empereur, tandis que *Le Guépard* s'ouvre sur le Débarquement des Mille : le vieux monde chavire ou sombre dans une tourmente politique, guerre mondiale ou révolution. La temporalité du roman proustien est quant à elle trouée par l'irruption de l'épisode de la Guerre, reconnue comme l'un des éléments déterminants, à tout le moins accélérateurs, du devenir du monde dont l'écrivain entend témoigner : c'est bien elle qui appauvrit les Guermentes au point de rendre nécessaire l'impensable alliance avec Mme Verdurin.

Il n'en demeure pas moins que ce « grand orage » ne se présente pas sous une forme équivalente, tant divergent, dans notre corpus, les contextes historiques dont ils procèdent. Pour des raisons qui vont de soi, l'œuvre de Roth est celle qui se rapproche le plus du modèle décrit par Zweig : la guerre, comme le rappelle Roth dans son avant-propos, a bel et bien dévasté la réalité politique de l'édifice habsbourgeois – ce régime qui permettait à l'écrivain de se reconnaître dans une patrie sans être nationaliste et qui était devenu pour lui un modèle de civilisation. Dans le cas de Lampedusa, c'est au contraire la « petite patrie » sicilienne, sinon même la petite féodalité patricienne, qui se trouve « annexée » par la nation italienne renaissante : le monde n'est pas tant fracassé par la tempête que remembré par l'ingénierie politicienne – redistribution des rôles dont le Prince commence par souligner la vanité avant d'en mesurer la profondeur – ; du reste, les métaphores apocalyptiques du Prince renvoient moins à la situation révolutionnaire nouvelle qu'à un état permanent de la Sicile,

soumise à une sorte de catastrophe continuée sous le règne d'un implacable souverain : le « soleil ». Le cas du *Temps retrouvé* est encore différent : le « grand orage » de la guerre, s'il a accéléré la reconfiguration sociale, n'a nullement anéanti la patrie du Narrateur, sortie victorieuse de l'épreuve : la guerre ne saurait avoir la même signification pour un Joseph Roth que pour un Marcel Proust. Si le bal des têtes ressemble à une danse macabre, c'est moins à la guerre qu'on le doit qu'à la loi inflexible de la mort.

2/ Apocalypse ou décadence ?

Il convient donc d'appliquer avec prudence la grille de lecture de Stefan Zweig aux trois œuvres du programme. Le paradigme catastrophique n'y est qu'une des modalités qui permettent d'exprimer la fin d'un monde, et son rôle y est parfois plutôt celui d'une apocalypse – au sens du dévoilement – que d'une cause déterminante. Le grand orage fait littéralement éclater des vérités qu'une observation fine aurait permis de détecter bien plus tôt.

C'est particulièrement vrai de *La Marche de Radetzky*. Dès le début, le monde ancien de la sécurité ne tient qu'à un fil, mais ce fil n'est pas seulement militaire. Chojnicki rappelle lucidement que la « patrie n'est plus » dès lors que les peuples qui la composent ont cessé d'y croire, et que la mort prochaine de l'empereur en signera quoi qu'il arrive le dernier acte. C'est là l'aveu même que le « monde » de la sécurité était avant tout un édifice théologico-politique dont le sort reposait sur la foi de ses sujets. La vraie mort de l'Empire, du reste, est représentée bien en amont de la Grande Guerre : elle a lieu dès le premier chapitre, non tant du fait de la défaite de Solférino – occultée comme telle – qui l'inaugure que de la découverte, par le lieutenant Trotta, que la divine institution sur laquelle reposait censément le sort du monde était fondée sur la falsification (épisode du manuel de lecture). Et quoi d'autre qu'une forme de foi soutient, dans *Le Guépard*, la fidélité d'un Don Ciccio Tumeo à l'Ancien Régime, ou la conviction d'une « grâce » intrinsèque à la noblesse ? C'est dans les faits les plus ténus, plus encore que dans le fracas des armes, que se dit la vérité de l'Histoire et la fragilité des établissements : dans l'affabilité inhabituelle du Prince envers ses subordonnés, lors de l'arrivée à Donnafugata, qui émousse imperceptiblement son autorité ; dans le « frac » de Calogero, plus encore que dans le Débarquement des Mille – lequel consacre, plus qu'il ne cause, un déclin entamé de longue date. Le « grand orage » doit, de même, s'entendre chez Proust sur une longue durée et s'étendre à une échelle autre que simplement sociologique ou politique : il renvoie à des significations initiatiques (le voyage au bout de la nuit du Narrateur qui se conclut dans l'ancre de Charlus-Prométhée, lieu de toutes les inversions) et permet à l'écrivain de revisiter sa propre mythologie enfantine : quand Méséglise, nouveau Verdun, est détruite par des mois de combat (au mépris même de la géographie), c'est le « sol mental » du Narrateur qui se trouve bouleversé plus encore que la « maison de pierre » d'une coterie aristocratique.

C'est pourquoi aussi le paradigme catastrophique se voit concurrencer, et souvent supplanter, par celui de la décadence. C'est bien l'image d'une inexorable *corruption* qui prédomine dans les romans. De la décomposition marécageuse de la vie d'une garnison galicienne (Roth) jusqu'à l'imaginaire de la ruine et de la charogne pourrissante sous le soleil de Sicile (Lampedusa), en passant par la tonalité crépusculaire de l'imaginaire proustien (sous le signe de la souffrance, de la mort et du « vice »), la conception du temps humain semble largement placée dans l'horizon d'une « fin » qui ressemble plus à une érosion ininterrompue qu'à une violence éruptive ou à une déflagration guerrière : elle s'inscrit matériellement dans le « faste ébréché » du mobilier, la lente dilapidation des fiefs et la laideur des femmes sous l'effet de la consanguinité (*Le Guépard*). S'y ajoute, au moins dans le cas de Roth et de Lampedusa, le thème cardinal du déclin des générations : désarroi des enfants et petits-enfants (Charles-Joseph, Max Demant, Chojnicki lui-même), incapables de s'élever à la hauteur de leurs ancêtres – comme en témoignent les « répliques » (au sens sismique du terme) de plus en plus dérisoires du sauvetage ancestral de l'empereur par le petit-fils ; géant sicilien, dont la stature olympienne domine les premières pages du roman, et contraint de reconnaître sur son lit de mort que ses descendants ne sont que des nains. Dans les romans de Roth et de Lampedusa, la détresse des « fils » ne vient pas seulement de l'effondrement de la « maison de pierre », mais du sentiment de leur propre déficience au regard des « parents », sentiment prompt à se transformer en culpabilité. La

déficience doit également s'entendre en un sens séminal : enfants uniques, Tancredi, Charles-Joseph et le Narrateur mourront sans descendance.

L'image du cataclysme à laquelle recourt Zweig semble renvoyer au domaine de la fatalité, ou laisse pendante la question des responsabilités humaines dans la dévastation du monde. En ce sens, elle semble rejoindre certains aspects de nos trois romans. Le récit de la chute de la patrie autrichienne semble plus d'une fois placer celle-ci sous le signe d'une obscure nécessité – imputable, peut-être, à l'ingratitude égoïste des petites nations –, couvrant d'un voile pudique (sinon très épais) les responsabilités proprement politiques de l'Empire. Ce sens de la fatalité est plus d'une fois invoqué dans *Le Guépard*, mais tantôt en référence à une malédiction sicilienne, tantôt à la rapacité annexionniste de l'Italie nouvelle. Toutefois, ni Proust ni Lampedusa ne semblent entièrement prisonniers de ce schéma fataliste. Le discours sur la guerre dans *Le Temps retrouvé* est tout sauf apodictique, comme s'il s'agissait de prévenir toute prétention de l'unifier : il se dissémine dans les témoignages les plus inconciliables – selon qu'ils viennent de l'arrière ou du front, de Saint-Loup ou de Gilberte, de Charlus ou de Brichot –, emprunte tantôt la voie de l'allégorie, tantôt celle de l'anecdote, tantôt celle de la satire antinationaliste, tantôt celle de l'hommage patriotique. Quant à Lampedusa, la prédominance de sa lecture fataliste n'en laisse pas moins échapper une intervention d'auteur qui, au détour d'une réflexion aigre du Prince sur les trucages du Plébiscite (où auraient été assassinées « la confiance » et la « bonne foi »), repère dans « l'annulation stupide de la première expression de liberté qui se fût jamais présentée à ce peuple » une des causes majeures du marasme sicilien. Signe en tout cas que les auteurs ne se rejoignent ni sur l'idéalisation du monde ancien ni même, peut-être, sur l'existence d'un sens prédéfini de l'Histoire. Rien n'est écrit, sinon le passé.

3/ Fin du monde ou changement de monde ?

À ce stade se dessinent assurément des tensions et divergences sur la question de la « fin du monde » qui non seulement distinguent les œuvres les unes des autres, mais traversent chacune d'entre elles. Certes, dans la conscience des personnages focaux, le monde où ils vivent tend à se confondre avec le monde tout entier, comme l'expriment naïvement le « héros de Solférino » qui redoute, avec la mort de l'empereur, la fin du monde, ou le jeune Charles-Joseph qui découvre sur le tard l'existence de pays étrangers. Mais le jeu des focalisations fait nettement apparaître que le « grand orage » se confond bien souvent avec le naufrage d'une existence individuelle ou d'une génération : chacun voit minuit à sa porte et, dans une perspective qui confine au solipsisme, le Prince Salina juge que « sa mort était en premier lieu celle du monde entier ». Le Narrateur du *Temps retrouvé*, à la matinée Guermantes, revient à son tour sur cette illusion de perspective qui incite chacun à croire que le monde finit avec lui : car « le monde, qu'on croyait finit, recommence ». Plus généralement, d'ailleurs, la vision du sens de l'Histoire dans les romans est plus fluctuante qu'elle ne le paraît. Celle de Proust ne cesse d'hésiter entre décadentisme (dégradation des valeurs, perte de l'aura) et relativisme ; certaines pages du *Temps retrouvé* suggèrent même clairement une forme de palingénésie perpétuelle – ainsi de ce bouquet de fleurs héraclitéen qui se renouvelle indéfiniment sous l'apparence de l'identité : « Ainsi, à chacun des moments de sa durée, le nom de Guermantes, considéré comme un ensemble de tous les noms qu'il admettait en lui, autour de lui, subissait des déperditions, recrutait des éléments nouveaux, comme ces jardins où à tout moment des fleurs à peine en bouton et se préparant à remplacer celles qui se flétrissent déjà se confondent dans une masse qui semble pareille [...] ». Ce que l'on prend pour un déclin ne serait donc qu'une illusion d'optique liée à une restriction de champ : anoblissements de circonstance et greffes sociales sont des lois de l'Histoire. Processus au terme duquel, ajoute perfidement le Narrateur, même la progéniture d'un Bloch pourrait ne plus jurer dans le beau monde ! Quant aux lignes de fractures historiques – celles de l'Affaire Dreyfus comme de la Guerre –, on sait qu'elles font l'objet de propositions sans cesse contradictoires qui s'achèvent dans une réponse de normand (« Les anciens [habitués] assuraient que dans le monde tout était changé, qu'on y recevait des gens que jamais de leur temps on n'aurait reçus et, comme on dit : "c'était vrai, et ce n'était pas vrai" ».). Le malheur de la conscience sicilienne, cette « sicilitude » imputée à Lampedusa par ses détracteurs, ne doit pas non plus nous faire manquer les hésitations du roman quand il s'agit de statuer sur le sens de l'Histoire :

c'est ainsi que l'on peut, à bon droit, déduire du *Guépard* que l'alternative initiale – « Il faut que tout change que tout reste tel que c'est » – est à la fois parfaitement vraie et fausse. À la fin du roman, « tout a changé»... pour les Salina, définitivement relégués aux marges de l'Histoire ; mais « tout reste tel que c'est », au sens où la domination arrogante des féodaux, fussent-ils des paysans parvenus descendants d'un Pepe Mmerda, reste une constante structurelle d'une Sicile demeurée le cimetière des espérances. L'acculturation réussie d'une Angelica (comme celle de Gilberte de Saint-Loup, plus Guermantes que les Guermantes) vient même quelque peu nuancer la tonalité décadentiste du roman. Sans doute le propos de Roth est-il plus univoque : quelque chose semble bien avoir définitivement disparu de l'horizon collectif avec le naufrage, et si quelque espoir demeure, c'est sans doute hors de l'Histoire qu'il convient de le chercher.

III/ Un présent inhabitable ? Poétique de la mélancolie.

Quand Stefan Zweig écrit *Le Monde d'hier*, il a vu s'écrouler l'idéal européen auquel ses parents et lui-même s'étaient identifiés. Cet anéantissement politique est aussi un effondrement personnel et ses mémoires (qui précèdent immédiatement son suicide) ont une évidente valeur testamentaire. Ce corps à corps agonistique avec l'Histoire européenne ne peut être absolument confondu avec l'écriture de fictions historiques, engageant un dialogue plus complexe et moins direct avec le présent. Ces romans n'en témoignent pas moins d'une prise de distance résolue avec les espoirs placés dans le monde : sous une forme moins explicitement tragique que les mémoires de Zweig, ce que l'on pourrait appeler une poétique romanesque de la mélancolie – arrimée à une mythologie personnelle – dit aussi que le présent est devenu (irréremédiablement ?) inhabitable.

1/ Entre fiction et témoignage : substrat autobiographique et roman familial

Les romans du programme nouent un lien complexe avec l'Histoire : s'ils n'ont rien de mémoires, ils n'entretiennent pas pour autant avec leur objet la distance coutumière du roman historique. Les auteurs ne décrivent pas la chute d'un monde quelconque, mais de *leur* monde, d'un monde qui est resté le leur malgré sa décomposition partielle ou totale. Ils sont, en ce sens, dans la position du Prince Salina solidaire, malgré lui malgré eux, d'un milieu sur lequel il n'a plus la moindre illusion (« tous ces hommes sots, ces deux sexes vaniteux étaient le sang de son sang, ils étaient lui-même: il ne s'entendait qu'avec eux, avec eux seulement il se sentait à son aise. »)

Le substrat autobiographique est partie intégrante de la composition des romans et conditionne pour une part leur réception. Lampedusa est, à cet égard, le plus explicite, qui n'a jamais caché que son roman s'inspirait du destin de son arrière-grand-père : l'histoire sicilienne du *Risorgimento* est chevillée à un roman familial ; il s'agit de revisiter une généalogie avec le même mélange de curiosité et de retenue inquiète que celui qui caractérise l'exploration des recoins du Palais délabré de Donnafugata par Tancredi. L'origine autobiographique du roman se déduit aisément chez Proust ; la déclaration solennelle selon laquelle le roman que nous lisons ne comporte rien « qui ne soit fictif » ni aucun « personnage à clé » entre en conflit manifeste avec les principes mêmes de la poétique proustienne développée dans « l'Adoration perpétuelle » et qui commande que la matière du roman soit « sa propre vie », fût-elle soumise à un travail de transposition systématique. Ce substrat autobiographique n'est, chez Roth, perceptible que pour autant qu'on sache reconnaître, dans les tribulations d'un Max Demant et de la famille Trotta, le codage fictionnel d'une problématique culturelle et existentielle : celle de la sortie du *shtetl*, de l'assimilation-conversion d'un Juif autrichien à l'idéologie impériale.

La présence de ce substrat autobiographique s'accompagne d'implications poétiques et herméneutiques majeures. C'est d'abord le choix massif d'une narration « de l'intérieur », qui passe soit par l'option d'un Narrateur autodiégétique (Proust), soit par des focalisations internes. C'est essentiellement à partir du regard et de la conscience du Prince, et pour finir de Concetta – sa véritable héritière – qu'est narrée la fin de la Sicile, tout comme l'effondrement de l'Empire autrichien est vécu à travers le destin et la conscience des Trotta. Narrateur vieillissant, personnages focaux déclinants ou consciences malheureuses confèrent au récit cette patine mélancolique et ces accents

crépusculaires qui, quels qu'en soient les correctifs et les contrepoids, en régissent l'interprétation. C'est ensuite l'irruption périodique d'interventions d'auteurs, de prolepses et autres métalepses – tantôt pour signifier le regret d'un âge révolu où la vie d'un homme comptait encore (Roth), tantôt pour ironiser sur la fin « larvaire » d'une reine de beauté ou les promesses non tenues des nouveaux maîtres de la Sicile (Lampedusa), tantôt pour faire résonner la force d'un témoignage vrai au cœur de la fiction (les « Larivière » chez Proust) – qui vient confirmer l'engagement affectif du romancier dans le récit.

Ces choix réduisent la marge de différence entre le témoignage autobiographique de Zweig et les romans du programme. Le désastre est un désastre qui touche, indistinctement, le personnage et le romancier. La carte du Tendre du Narrateur transformée en zone de combat, le raidillon aux aubépines aboutissant à la « fameuse cote 307 » des communiqués militaires, l'église de Combray détruite par les bombardements sont autant de signes qui répercutent l'orage d'acier de la Grande Guerre dans l'intimité du Narrateur proustien. La ville de garnison de Charles-Joseph et la frontière russo-polonaise ravagée par les combats de la fin du roman sont le site même de la Galicie natale de Joseph Roth. Quant à la prolepse spectaculaire du *Guépard*, évoquant l'effondrement de la coupole du Palais de Ponteleone en 1943, elle transpose fidèlement le destin du palais familial des Lampedusa. Cette destruction systématique des lieux de l'enfance par la guerre dans les trois romans ressemble à s'y méprendre au cauchemar historique vécu par Zweig, à ceci près que la médiatisation narrative produite par l'écriture romanesque peut aussi passer pour une mise à distance à l'égard de l'Histoire et du « monde », c'est-à-dire du « siècle » en général.

2/ Un « siècle » inhabitable : un adieu au monde et à l'Histoire ?

Si la part de confession est bien présente, l'écriture embarque avec elle des ruses, des détours et des lignes de fuite propre au genre romanesque. Loin de se complaire dans l'élégie ou le requiem, ces romans sont aussi la déconstruction (ou la dissipation) implacable du « château de nuées » qu'est « le monde ». « Fin d'un monde peut aussi s'entendre comme un « adieu à l'Histoire ».

Le regard du romancier sur le monde ancien oscille entre l'indéfectible allégeance à des souvenirs familiaux et la lucidité corrosive à l'égard des mensonges et des illusions du temps. Les romans n'opposent pas véritablement un âge d'or à un âge de fer. Rien ne permet d'affirmer que le temps ancien soit un paradis perdu. Les tares et les fautes de la société autrichienne n'échappent nullement à Joseph Roth : l'indulgence compatissante pour le vieil empereur enrhumé et sa mémoire chancelante n'élude ni l'arrogance viennoise (auquel il oppose la vertu naturelle des provinces), ni les mystifications de la propagande, ni la cruauté des rapports sociaux (de la répression des grèves à l'absurdité des lois de l'honneur). Le regard de Lampedusa, et même du Prince, sur la Sicile d'Ancien Régime est encore plus dépourvu d'aménité que celui de Roth sur l'Empire : qui, à part Salina – lui-même une exception et un étranger dans son milieu – et quelles institutions méritent vraiment d'être sauvés ? La défense de l'aristocratie par le père Pirrone au chapitre V est un éloge paradoxal, plein de réserves et la nullité des derniers Bourbons les condamne plus sûrement que les manigances piémontaises. Quant à la valeur intrinsèque de la caste du faubourg Saint-Germain, le Narrateur est revenu de ses illusions bien avant *Le Temps retrouvé* : au moment même où il est passé de « l'âge des noms » à « l'âge des choses » et a fait l'apprentissage du dégrisement et de la vanité mondaine. À des degrés divers, chacun des romanciers pourrait reprendre à son compte la sentence proustienne qui énonce que « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus » et qu'ils n'ont aucune valeur propre ; ce n'est que parce que « notre mémoire est sédentaire » qu'elle établit sa demeure dans les lieux mêmes de l'enfance.

Mais si les romans, tout en lui ménageant une place, se refusent à toute mythification du passé, il n'en demeure pas moins que tous semblent marqués par une hostilité plus grande encore au présent et à la « tempête » ravageuse qui, pour emprunter à Zweig, mais aussi aux méditations de Walter Benjamin, prend le nom de « progrès ». Certes le romantisme réactionnaire de Chojnicki fait plus figure d'archaïsme que de profession de foi, mais son misonéisme – qui combine la méfiance envers le nationalisme montant, le suffrage universel et le progrès technique (électricité et « nitroglycérine »), cocktail littéralement explosif, exprime bien quelque chose d'authentiquement rothien (ses chroniques

sur le cinéma ou l'Amérique en disent long sur son allergie aux temps modernes) : le monde moderne est bien celui qui, à rebours de l'alchimie des ancêtres de Chojnicki, a transformé l'or impérial en plomb nationaliste. Et Joseph Roth, dans sa préface au roman, affirme crânement son refus de céder devant le « tribunal de l'Histoire » qui ne « lui semble pas davantage à l'abri des erreurs [...] qu'un simple tribunal de district ». Dans la mesure où elles peuvent se déduire de propositions rarement péremptoires, les leçons politiques du roman de Lampedusa, sans être aucunement réductibles à une position légitimiste ou réactionnaire, demeurent frappées au coin d'un **scepticisme** ironique, sinon d'une misanthropie généralisée. Le changement de régime politique ne serait qu'un changement de propriétaires, la substitution de turpitudes modernes (le trucage électoral du Plébiscite fait directement écho, pour le lecteur italien, à celui qui, en 1946, devait inaugurer la nouvelle république italienne) aux injustices anciennes, – laideur morale, musique mécanique (orgue de barbarie), mentalité boutiquière et vulgarité philistine (Calogero) en sus. La paralysie politique et la mélancolie du Prince, tout aussi incapable de défendre l'ordre ancien que de souscrire à l'ordre nouveau, semble faire écho à l'apolitisme désenchanté du romancier. Une certaine hostilité au monde présent sourd, à bas bruit, chez Proust, dans telle considération sarcastique sur le règne des parvenus et l'irruption des « Américaines » dans l'espace parisien, dans le contraste désolant entre la déréliction de la Berma et le triomphe social et artistique de Rachel, ou la réflexion désabusée sur la vanité des « révolutions » humaines.

Si toutefois, chez Proust, la hiérarchie entre passé et présent est moins tranchée, c'est sans doute parce que s'y révèle avant tout un congé donné au monde, au « siècle », à entendre dans toutes ses résonances. C'est bien de l'existence « dans le temps » – dans le temps du monde, le temps profane – qu'il s'agit, pour le Narrateur, de s'affranchir. La fin du monde est aussi pour lui la nécessité d'un congé donné à la vie sociale, à la mondanité – monde de nuées, de faux-semblants et d'illusions – une fois recueillie l'ultime révélation de l'art. On a parfois repéré quelques accents gnostiques dans la radicalité de cette retraite du Narrateur hors de l'espace mondain. À cette radicalité de l'adieu correspond le geste poétique qui consiste précisément à faire tomber la nuit sur l'univers fictionnel : c'est Proust qui choisit d'intégrer l'orage de la guerre à un roman dont l'empan chronologique ne le prévoyait nullement ; c'est le romancier qui fait s'abattre les bombes sur Combray et Méséglise, qui met en scène « le black-out » sur le Paris de sa jeunesse et c'est encore lui qui choisit de mettre à mort ses personnages dans une ultime danse macabre. On songera, de même, à ce flirt de Lampedusa avec la sagesse désabusée de *L'Ecclésiaste* lorsque, au chapitre VI, les silhouettes resplendissantes des danseurs de Ponteleone se voient cernées par l'ombre de la mort et de la désillusion. Bien plus qu'un combat inutile contre tel régime ou telle idéologie, la mélancolie du Prince est l'expression d'une insurrection intérieure contre la finitude, et sa passion même pour la contemplation et l'astronomie est, en toutes lettres, rapportée à un flirt avec la mort. C'est assurément chez Joseph Roth que cette défiance vis-à-vis du « monde » et de l'histoire – même quand elle se dit impériale – s'exprime avec le plus de force : toute *La Marche de Radetzky* est ainsi construite en trompe-l'œil. Roth s'est pris à déclarer que son choix du roman historique était fallacieux, dans la mesure où le déclin de l'Empire autrichien, qui occupe le premier plan du récit, n'est lui-même qu'un épiphénomène au regard de ce qui apparaît comme le drame fondamental des Trotta – amorcé peut-être, dès avant Solférino, par « l'invalidé du Laxenburg » : la « chute » dans l'Histoire comme telle, le déracinement des communautés traditionnelles et l'abandon de la vie paysanne, érigés en véritables mythes fondateurs. La destruction de l'Empire dans l'orage de la guerre masque la tragédie d'une aliénation spirituelle dont ni le grand-père ni le petit-fils ne parviennent à faire le deuil. La poétique de la mélancolie se résoudrait-elle dans une fuite hors du monde ou un refuge dans des valeurs supra-historiques ?

3/ L'écriture romanesque entre mausolée et cathédrale

Pour autant qu'il lui revient d'envelopper, dans un seul et même geste créateur, l'allégeance à un passé et la distance prise par rapport à la forme empirique que l'Histoire lui a donnée, l'écriture se confond-elle avec un travail de deuil ? Après la fin de son monde, s'agit-il d'en réparer la perte ou

d'en consacrer la disparition, d'organiser les funérailles (comme Roth a pu le dire de son roman), de procéder à une exhumation, ou de rêver à une résurrection ?

Au livre-cimetière proustien (« un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés »), on serait tenté d'opposer le livre-mausolée de Joseph Roth. On pénètre de fait dans *La Marche de Radetzky* comme dans la « crypte des Capucins » où sont enterrés les membres de la famille impériale, et qui fournit à Joseph Roth, en 1938, la matière éponyme d'une poignante apostille à l'épopée tragique des Trotta. Son roman est le « tombeau » de l'Empire défunt, de ses millions de « vies minuscules » (Michon) qui l'ont fidèlement servi, et d'une certaine idée de l'Europe sur laquelle le triomphe du nazisme et l'Anschluss jeteront la dernière pelletée de terre : aussi s'agit-il, en cette œuvre de mémoire, comme dans le monde ancien après les grands incendies, de se souvenir de « la forme et de l'aspect de la maison disparue » – et l'on songe aussi au « fauteuil vide » du préfet Trotta qui clôt le roman. Si Charles-Joseph collectionne les reliques, c'est aussi le cas des filles Salina à la fin du *Guépard* : conclusion d'une ironie suprême en ce qu'elle jette un soupçon profond sur la capacité de la conscience à se leurrer elle-même, à réinventer un passé, à forger des fables – leçon qui pourrait d'ailleurs se retourner contre le roman lui-même, à moins qu'elle ne vaille avertissement et profession de foi – ou plutôt de doute – de l'écrivain : Lampedusa écrivait un roman-reliquaire dans lequel il s'agirait à la fois de collectionner pieusement les souvenirs et d'exercer sur eux un implacable devoir d'inventaire. À l'emblème prestigieux du Guépard qui inaugure le roman fait pendant la dépouille naturalisée d'un Bendico mangé aux mites – relique littéraire qui boucle sardoniquement le récit : deux faces et deux phases d'une même entreprise mémorielle.

Les romans laissent à entendre un lien obscur entre la littérature et la ruine. Dans le chapitre inachevé sur le *Canzoniere* de Donnafugata, on voit fleurir la « poésie » dans la maison Salina. Cette poésie est deux fois une « fleur de ruine » (Modiano) : elle prospère dans une famille déclinante et elle est retrouvée sous les décombres d'un bombardement... Le romancier fait finalement reflourir cette histoire familiale, restaure littérairement cet héritage si bien que le « palais de Donnafugata continuait à dresser la volupté baroque de ses volutes et de ses jets d'eau au cœur le plus profond de la noire misère sicilienne » – image possible du destin de l'œuvre. On soupçonne parfois de même que c'est dans la mauvaise littérature, les petits livres édifiants, qui « fourmillaient de touchantes ordonnances d'officiers, paysans mal dégrossis au cœur d'or », ou encore dans ces chants populaires où des paysans ukrainiens continuent de célébrer l'impératrice restée « seule au château » comme si elle n'était pas morte depuis longtemps (VIII) – bref : dans le mythe – que Joseph Roth envisage alors, contre son inspiration première (celle des *Zeitromane*), de puiser pour la littérature une énergie nouvelle.

Proust est le seul à avoir élaboré la théorie d'une œuvre à vocation résurrectionnelle : il s'agit bien, après avoir assisté à la ruine du monde et être soi-même en quelque sorte mort au monde, de reconstruire « l'édifice immense du souvenir », et de substituer aux « maisons de pierre » comme aux « châteaux de nuées », à « l'église de Combray » comme à celle de « Saint-André des Champs », la seule vraie « cathédrale » qu'est le texte littéraire. L'image est là non seulement pour souligner le caractère rigoureusement *composé* du livre, mais sans doute aussi pour signifier qu'il revient à l'art, et à lui seul, plus qu'aux civilisations, toujours mortelles, d'élever des monuments impérissables. L'œuvre de Proust, en ce qu'elle s'inscrit dans un contexte historique où l'on peut encore croire à la vertu réparatrice de l'art, demeure peut-être, quant à elle, le témoignage précieux d'un âge de la littérature lui aussi définitivement révolu. Cette conception quasi théologique de l'absolu littéraire comme expression de la « vraie vie » semble parfaitement étrangère à l'univers de Joseph Roth. Dans *La Marche de Radetzky*, si l'œuvre est une consolation, elle n'est jamais un avenir. Dans le désastre du temps les lignes de fuite dessinées par le romancier sont plus spirituelles qu'esthétiques : culte des morts, aspiration diffuse à un retour à la communauté paysanne (Onufrij), catholicisme vague (vision de la croix, peut-être inspirée par l'ébriété, qui interdit le meurtre de Kapturak, ou *Pater* imprononcé de Charles-Joseph), ou éveil à des expériences éthiques élémentaires. C'est finalement dans l'épreuve irréfragable de la paternité chez le préfet et dans le sacrifice inutile de Charles-Joseph parti puiser de l'eau pour ses camarades que se déchiffrent, hors de l'Histoire, de bien fragiles raisons d'espérer. Quant au *Guépard*, il ne semble proposer ni arrière-monde spirituel, ni salut dans une religion de l'art : le roman s'achève sur l'assassinat posthume de Bendico – le chien qui aura été

paradoxalement le moins cynique des personnages. Plus encore que les ruines de palais fracassés par la guerre, le roman se donne ici la tâche modeste de rassembler, fugitivement, un « petit tas de poussière livide ».

Remarque de méthode :

Autant une introduction peut être longue (jusqu'à deux pages), autant la conclusion se doit d'être resserrée : rien n'interdit au lecteur de ce rapport de s'exercer à en rédiger une. On peut choisir de reprendre, dans l'ordre, les trois temps forts de la démonstration, ou bien de reformuler de façon percutante, mais non nécessairement chronologique, les idées clés. Du point de vue rhétorique, une citation nouvelle (qu'elle soit tirée du corpus ou non) ou la référence (concise) à un épisode peuvent être bienvenues, en ce qu'elles permettent d'introduire un élément de surprise au cœur d'un propos essentiellement récapitulatif, mais ce n'est aucunement un réquisit. Pas plus que la fameuse « ouverture » finale, qui se traduit le plus souvent par des généralités maladroitement et sans intérêt, et à laquelle il est donc inutile de s'astreindre.

On espère avoir contribué, par ces remarques et conseils, à clarifier tant soit peu les exigences du jury. Loin de nous l'idée de sous-estimer l'écart existant entre les attentes du concours et celles des années d'étude qui ont précédé, ou de nier la singularité parfois un peu déconcertante de l'exercice dissertatif tel qu'on le prend en France. Mais la qualité des meilleures copies corrigées lors de cette session suffit à démontrer non seulement qu'on ne demande pas l'impossible, mais que l'effort intellectuel requis continue à avoir du sens.

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

Rapport présenté par :

- Daniel Lacroix, *Professeur des Universités, Université de Toulouse Le Mirail (Phonétique 1)*
- Yvonne Cazal, *Maître de conférences des Universités, Université de Caen (Phonétique 2)*
- Silvère Ménégaldo, *Maître de conférences des Universités, Université d'Orléans (Morphologie 1)*
- Annie Bertin, *Professeur des Universités, Université de Paris X (Morphologie 2)*
- Sébastien Douchet, *Maître de conférences des Universités, Université de Provence (Syntaxe)*
- Véronique Dominguez, *Professeur des Universités, Université d'Amiens (Vocabulaire)*
- *Coordination* : Christine Ferlampin-Acher, *Professeur des Universités, Université Rennes 2*

TEXTE

L'empereur interroge Nicole, un valet qu'il a envoyé auprès de Guillaume et de sa sœur :

- 1400 « Nicholin, foi que doiz honor
or di, veïs tu sa seror ?
– Tesiez, fet il, ne dites mes !
Nus hom, s'il n'estoit bien confés,
ne doit parler de tel merveille.
- 1405 Ele fu nee sanz pareille
et de beauté et de simplece.
De son beau chanter par est ce
une tres douce melodie.
Nuls ne l'oït qu'autretel n'en die.
- 1410 – Et que sez tu ? – Ge l'ai oïe. »
Ne le feri pas lez l'oïe
qui si li loe la pucele.
« Comment, fet il, si est si bele ?
– Voire, fet il, ce n'est pas doute,
- 1415 non d'une chose, mes de toute,
de braz, de cors, de chief, de vis.
Aussi passe, ce m'est avis,
de beauté bele Lienors
totes les autres, com li ors
- 1420 toz les autres metals dou monde.
– Ne fet pas a son biau non honte,
a ce que voi, fet l'emperere.
Et que me diz tu de son frere ?
Mout le verroie volentiers.
- 1425 – Ce rest uns trop biaus chevaliers,
a un dur piz, a uns forz bras,
a un chief crespé et aubornaz,
a un biau vis, lonc et tretiz.
S'a les oils rianz et hardiz

- 1430 et par reson lees espaulles.
 – Tels chevaliers fet l'en en faules :
 s'il est tels, dont est il faez !
 – Ce dirés vos quant le verrez.
 Si tient adés trop riche hostel ;
- 1435 s'uns bien hauz hom le tenoit tel
 si i avroit il parlement :
 tant i a chevaliers et gent
 que l'en n'i puet son pié torner.
 – Or va tost, si fai atorner
- 1440 a son ostel quanqu'il voudra ;
 n'iere a aise trusqu'il vendra. »

Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*,
 éd. F. Lecoy, Paris, Champion Classiques, 2008, « CCMA 24 ».

1. Traduire le texte du vers 1413 au vers 1441.
2. Phonétique et graphie
 - a) Retracer l'évolution du latin au français moderne de *cantare* > *chanter* (v. 1407).
 - b) Etudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'en français moderne de *o* dans *voire* (< *vera* v. 1414), *chose* (< *causam* v. 1415), *mout* (< *multum* v. 1424), *torner* (< *tornare* v. 1438), *ostel* (< *hospitalem* v. 1440).
3. Morphologie
 - a) Relever et classer selon le système de l'ancien français les substantifs masculins du texte du vers 1421 à la fin du texte.
 - b) Expliquer la formation depuis le latin et l'évolution jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient *emperere* (v. 1422).
4. Syntaxe
 Étudier l'article (expression et non expression) du vers 1421 à la fin du texte.
5. Vocabulaire
 Étudier *chief* (v. 1427) et *merveille* (v. 1404).

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 (voire de graphie) peuvent porter soit sur l'ensemble du texte, soit sur une partie de celui-ci : aux candidats (ou candidates, soit dit ici pour tout le corrigé) de lire attentivement l'énoncé. Les candidats, qui ayant mal lu le sujet, ont traité du substantif masculin dans l'ensemble du texte ont perdu du temps, puisque la question ne portait que sur les vers 1421-1441. Une lecture attentive de l'énoncé aurait de même permis qu'aucun des termes mentionnés dans la question 2.b) ne soit oublié.

La durée de l'épreuve passant pour le concours 2017 de 2 h 30 à 3h, les erreurs causées par la précipitation devraient être plus rares : il n'en demeure pas moins que l'épreuve de langue portant sur un texte antérieur à 1500 impose aux candidats de mobiliser leurs connaissances et de les organiser dans un laps de temps relativement bref. Il importe donc de s'être entraîné pendant l'année, de bien connaître le texte (il faut éviter de découvrir le passage à traduire le jour du concours) et d'avoir des connaissances précises et structurées, faciles à mobiliser rapidement.

Le poids des différentes questions étant égal (16 points, d'où une note sur 80, ramenée ensuite à une note sur 20), il est fortement déconseillé de « faire des impasses » : pour chaque question la définition, la problématisation générale, permettent de gagner quelques points, de telle sorte que, même si le candidat a l'impression de ne pas dominer le sujet, il peut bénéficier de quelques points, à condition d'avoir, pendant l'année, déjà travaillé la question. Les impasses, par exemple sur la phonétique, sont donc très vivement déconseillées aux candidats qui préparent l'épreuve. Pour obtenir un résultat correct, il est nécessaire de traiter l'ensemble des questions, ce qui implique une bonne maîtrise du temps et l'aptitude à mobiliser ses connaissances rapidement.

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'ont pas réalisé l'écart de niveau important entre l'épreuve d'histoire de la langue du CAPES et l'épreuve d'ancien français de l'agrégation : les deux concours proposent des sujets dont l'esprit est complètement différent, ce qui implique qu'un travail spécifique d'approfondissement est nécessaire pour l'agrégation. On ne saurait prétendre à une note correcte en ancien français pour ce concours en en restant au travail d'histoire de la langue, assez général, effectué dans le cadre de la préparation au CAPES. 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 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. 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

Traduction des v. 1413-1441.

Rappelons que 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 quelques ratages qu'une préparation attentive aurait pu sans doute éviter. Il faut d'abord noter que l'extrait à traduire constituait seulement une partie des vers proposés ; nombre de copies ont néanmoins travaillé l'ensemble du passage, peut-être à cause d'une prise de connaissance rapide du libellé de l'épreuve. Il est conseillé de prêter attention aux attentes précises de l'exercice, même si la lecture attentive de l'ensemble du texte est de fait attendue puisqu'elle permet de mieux le sens du passage à traduire. En revanche, et nous nous en félicitons, assez rares ont été les candidats à suggérer leur méconnaissance du *Roman de la rose* en transcrivant mal les noms des protagonistes (Aliénor au lieu de Liénor) ou en se trompant sur l'identité des interlocuteurs, qui était ici l'empereur et son messenger Nicole, de retour de visite au *plessié* de Dole. L'extrait posait relativement peu de réelles difficultés linguistiques : termes spécifiques et faux amis étaient assez peu nombreux, ce qui n'a pas empêché quelques tournures traditionnelles d'induire en erreur certains candidats. Le *dur piz* du v. 1426 décrit la poitrine vigoureuse du chevalier Guillaume, non ses « pieds durs » ; la graphie *faules* pour *fables*, usuelle en ancien français, n'aurait pas dû obscurcir le sens d'un des plus célèbres vers du *Roman* (v. 1431 *Tels chevaliers fet l'en en faules*, « c'est dans les récits de fiction que l'on trouve de tels chevaliers ») au point de suggérer des héros faits de « bois de saule » ou excitant les « foules ». Il est vrai que la complexité augmentait au fil du texte : les phrases, d'abord très proches de la langue moderne, évoluaient vers des tournures moins transparentes au premier abord, mais qui n'auraient pas dû poser trop de difficultés à l'issue d'une année de préparation. Comme toujours, si le jury est bien conscient des conditions stressantes d'un concours, il conseille aux candidats de bien relire leur traduction pour éviter des non-sens sémantiques ou culturels. *Si tient adés trop riche hostel* (v. 1434) ne peut en aucun cas évoquer ici un autel voué au dieu Adès (Hadès ?).

Enfin, on le répète, la correction du français moderne est un critère important dans l'appréciation des copies : fautes d'orthographe, de syntaxe ou de morphologie verbale sont sanctionnées.

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. La ponctuation fait également l'objet d'une évaluation globale dans la mesure où elle participe au sens du texte traduit (un demi-point à partir de quatre erreurs de ponctuation, au maximum un point si des marques importantes, ici celles du discours direct, sont systématiquement omises).

Commentaires sur l'extrait à traduire

1413 « Comment, fet il, si est si bele ?
1414 – Voire, fet il, ce n'est pas doute,
1415 non d'une chose, mes de toute,
1416 de braz, de cors, de chief, de vis.

Placé devant l'incise, *comment* ne nous semble pas porter sur la suite (« comment peut-elle être si belle ? »), mais plutôt introduire l'interrogation directe : « comment, dit-il, est-elle donc si belle ? ». La valeur adverbiale du *si* doit être repérée, précisée par un coordonnant (« donc ») et non confondue avec l'intensif suivant. À la surprise du jury, le très usuel *voire*, qui devait être traduit par un adverbe (« certes », « vraiment » ; était aussi accepté « oui »), a parfois troublé des candidats qui l'ont pris erronément pour une forme verbale (« regarde », « vois »). L'omission de *Ce n'est pas doute* (« sans doute ») a été sanctionnée. Le balancement *non de... mes* de devait être rendu. Laisser *chose* était maladroit ; ont été privilégiées des traductions comme « non sur un point », « non sur un plan ». L'ajout de « seul », suggéré par la traduction de Jean Dufournet, a été accepté. Autre terme usuel, *vis* (« visage », « figure »), qui fait suite à l'énumération des parties du corps (« bras, corps, tête ») au v. 1416, a suscité de curieuses erreurs, étant parfois confondu avec « voix ».

1417 *Aussi passe, ce m'est avis,*
1418 *de beauté bele Lienors*
1419 *totes les autres, com li ors*
1420 *toz les autres metals dou monde.*

À l'ouverture du v. 1417 *aussi* devait être repéré et traduit (« ainsi »), de même que *ce m'est avis* (« à mon avis »). La place de sujet occupée par *bele Lienors* a en général été bien repérée et l'expression *passer de beauté* traduite de manière satisfaisante par « surpasser en beauté ». Dans l'expression *totes les autres* ont été tolérés l'omission de *autres*, l'ajout de « femmes » et éventuellement la répétition du verbe « surpasser » ou « dépasser », dans la mesure où ces éléments contribuaient au sens et à la fluidité de la phrase en français moderne. *Com* pouvait être rendu par « de même », « comme » ou tout terme de comparaison.

1421 – *Ne fet pas a son biau non honte*
1422 *a ce que voi, fet l'emperere.*

La non-expression de Liénor, sujet de *ne fet pas honte*, a en général été repérée, même si ont été sanctionnées de mauvaises lectures du verbe *fet*, mal interprété à la deuxième personne (« tu ne fais ») alors qu'il s'agit de la troisième (« elle ne fait pas »). La réflexion sur le *non* de Liénor était éclairée par l'ensemble du *Roman*, ce qui devait permettre d'éviter de grossières erreurs sur cette expression. L'incise *fet l'emperere*, qui devait être traduite (« dit l'empereur »), donnait quant à elle la clef du sujet régissant *voi*, si la morphologie verbale n'y avait pas suffi (« à ce que je vois »).

1423 *Et que me diz tu de son frere ?*
1424 *Mout le verroie volentiers.*

De son frere pouvait être traduit par « à propos de », « au sujet de son frère ». La p.1 de *verroie* au conditionnel ne posait pas de difficultés, non plus que *mout... volentiers* (« avec grand plaisir », « très volontiers », l'oubli de *mout* étant sanctionné). Diverses traductions possibles de ces vers simples ont été acceptées : « il me plairait fort de le voir », « je le rencontrerais avec grand plaisir », « je le verrais très volontiers/avec grand plaisir », etc. Trop de candidats confondent cependant en français la P1 du futur simple (« je le verrai ») et celle du conditionnel (« je le verrais »).

1425 – *Ce rest uns trop biaus chevaliers,*
1426 *a un dur piz, a uns forz bras,*
1427 *a un chief cresse et aubornaz,*
1428 *a un biau vis, lonc et tretiz.*
1429 *S'a les oils rianz et hardiz*
1430 : *et par reson lees espales.*

La silhouette de Guillaume de Dole esquissée par Nicole obéit, non sans une ironie que souligne la réplique suivante, à la topique des portraits romanesques, d'autant qu'il s'agit d'une réécriture précise du *Roman de Troie*. Il était donc attendu que les éléments énumérés soient repérés facilement par les candidats, ce qui n'a pas toujours été le cas.

L'attention devait d'abord se porter sur la forme rest et sur les suggestions sémantiques de son préfixe (« de son côté, quant à lui, pour sa part »). *Trop* suggérait un adverbe d'intensité, mais, conformément à sa valeur usuelle en ancien français, ne marquait pas l'excès (« bien », « très », « fort », mais pas « trop »). Si l'introduction des détails corporels par *a* pouvait être allégée en français moderne (« avec » ou bien omission de *a*), plusieurs erreurs sur des adjectifs ou des expressions usuels ont été ici relevées. On a déjà cité le *piz dur*, « la poitrine puissante », « solide » – mais certes pas « dure » ou « forte ». De même, *a uns forz* bras devait être rendu par un pluriel, nettement suggéré par la forme de l'article en ancien français ; la force des bras pouvait être rendue par plusieurs adjectifs, à l'exclusion de termes trop familiers pour être acceptables, comme « costauds ». La tête de Guillaume, trop souvent traduite par « cheveux », est *crepe*, « frisée », « bouclée » (attention au sens de « crépu » en français moderne) et *aubornaz*, « blonde », et non pas « brune », « noire » ou de quelque autre couleur. Son visage est *tretis* (« bien fait », « régulier »), adjectif banal dans le contexte mais qui n'a pas toujours été compris. A l'orée du v. 1429, le *si* élidé appelait une traduction, par exemple par une conjonction de coordination. Les *oils* (« yeux ») du personnage sont qualifiés, de manière toujours codifiée, de *rianz* (« rieurs ») et de *hardis* (« hardis », « francs »). La description s'achève par l'évocation d'épaules *lees*, « larges ». L'expression par *reson*, qui a parfois embarrassé, pouvait être traduite par « naturellement », « convenablement », voire « de bonne proportion », « bien proportionnées » si on la rapportait aux *espaules*.

1431 : - *Tels chevaliers fet l'en en faules :*

1432 : *s'il est tels, dont est il faez !*

1433 : - *ce dirés vos quant le verrez.*

L'en (« l'on »), sujet de *fet*, n'aurait pas dû poser problème, car il est fréquent en ancien français. *Faules* et *faez*, on l'a vu, devaient être connus dans la mesure où il s'agit d'un passage important du texte. *Faules*, lié à *fabula*, pouvait être traduit par « roman », « conte ». *Faez* signifie d'abord « ensorcelé », « enchanté ». On pouvait ici le rendre par « un être surnaturel ». *Dont* est un faux ami, qui signifie « donc ». Ce en ancien français est un pronom, d'où la traduction « c'est ce que vous direz » ou « vous serez de cet avis » pour le début du vers 1433.

1434 : *Si tient adés trop riche hostel ;*

1435 : *S'uns bien houz hom le tenoit tel*

1436 : *Si i avroit il parlement :*

Le passage a suscité beaucoup d'erreurs, qu'un examen attentif des vers aurait permis d'éviter. Les *si* ou *s'* portaient des sens différents : le premier, adverbial, marquait la rupture (« pourtant ») ; le second, conjonction de subordination, introduisait la proposition hypothétique (le système hypothétique subordonnée à l'imparfait/principale au conditionnel apparaît ici clairement) ; le dernier, à nouveau un adverbe, marquait une simple liaison. *Adés* (« sans interruption », « continuellement ») devait être traduit. L'expression *tenir hostel* signifie habituellement « être accueillant, hospitalier », ce qui pouvait donner ici « il accueille très généreusement, avec grande largesse ». *Parlement* correspond à « assemblée », voire « cour ».

1437 : *Tant i a chevaliers et gent*

1438 : *Que l'en n'i puet son pié torner.*

À nouveau une tournure médiévale familière : *i a* pour « il y a ». *Gent* pouvait être pris ici dans son sens le plus large « gens », « personnes », sans doute au sens de « gens de toute sorte », par opposition au terme précis de « chevaliers ». *Pié torner* se comprenait aisément : on pouvait traduire prudemment « que l'on n'y peut bouger », ou conserver une tournure plus imagée « que l'on ne peut pas même y bouger un/le pied ».

1439: - *or va tost, si fai atorner*

1440: *A son ostel quanqu'il voudra;*

1441: *N'iere a aise trusqu'il vendra. »*

À nouveau, le passage a souvent été mal traduit, alors qu'il comportait peu de mots difficiles – aucun à vrai dire pour un candidat préparé : *tost* (« vite »), *atorner* (« préparer »), *quanque* (« tout ce que ») et *trusque* (« jusqu'à ») sont des termes classiques. Encore une fois, nous recommandons l'attention à chaque mot (notamment aux adverbes comme *or*) et la bonne connaissance du contexte, qui conduisaient à identifier l'inhabituelle P1 du futur simple du vers 1441. Les traductions approximatives, qui ne rendent que le sens général de la phrase, sont à éviter.

Pour terminer, il faut rappeler que la traduction d'ancien français ne s'improvise pas, parce que la langue médiévale recèle des faux amis, des termes et une syntaxe qui ne sont pas toujours les nôtres – sans parler du contexte propre à chaque œuvre. Mais, dans le même temps, et c'est une évidence sur laquelle on ne saurait trop insister, ces textes anciens sont bel et bien écrits en français : traduire est ici en réalité moderniser. Le geste révèle une maîtrise réfléchie de notre langue que l'on est en droit d'attendre de futurs enseignants. Solliciter bon sens et observation permet assurément, en complément d'une préparation sérieuse, d'éviter les erreurs dirimantes et d'obtenir de bons résultats dans cet exercice.

Phonétique

2. a) Retracer l'évolution du latin au français moderne de *cantare* > *chanter* (v. 1407).

La question de phonétique posée aux candidats en 2. a) se caractérisait cette année par sa simplicité. Pour retracer l'évolution phonétique de *cantare* > *chanter*, il fallait savoir décrire trois phénomènes classiques : la palatalisation de *k + a*, la diphtongaison française de *a* et la nasalisation *a + n*. L'ensemble du mot ne fait apparaître que des points d'évolution tout à fait banals.

Le jury répète que cette question de phonétique ne recèle aucun piège et qu'elle permet tout au contraire à des candidats studieux d'obtenir des points, pour peu qu'ils se soient entraînés régulièrement à partir de mots types – dont *cantare* > *chanter*, fait d'ailleurs partie. En règle générale, la question de phonétique ne produit pas des résultats plus faibles que les autres, car elle repose sur des attentes extrêmement précises que la plupart des candidats connaissent même s'ils ne réussissent pas tous à y répondre.

Il s'agit donc de retracer en diachronie, étape après étape, l'évolution phonétique d'un mot pris dans le texte traduit. Les confusions classiques consistent à mélanger la transcription phonétique avec la graphie ordinaire du mot en latin ou en français (quelle que soit l'époque considérée), et plus rarement à introduire dans l'étude des commentaires hors sujet empruntés à la morphologie ou même à la lexicologie. L'examen des graphies successives du mot peut néanmoins fournir des éléments d'appréciation intéressants, ou même quelques commentaires à placer entre parenthèses, ou dans une brève conclusion.

Une bonne étude phonétique commence par une transcription correcte de l'étymon latin, comportant l'accent en bonne place, et s'achevant sur la transcription du mot tel qu'il se prononce aujourd'hui – il est particulièrement décevant de constater que certains candidats sont incapables de transcrire un mot de français contemporain correctement. L'usage des romanistes étant d'utiliser l'alphabet dit de Bourciez, nous partons donc de [kantáre], pour arriver à [šãtê]. L'utilisation de l'API n'est cependant pas interdite. Une fois la transcription faite, il s'agit de décrire, dans l'ordre chronologique, les évolutions touchant la prononciation du mot, en fournissant de chaque phénomène une explication minimale.

On regrette que pour cette question, comme pour les autres d'ailleurs, la qualité intrinsèque de la rédaction laisse parfois à désirer : ponctuation inexistante, orthographe défailante, mélange abscons de signes linguistiques, de flèches et de mots épars, etc. On attend assurément plus de tenue de la part de futurs professeurs de français. Pour le compte rendu de phonétique, il faut simplement organiser la réponse de façon à ce que soit clairement présentée l'évolution phonétique étape après étape, sans oublier de donner des explications éclairantes pour chaque évolution – il est inutile de faire long en la matière, car le candidat risque de manquer de temps par la suite pour boucler d'autres questions, notamment celle de vocabulaire.

L'évolution phonétique s'inscrit dans l'histoire d'une langue, et plus généralement dans l'histoire tout court. On rappelle qu'un certain nombre de phénomènes touchant toute la Romania concernent la latinité tardive, d'autres voient le jour durant le haut Moyen Âge au moment où émergent les différentes langues romanes ; à partir du XI^e siècle, nous sortons de la reconstitution pour voir apparaître des usages écrits des langues romanes, et les outils d'analyse deviennent de plus en plus nombreux au fur et à mesure que nous avançons dans l'histoire de la langue française. Il est toujours étonnant de constater que certains candidats avancent des dates sans voir à quoi elles peuvent correspondre dans l'usage réel d'une langue (voir à ce sujet, Michel Banniard, *Du latin aux langues romanes*, Paris, Nathan, 1997).

Ainsi donc, parmi les phénomènes qui affectent le latin parlé sous l'Empire, l'on doit connaître les deux questions classiques que sont les diphtongaisons et les palatalisations.

1°) Toute évolution phonétique se doit de prendre en compte un phénomène qui a touché le latin parlé dans tout l'Empire, et qu'on appelle bouleversement (attention à l'orthographe de ce mot, qui ne s'écrit pas, contrairement à ce qu'un nombre étonnamment important de copies pourrait laisser croire *bouleversement) vocalique. Au cours des III^e-IV^e siècles, l'accent latin est devenu un accent d'intensité. Il s'ensuit une modification du système vocalique qui glisse d'un système d'opposition fondé sur la longueur des voyelles à un système d'opposition d'ouvertures; il en découle également une forte différenciation des voyelles toniques et des voyelles atones, les unes tendant à être plus faiblement prononcées, les autres à évoluer rapidement sous la pression de l'accent.

Pour le mot *cantare*, le bouleversement en question a des effets limités: le [a] est sous l'accent, c'est une terminaison d'infinitif; il s'allonge mais n'évolue que tardivement, et seulement dans la partie de la Gaule qui deviendra plus tard la zone d'Oïl. La diphtongaison française qui se produit au V^e siècle est donc spontanée (le [a] est tonique et libre) et aboutit à la segmentation en [áe]. Cette diphtongue n'est pas attestée et a dû se réduire immédiatement: monophthongaison en [ĕ]. Cette évolution différencie notablement le français au sein des langues néo-latines.

La voyelle finit par se fermer en ĕ, et garde une spécificité dans la langue littéraire du XI^e siècle: elle est fermée et longue, et n'entre en assonance qu'avec elle-même. Le [ĕ] qui en résulte n'évolue plus ensuite. La loi de position n'en modifie pas l'ouverture à l'époque du français classique, du fait que pour les infinitifs des verbes du premier groupe la prononciation standard ne restitue pas le [r] final.

On peut encore noter, comme conséquence tardive des évolutions vocaliques déjà décrites, l'amuïssement en français de toutes les voyelles finales autres que [a] (sauf cas spécifiques). Le [e] final disparaissant au VII^e siècle, l'infinitif français des verbes du premier groupe est donc [ĕr], puis [ĕr] au XI^e, et enfin [ĕ] à partir du XIII^e (effacement des consonnes finales).

2°) Dans le cas de *cantare*, la consonne palato-vélaire [k], en position forte, en début de mot par exemple, entre dans un processus de palatalisation au contact de [a]. Le phénomène est tardif (V^e siècle) et ne touche qu'une partie de la Romania – une partie même de la Gaule, puisque l'équivalent en occitan central est cantar. La consonne se palatalise, puis se dentalise, puis génère une assibilation: k > k' > ḳ > ṭ > ṭʃ.

Durant le haut Moyen Âge, la langue française naissante voit disparaître ces phonèmes palatalisés (> ṭʃ), mais le mot débute par une consonne affriquée jusqu'au XIII^e siècle, après quoi la simplification des affriquées fait disparaître l'élément dental (> ʃ), et la consonne initiale du mot n'évolue plus ensuite. Il convient enfin d'aborder un phénomène qui touche massivement l'ancien français, du XI^e au XIV^e siècle, la nasalisation des voyelles.

3°) Au contact d'une consonne nasale, la voyelle qui précède est prononcée par le locuteur de telle façon qu'il anticipe sur la qualité de la consonne qui suit; la voyelle prend alors elle-même une résonance nasale.

La nasalisation qui touche *cantare* est extrêmement simple à décrire. Nous partons d'une voyelle ouverte en position entravée, et qui se nasalise très tôt (début du XI^e siècle): a + n(t) > ān. Durant toute la période de l'ancien français, la prononciation comprend donc à la fois un [ā] et un [n], sans que la graphie en rende compte. Durant la Renaissance, l'on constate une dénasalisation partielle: en syllabe fermée, comme ici, la consonne nasale implosive s'affaiblit et disparaît, tandis que la voyelle reste nasalisée: [ān] > [ā̃]. La voyelle s'allonge alors par un effet compensatoire, mais l'effet reste de courte durée en finale absolue de mot. Là encore, la graphie ne rend pas compte de ces évolutions.

L'ensemble des évolutions phonétiques est synthétisé dans le tableau ci-dessous :

cantare > chanter

[kantáre] > [šántêr] > [šătê]

Latin classique	[kantáre]	Accent sur le [a]
III ^e s.	[kantáre]	Bouleversement vocalique : le [a] s'allonge
V ^e s.	[kántáre]	Palatalisation de [k] : ka > k'a > ḳa
—	[tántáre]	Dentalisation de la consonne initiale : ḳa > ta
—	[tšántáre]	Assibilation de la consonne initiale : ṭ > tš
VI ^e s.	[tšántáɛre]	Diphthongaison spontanée de [á] : [á] > [áɛ]
VII ^e s.	[tšántɛre]	Monophthongaison : [áɛ] > [ɛ]
—	[tšántɛr]	Dépalatalisation de [tš] > [tʃ]
—	[tšántɛr]	Amuïssement de la voyelle finale
XI ^e s.	[tšántɛr̃]	Nasalisation de [a] au contact de [n]
—	[tšántɛr̃]	Fermeture de [ɛ̃] > [ɛ̃] Le [ɛ̃] reste long à date ancienne
XIII ^e s.	[šántɛr]	Simplification de l'affriquée : [tʃ] > [ʃ]
—	[šántɛ]	Effacement de la consonne finale
XVI ^e s.	[šătê]	Dénasalisation partielle : en syllabe fermée, la consonne nasale implosive s'efface, la voyelle est momentanément marquée par un allongement.

2. b) Étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'en français moderne de e dans HORAM > *heure* (1755), *VIDUTA > *veüe* (1764), AVENTURA > *aventure* (1769), AMARE > *amer* (v. 1783), HOMINEM > *homme* (1783).

La question de graphie, désormais bien connue des candidats, est une invitation à réfléchir sur les rapports entre la forme écrite et la forme phonique de la langue, dans une perspective diachronique. Pour mener à bien cette comparaison, il importe de distinguer clairement les deux plans et, notamment, de transcrire (en alphabet des romanistes ou en API, au choix) les formes du corpus. Cinq mots étaient proposés, qui présentaient chacun une ou plusieurs occurrences de la lettre e sur laquelle portait l'analyse (dans les cas où le mot contient plusieurs e, nous soulignons celui qui fait l'objet de l'analyse). Nous rappelons aux candidats qu'en aucun cas il ne s'agit de retracer l'histoire phonétique complète des formes proposées – ce qui est impraticable dans le temps imparti et hors sujet. Seuls doivent être mentionnés les phénomènes d'évolution phonétique qui justifient le maintien ou l'apparition de e dans la forme écrite et éclairent les conventions graphiques successives régissant son usage. Le jury attend un développement organisé qui regroupe les occurrences relevant du même commentaire. Plusieurs plans étaient possibles et ont été admis à condition qu'ils aboutissent à un classement pertinent des formes du corpus d'étude. En revanche l'absence de plan construit – dans les copies traitant des différents mots, à la suite, sans classement – est sanctionnée.

Introduction

Dans le code graphique du français moderne, la lettre e occupe à bien des titres une place particulière, ne serait-ce que parce qu'elle est, de loin, la lettre la plus fréquente. Elle est aussi la seule à recevoir tous les accents diacritiques (é, è, ê, ë) qui, lorsqu'ils portent sur e, ont une fonction phonographique car e a acquis en français une polyvalence qu'il n'avait pas en latin où il ne notait que [e] (qui pouvait être bref [ĕ] ou long [ē]): Cette opposition de longueur a laissé place après le bouleversement vocalique du 2^e siècle à une opposition de timbre [ɛ̃] et [e].

En français médiéval, e peut représenter – outre [ɛ̃] et [e] – d'autres phonèmes que l'évolution phonétique a fait apparaître dans la langue parlée et que les scribes ont jugé approprié de transcrire au moyen de e, à savoir [ɛ] (e central), [œ] et [œ̃] (e labial), [ē] puis [ā]. On traitera d'abord de e dans ses emplois de graphème simple, puis d'élément de digraphe en classant les formes proposées selon la nature du phonème que e y représente.

I. La lettre e est un graphème simple

1. Le graphème e note [ɛ̃] central (HORAM > *heure* (1755), *VIDUTA > *veüe* (1764), AVENTURA > *aventure* (1769), HOMINEM > *homme* (1783)).

Le phonème appelé [ɛ̃] central apparaît dès les plus anciens textes exclusivement en syllabe atone. Il ne s'élide pas devant voyelle, ne nasalise pas. Ce [ɛ̃] central est appelé ainsi parce qu'il est articulé au milieu de la cavité buccale, entre [œ] (de *fleur*) et [œ̃] (de *peu*). On voit, dans les tout premiers textes, que les scribes hésitent sur le choix de la lettre qui représentera le mieux ce phonème inconnu en latin. Dans les *Serments de Strasbourg*, on trouve les formes *fradra*, *fradre*, *Karle*, *Karlo*. L'hésitation ne dure pas et le choix se fixe sur la lettre e dès le 10^e s. Une ambiguïté est ainsi créée, notamment à la finale des mots où e peut désigner [ɛ̃] central (atone) ou bien [e] fermé (tonique): par exemple: la forme graphique *espie* peut se prononcer /*esp̃ie*/ (« l'espion ») ou /*esp̃ié*/ (« l'épieu, la lance »). Les éditeurs modernes mettent un accent aigu (dont l'usage en français ne remonte qu'à la Renaissance) sur [e] fermé (esp̃ié).

1.1. Le graphème e (notant [ɛ̃]) est en position finale

– **Origine 1:** [ɛ̃] a pour origine [a] atone finale: *heure*, *veüe*, *aventure*

Au 7^e s., quand les voyelles finales s'amouissent, [a], plus ouvert et plus audible, ne s'efface pas entièrement mais se maintient sous forme affaiblie de [ɛ̃].

Les féminins en a latins (ou les neutres pluriels réinterprétés comme des féminins, *ARMAS) se terminent désormais en e, ce qui distingue le français des langues romanes où cet affaiblissement n'a pas eu lieu.

– **Origine 2:** [ɛ̃] a pour origine une voyelle autre que /a/ (*homme*) qui se maintient au stade [ɛ̃] pour permettre l'articulation d'un groupe consonantique primaire ou secondaire. Dans la forme *homme* < HÓMĪNĚM, proparoxyton, l'amouissement de la pénultième [i] a créé le groupe *mn*, [ɛ̃] s'est conservé sous forme de [ɛ̃] pour permettre l'articulation de ce groupe consonantique [ómne] puis [ómme].

Évolution:

Au 15^e siècle, [ɛ̃] se labialise (il est prononcé avec les lèvres en avant) en [œ̃] sourd (ou [œ̃] labialisé moyen). Il reste écrit e.

- après voyelle, (*veüe*) il s'amouit au 17^e s.. L'effacement a comme conséquence un allongement compensatoire de la voyelle qui précède, sensible dans la langue soutenue, en poésie et dans certains parlers jusqu'au 20^e s.

Il reste écrit (e muet), comme morphogramme de féminin.

- après consonne, en français standard, il ne s'amouit que fin 17^e s. /début 18^e s. La permanence de e graphique signale l'articulation de la consonne.

1.2. [ɛ] est en position initiale atone : *veüe*, < *VĪDŪTA*

Origine : Dans la forme *veüe*, < *VĪDŪTA*, il a pour origine [i] qui a donné [ɛ] au 3^e siècle. (A l'initiale, il n'y a plus à la fin du 4^e s. que des [ɛ]). Ce [ɛ] se trouve en hiatus en raison de l'effacement de la consonne [d] intervocalique. Au 11^e s., [ɛ] fermé atone libre s'affaiblit en [ɛ] central.

Évolution : Il fait encore syllabe dans le manuscrit de l'*Eneas*, mais en position d'hiatus, [ɛ] initial s'amuit précocement, dès le 14^e s., avec allongement compensatoire de la voyelle qui suit. Il reste graphié (e muet) jusqu'au 18^e s.

On trouve *vue* dès le 14^e mais Académie 1694 et 1718 donnent *veue* et Académie 1740 : *vûe* (où l'accent circonflexe marque l'allongement de *u*), Académie 1762 : *vue*.

2. Le graphème e est en syllabe tonique, libre, il note [ɛ] fermé : *amer* < *AMĀRE*

Origine : Cet e note [ɛ] ([ãméR]) qui est l'aboutissement de la diphtongaison supposée de [á] tonique libre au 6^e siècle : [á] > ([æ]) se monophthongue en [ɛ] et se ferme en [ɛ] au 11^e s. Pendant l'Ancien Français et le Moyen Français, le timbre en reste fermé, qu'il soit ou non suivi d'une consonne articulée. Le timbre exact de e issu de [á] fait l'objet de discussions. Il ne rime qu'avec lui-même. On admet généralement qu'il devait s'agir d'un [ɛ] très long et très ouvert qui s'est fermé au 11^e s.

Évolution : Le e reste fermé : *r* final, amuit dès le 14^e, n'est pas restitué au 17^e pour les verbes du 1^{er} groupe. La loi de position ne joue donc pas quand *er* est morphogramme (infinitif, suffixe).

II. e est élément de digraphe.

1. e est élément du digraphe *eu*, graphème de [œ] labial : *heure* < *HŌRA*

Origine : Le digraphe *eu* est le graphème de [œ]. Dans la forme *heure*, il note l'aboutissement de la diphtongaison de [ō]. Au 6^e s. *ō* se diphtongue en [óy] (1^{re} différenciation). Au 11^e s (fin), [o] s'antérriorise en [ɛ] > [ɛy]. Au 12^e s. par assimilation de labialité, [ɛy] > [œy] puis se réduit à [œ].

Au stade [ɛy], alors que la diphtongue continue d'évoluer, la graphie ne change plus. La séquence *eu* est la graphie (historique/rétrograde) conservatrice de la prononciation de la fin du 12^e s. Il n'y a pas de lettre simple, candidate à représenter [œ] dans l'alphabet latin. Le digraphe sert de palliatif à cette absence de lettre adaptée.

Évolution : Sous la graphie *heure*, la prononciation [œ], devant consonne articulée, s'ouvre en [œ] au 17^e s. La distinction entre [œ] ouvert et [œ] fermé n'est assurée que par le contexte graphique (loi de position).

2. Le graphème e+ consonne nasale note [ã] : *aventure* < *ADVENTŪRA*

Origine : [ɛ] est entravé par une consonne nasale. Il se nasalise en [ã]. Au 7^e s, tous les e devant consonne nasale se ferment en [ɛ]. Au début du 11^e siècle, [ɛ] se nasalise en [ɛ̃], son articulation se relâche et [ɛ̃] s'ouvre en [ã] en français central. Dans la 2^e moitié du 11^e siècle, il a rejoint le produit de [a] devant consonne nasale. Sur le plan graphique *en* et *an* sont des variantes libres. Dans la forme *aventure*, prononcée en ancien et moyen français [avãntürɛ], la graphie *en* n'enregistre pas l'ouverture en [ã]. La nasalité de la voyelle n'est pas représentée autrement que par la consonne qui sert ici de diacritique.

Évolution : La forme *aventure* est la graphie qui prévaudra, la distribution entre les variantes *en* et *an* se fait en fonction de la lettre étymologique qui fonctionne comme une lettre dérivative (*avenir*).

Au 17^e s. se produit un allègement de nasalité, la consonne implosive cesse d'être articulée [ã̃] > [ã] ([avãtürɛ]).

Morphologie

3.a) Relever et classer selon le système de l'ancien français les substantifs masculins du texte du v. 1421 à la fin du texte

Relevé

Relevé des 16 occurrences de substantifs masculins : *non* (v. 1421), *emperere* (v. 1422), *frere* (v. 1423), *chevaliers* (v. 1425), *piz* (v. 1426), *braz* (v. 1426), *chief* (v. 1427), *vis* (v. 1428), *oils* (v. 1429), *chevaliers* (v. 1431), *hostel* (v. 1434), *hom* (v. 1435), *parlement* (v. 1436), *chevaliers* (v. 1437), *pié* (v. 1438), *ostel* (v. 1440).

A ces occurrences pouvaient éventuellement s'ajouter *aise* (v. 1441), féminin ou masculin en ancien français, voire *gent* (v. 1437), régulièrement féminin, mais qui peut se rencontrer au masculin pluriel en ancien français, comme c'est par exemple le cas au v. 4880 du texte : « *Mout en sont les genz angoisseus* ». Le relevé doit présenter au moins une discussion des cas posant problème.

Rappelons que le plus souvent, le genre des substantifs n'a pas changé de l'AF au français moderne ; le plus simple est donc de se fier à l'état actuel de la langue, ce qui aurait permis à plusieurs candidats, par exemple, de ne pas faire figurer *espaulles* (v. 1430) dans ce relevé.

Classement

Le système morphologique nominal de l'AF hérite directement du latin. Concernant les substantifs masculins, variables en cas (CS et CR) et en nombre, les critères pertinents pour leur classement sont la présence ou l'absence d'un *-s* flexionnel ainsi que l'éventuelle variation de la base (d'où des déclinaisons à une ou deux bases).

Ainsi les substantifs masculins peuvent-ils être classés en quatre catégories, suivant deux plans également possibles :

- 1) une base et CSS en *-s* ; 2) une base et CSS sans *-s* ; 3) une base et invariables ; 4) deux bases.
- 1) une base et CSS en *-s* ; 2) une base et CSS sans *-s* ; 3) deux bases ; 4) indéclinables.

1) Les substantifs masculins à une base et CSS en *-s*

Il s'agit du type le plus répandu en ancien français, qui se caractérise par la présence d'un *-s* flexionnel au CSS et au CRP.

CSS	Base + <i>-s</i>	<i>chevaliers</i>
CRS	Base	<i>chevalier</i>
CSP	Base	<i>chevalier</i>
CRP	Base + <i>-s</i>	<i>chevaliers</i>

Appartiennent à cette catégorie, dans l'extrait proposé, 10 substantifs : *non* (1421, CRS), *chevaliers* (1425, CSS), *chief* (1427, CRS), *oils* (1429, CRP), *chevaliers* (1431, CRP), *hostel* (1434, CRS), *parlement* (1436, CRS), *chevaliers* (1437, CRP), *pié* (1438, CRS), *ostel* (1440, CRS).

Pour certains de ces substantifs, le contact du *-s* de flexion avec la base est susceptible de provoquer différentes altérations phonétiques, dont les principaux types sont ici représentés (même si les formes du texte ne les manifestent pas, il fallait néanmoins faire état de ces possibles altérations). A cet égard, trois catégories sont à distinguer :

- si la base se termine par [b], [p] ou [m] appuyé par une consonne, [v] ou [f], [g] ou [k], la consonne finale s'efface devant le *-s* de flexion, comme c'est le cas avec *chief*, qui donne *chiés* au CSS et au CRP (ou *chiez* dans le texte, v. 364 par exemple).
- si la base se termine par une dentale [t], [d] et [n] appuyé par une consonne, on a la formation d'une affriquée [ts] (prononcée [s] à partir du 13^e s.) notée graphiquement *-z* (ou *-s* après simplification) : ainsi *parlement* donne *parlemenz* au CSS et au CRP, et *pié* donne *piez* (il s'agit, dans ce dernier cas, d'une dentale dite latente, précocement amuïe et qui n'apparaît pas dans la graphie des formes non fléchies).

– si la base se termine par un [l], la consonne se vocalise en [u] et forme avec la voyelle ou la diphtongue précédente une diphtongue ou triphthongue de coalescence : ainsi *oil*, au contact du –s de flexion, a pour résultat attendu *ieus* (voir le *ix* du v. 757 du texte), non représenté ici par la forme *oils*; de même pour (*h*)*ostel*, qui donne régulièrement (*h*)*osteus* ou (*h*)*ostieus*, formes qui toutefois n’ont pas lieu d’apparaître dans le passage (mais on trouve *ostex* v. 1244 du texte).

2) Les substantifs masculins à une base et CSS non marqué

Ce type de substantifs masculins est assez peu représenté et possède la particularité de ne pas marquer la flexion casuelle au CSS (mais la présence au CSS d’un –s flexionnel analogique, sur le modèle de la première déclinaison, n’est pas exceptionnelle).

CSS	Base	<i>frere</i>
CRS	Base	<i>frere</i>
CSP	Base	<i>frere</i>
CRP	Base + -s	<i>freres</i>

Appartient ici à cette catégorie le substantif *frere* (1423, CRS), issu d’un substantif masculin latin en –er dont la déclinaison ne comportait pas de –s au nominatif singulier (*frater*).

3) Les substantifs masculins à deux bases

Les substantifs de cette catégorie connaissent une alternance de base (ou de radical), avec une base 1 (B1) propre au CSS (avec toujours la possibilité d’un –s de flexion analogique) et une base 2 (B2) qui vaut pour le reste du paradigme.

CSS	B1	<i>hom/huem</i>	<i>emperere</i>
CRS	B2	<i>home</i>	<i>empereor</i>
CSP	B2	<i>home</i>	<i>empereor</i>
CRP	B2 + -s	<i>homes</i>	<i>empereors</i>

Appartiennent à cette catégorie *emperere* (1422, CSS) et *hom* (1435, CSS).

Pour ces substantifs surtout issus d’anciens imparisyllabiques de la troisième déclinaison latine, la double base a une origine phonétique et provient soit d’un déplacement d’accent, comme c’est le cas pour *emperere/empereor* (latin *imperator/imperatorem*), soit d’une évolution divergente du CSS, sans déplacement d’accent, comme c’est le cas pour *hom* ou *huem/home* (latin *homo/hominem*).

4) Les substantifs indéclinables

Il existe enfin un certain nombre de substantifs masculins que l’on peut considérer comme indéclinables (et donc invariables), tout simplement parce que leur radical se termine par –s ou –z, ce qui entraîne la neutralisation de la marque de flexion.

Appartiennent à cette catégorie les substantifs *piz* (1426, CRS), *braz* (1426, CRP, étant donné la forme de l’article indéfini *uns*) et *vis* (1428, CRS).

En conclusion, on pouvait souligner par exemple le caractère encore pleinement fonctionnel de la déclinaison dans ce passage (où on ne relève, de fait, aucune espèce de « faute »), qui correspond bien au début du XIII^e siècle, date de rédaction supposée du texte ; ou sa représentativité quant à la répartition des substantifs dans les différentes catégories, où le premier type à CSS en –s domine nettement ; ou encore évoquer les évolutions ultérieures du système, comme la disparition, sauf cas particulier, des formes de CSS pour la déclinaison à deux bases.

3. b) Expliquer la formation depuis le latin et l'évolution jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient *emperere* (v. 1422).

Emperere (v. 1422) est un substantif masculin au cas sujet singulier.

Il fait partie des substantifs à deux bases (B1 *emperere* et B2 *empereor*): la base B1 du CSS est différente de la base B2 commune au CRS, CSP et CRP.

CSS	B1	<i>emperere</i>
CRS	B2	<i>empereor</i>
CSP	B2	<i>empereor</i>
CRP	B2 + -s	<i>empereors</i>

La graphie o correspond à une diphtongue [ou] > [eu] > [œu]

Du latin à l'ancien français

La déclinaison bicasuelle résulte de la synapse accusatif-datif, accusatif-ablatif et de l'abandon du génitif latin.

L'alternance de base s'explique par des faits d'ordre morphologique et phonétique à partir du paradigme latin correspondant (la voyelle tonique est notée en gras) :

	Singulier	Pluriel
Nominatif	<i>imperator</i>	* <i>imperatorī</i>
Accusatif	<i>imperatorem</i>	<i>imperatores</i>

- Le terme latin appartient à la catégorie des imparisyllabiques de la 3^e déclinaison. Ceux-ci ont en général fait l'objet d'un alignement sur les parisyllabiques, sauf pour certains substantifs désignant des animés humains, comme c'est le cas ici.
- Le CS pluriel en –i (et non en –es) résulte d'une analogie avec la 2^e déclinaison latine.
- La place de l'accent dans le mot latin explique l'alternance radicale. Tantôt (CSS) c'est le [a] qui est accentué, tantôt (CSP, CRS, CRP) c'est le [o]. Le cas est différent de celui de *hom/home* (*homo/hominem*) où l'accent porte à toutes les formes considérées sur le [o].
 - Au CSS le [a] tonique libre > [e] par suite de la diphtongaison française (supposée) spontanée du [a] tonique libre au 6^e siècle ;
 - Au CSP et aux CRS et CRP, le [o] fermé tonique libre, issu du [o] long du fait du bouleversement quantitatif, subit la diphtongaison française spontanée (6^e s.): [o] > [ou] > [eu] > [œu] > [œ]. La graphie o qui rend [œ] masque très généralement cette diphtongaison.
- Dans la base B2, le [a] prétonique interne du suffixe –ator (dans –atorem, *atorī, atores, accentués sur le [o]) s'affaiblit en [e] central.
- Autres évolutions phonétiques :
 - [e], [i] disparaissent à la finale dans imperatore, imperatorī, imperatores
 - Le [t] intervocalique se sonorise au 4^e siècle en [d], puis se spirantise au 6^e siècle en [ð] avant de disparaître au 9^e siècle. Au CSS, le groupe [tr] > [dr] > [ðr] entraîne l'apparition d'un [e] de soutien (*emperere*).

Evolution jusqu'au français moderne

- La déclinaison disparaît au début du 14^e siècle pour des raisons variées (inefficacité du marquage, amuïssement de la consonne finale...) de manière graduelle selon les régions (plus tôt à l'Ouest, plus tard en picard), et le type de manuscrits (maintien plus tardif de la déclinaison dans des manuscrits de prestige)

- On conserve une opposition de nombre et les formes de CS disparaissent. Le pluriel est marqué à l'écrit (s) mais pas à l'oral (sauf en cas de liaison [z], avec sonorisation)
- C'est donc la base 2, représentée au CSP, au CRS et au CRP, qui demeure dans la langue sous la forme *empereur*.
- Cette forme montre un changement graphique et un changement phonétique :
 - L'aboutissement de la diphtongue est noté –eu
 - Le [e] central en hiatus atone a disparu en moyen français.

Syntaxe

La question de syntaxe qui était soumise à la sagacité des candidats cette année était tout à fait classique et portait sur une notion avec laquelle ils devaient pouvoir démontrer une certaine familiarité. Cependant la question a rarement été bien traitée, et elle a même été ignorée par de trop nombreuses copies. Rappelons que la syntaxe d'une langue est ce qui permet son passage en discours et donc la structuration de celui-ci. En d'autres termes, le sens d'un texte est assuré par sa syntaxe : tout littéraire se doit donc de maîtriser la syntaxe du français. C'est l'une des conditions fondamentales d'intelligibilité d'un texte écrit dans cette langue.

Si l'on attend que la syntaxe d'un texte soit expliquée de façon autonome, sans considération de la sémantique de la phrase, cette dernière n'est pas compréhensible sans une bonne connaissance du fonctionnement de la syntaxe. Par exemple, dans « s'uns bien haut hom le tenoit tel/si i avroit il parlement », ne pas voir que le déterminant « uns » actualise le nom « hom » en se substituant à l'article zéro et réduit sa valeur universelle pour en faire un terme de classe, et non terme singulier, c'est prendre le risque de ne pas comprendre pleinement le sens de la comparaison avec Guillaume et la façon dont le texte construit son personnage principal. Le jury ne saurait donc trop insister sur la nécessité pour les candidats de ne pas faire l'impasse sur cette question de l'épreuve d'ancien français qui, si elle est bien de nature grammaticale, révèle aussi la capacité des candidats à lire un texte littéraire.

Comme l'an passé, l'attention des candidats est attirée sur la lecture de l'énoncé du sujet. L'étude de syntaxe ne portait en effet que sur une portion du texte dont les limites étaient clairement énoncées. Non seulement traiter de l'article dans la totalité du texte ne rapportait pas de point supplémentaire (la partie hors-sujet n'est pas évaluée par les correcteurs), mais cela constituait une perte de temps dommageable dans le cadre d'une épreuve courte où les candidats doivent faire preuve de rapidité et de précision.

Par ailleurs, il faut rappeler que l'analyse attendue est bien d'ordre *syntactique* : nombre de copies se sont évertuées à présenter la morphologie des articles, ce qui, une fois encore, constitue une inutile perte de temps. De même, les réponses doivent être de nature grammaticale et non constituer un commentaire stylistique ou littéraire. Pour cela, devaient être définis des critères pertinents permettant de discriminer les différents types de fonctionnement des occurrences d'article. L'opposition entre les fonctionnements de l'article défini, de l'article indéfini et de l'article zéro permettait d'établir un plan en trois parties efficace. Souvent, une étude de syntaxe présente des « cas-limite ». Dans le texte proposé, les candidats pouvaient, dans une quatrième et dernière partie, s'interroger sur la pertinence de commenter les déterminants indéfini *tel* et possessif *son* à la lumière de la définition de l'article présentée en introduction. Les cas-limite sont souvent l'occasion de faire la preuve de ses qualités de finesse et de pertinence dans l'analyse syntaxique.

La réponse apportée doit donc être correctement structurée selon une organisation nette, et faire apparaître un plan est le plus sûr moyen de guider son lecteur. Les copies dont la réponse est formée d'un ou plusieurs paragraphes traitant les occurrences les unes à la suite des autres – voire dans le désordre – ont été pénalisées. En effet, traiter une question de syntaxe, c'est aussi rendre compte d'un système dont il faut faire apparaître les différentes modalités de fonctionnement. On ne saurait donc analyser les occurrences sans les distinguer ni les hiérarchiser.

Il est souhaitable que la réponse présente un relevé classé des occurrences qui précède l'analyse de ces dernières, de façon à donner une vue d'ensemble intelligible du corpus étudié. Dans tous les cas, la mention de chaque occurrence doit renvoyer au texte en citant le vers précis où elle apparaît. L'occurrence elle-même doit également être citée et comporter le contexte qui la rend intelligible. Ainsi, on attendait, a *minima*, que l'article ne soit pas cité isolément, mais accompagné du substantif qu'il actualise. De même, les citations doivent clairement identifier l'article envisagé, en le soulignant d'un trait, par souci de

clarté et afin d'éviter les ambiguïtés (comme dans le cas de co-occurrence d'article défini et de pronom personnel homographes). Par ailleurs, une connaissance suffisante de la langue médiévale doit permettre l'identification correcte des occurrences à étudier. Ainsi, confondre articles et pronoms personnels prouve de graves lacunes grammaticales. De même, un travail régulier du texte durant l'année de préparation devait permettre de ne pas prendre l'adjectif *lees*, qui signifie « larges », pour un article défini dans « S'a [...] par reson lees espaulles ».

Sans que les copies aient besoin d'entrer dans la précision que nous présentons dans ce corrigé, l'exercice de syntaxe suppose que les emplois des occurrences soient expliqués dans leur fonctionnement. Par exemple, dire que tel article défini possède une valeur mémorielle n'est pas suffisant. Il faut aussi expliquer pourquoi. Autrement dit, l'exercice ne saurait se réduire à une simple description des occurrences. Le jury apprécie également les copies qui savent identifier les cas problématiques et qui, sans forcément les résoudre, sont capables de cerner les problèmes que posent certaines occurrences et de proposer des hypothèses pour les expliquer.

Le relevé classé des occurrences et l'étude à proprement parler sont accompagnés d'une introduction et d'une conclusion qui, rappelons-le, n'ont pas de fonction ornementale et entrent dans le barème de points attribués aux candidats. L'introduction est indispensable pour présenter, de façon théorique, la notion à étudier dont elle rappelle les principales caractéristiques syntaxiques à l'époque du texte considéré. Elle annonce également le plan de l'étude. La conclusion ouvre quant à elle une perspective diachronique en expliquant comment le fonctionnement syntaxique de l'article a évolué entre l'ancien français et aujourd'hui, en se concentrant sur les cas représentés dans le texte. La conclusion est donc une évaluation différentielle des fonctionnements syntaxiques du français qui compare deux états de langue.

INTRODUCTION

L'article est un déterminant du substantif. C'est un morphème qui constitue avec ce substantif le syntagme nominal et qui se place à gauche du nom. Il joue un double rôle :

- il sert à actualiser le nom (il permet de transformer un lexème de la langue en terme du discours ayant un genre, un nombre et, en ancien français, un cas. On dit qu'il est un opérateur de transit langue/discours).
- il définit le nombre ainsi que le degré de particularité ou de généralité du nom en faisant varier l'extensité du nom depuis le singulier numérique jusqu'à la totalité universelle.

L'article est donc un déterminant actualisateur et quantificateur : il est (comme les autres déterminants) la forme du nom, il le formalise et permet son identification en discours.

Le système syntaxique fondamental de l'article en français est le système des articles *un* et *le*. Ce système est constitué de deux tensions. *Un* et *le* sont les signes de ces tensions successives.

- *un* est l'article de tension particularisante : il porte la dimension substantivale en direction d'une image particulière, d'une extensité indéterminée maximale vers le singulier numérique indéterminé.
- *le* est l'article de tension généralisante : il porte le substantif à une image générale de lui-même, du singulier numérique déterminé jusqu'à une extensité maximale déterminée.

Toutefois, l'ancien français se distingue du français moderne par une tendance à l'emploi des articles en saisie particularisante, le réglage de l'extensité généralisante étant majoritairement dévolu à l'usage du morphème zéro, héritage du latin.

De plus, une généralisation ou une particularisation moindre de la notion substantivale est obtenue lorsque l'article introduit un substantif accompagné d'une autre détermination : « un/l'homme du Moyen Âge ». Nous sommes alors dans le cas d'une saisie médiane ou intermédiaire.

Nous pourrions donc étudier successivement, dans cet extrait, l'emploi de l'article défini, indéfini et le morphème zéro, en réservant une dernière partie aux cas-limite.

Relevé classé : 21 occurrences de substantifs

Emplois de l'article défini : 2 occurrences

1. v. 1422 : l'emperere
2. v. 1429 : les oils

Emplois de l'article indéfini : 6 occurrences

3. v. 1425 : uns trop biaus chevaliers
4. v. 1426 : a un dur piz
5. v. 1426 : a uns forz bras
6. v. 1427 : a un chief crespé
7. v. 1428 : a un biau vis
8. v. 1435 : uns bien houz hom

Emplois de l'article zéro : 9 occurrences

9. v. 1421 : ne fet pas a son biau non Ø honte
10. v. 1430 : par Ø reson
11. v. 1430 : s'a [...]Ø lees espaulles
12. v. 1431 : fet l'en Ø faules
13. v. 1434 : tient [...] trop riche Ø hostel
14. v. 1436 : si i avroit il Ø parlement
15. v. 1437 : tant i a Ø chevaliers
16. v. 1437 : tant i a [...] Ø gent
17. v. 1441 : n'iere a Ø aise

Cas-limite : 4 occurrences

1. v. 1431 : tels chevaliers
2. v. 1423 : son frere
3. v. 1438 : son pié
4. v. 1440 : son ostel

I. L'EMPLOI DE L'ARTICLE DÉFINI DANS LE TEXTE

En ancien français, l'article défini apparaît en emploi spécifique. Contrairement à *un*, le renvoie à un objet déjà identifié et/ou connu de l'énonciataire : il est mémoriel. Il permet la création d'une référence définie dont l'appariement s'effectue par saturation endophorique (référence cotextuelle) ou exophorique (référence contextuelle).

1. Article défini à saturation endophorique

Dans le cas n° 1, la saturation endophorique se fait par reprise anaphorique et l'article présente une idée nominale (« emperere ») déjà identifiée *passim* dans le cotexte situationnel de gauche. Cette anaphore reprend le contenu référentiel du pronom personnel « il » au v. 1413, qui renvoie lui-même au personnage de Conrad dont la première mention apparaît au v. 34 du roman (« un empereor »).

2. Article défini à saturation exophorique

Dans le cas n° 2, la saturation exophorique suppose de la part de l'énonciateur et de l'énonciataire des connaissances communes : on parle donc d'article de notoriété, et en l'occurrence il s'agit ici d'un article de notoriété universelle. En effet, l'emploi du défini implique une relation métonymique universellement admise entre une partie (les yeux) et son tout (le corps humain). Cette partie étant un élément supposé connu dans l'expérience humaine, elle n'est pas à spécifier dans le discours. Dans cet emploi, l'article défini n'est normalement pas obligatoire et peut alterner avec le quantifiant possessif (*ses oils*), mais dans le cadre de la construction avec attribut de l'objet (« rianz et hardiz »), les ne peut ici commuter avec le possessif (**s'a ses oils rians et hardiz*) qui transformerait le verbe *avoir* en verbe non-attributif et les adjectifs en épithètes.

II. L'EMPLOI DE L'ARTICLE INDEFINI DANS LE TEXTE

En ancien français, l'article indéfini apparaît également en emploi spécifique et renvoie à un objet non identifié et/ou inconnu de l'énonciataire : il est amémorial. Cet emploi spécifique correspond à une saisie tardive du mouvement de particularisation du nom.

1. Article indéfini de saisie médiane

Cas n° 3 : il ne s'agit pas d'un emploi de l'article indéfini introduisant dans le discours une réalité encore inconnue puisque le chevalier dont il est question a déjà été mentionné au vers 1423 : « son frere ». Nous sommes ici dans une structure attributive. Or dans ce type de structure, l'ancien français traite l'attribut nominal comme un adjectif attribut : il ne reçoit donc pas de détermination, témoignant de son haut degré de généralité (*Ce rest trop biaus chevaliers*). Mais dans notre texte la caractérisation de l'attribut nominal par un adjectif épithète sur lequel porte un adverbe (« trop biaus ») en restreint l'extension sémantique, ce qui provoque l'apparition dans le discours de l'article indéfini en saisie médiane qui introduit le nom sur la voie de la particularisation. En effet, le substantif « chevaliers » n'est plus indéterminé et ne renvoie plus de façon générique à une classe universelle, mais à une sous-classe plus particulière (le type du « très beau chevalier »), faisant passer le nom d'une extensité large à une extensité moyenne.

Cas n° 8 : ce GN (groupe nominal) apparaît dans une subordonnée hypothétique à l'imparfait à valeur d'irréel du présent. Cet irréel dénote la virtualité de l'agent du procès verbal qui lui confère un haut degré de généralité. Néanmoins, comme dans le cas n° 3, le groupe épithète Adverbe + Adjectif (« bien hanz ») en restreint l'extension sémantique et fait passer le nom d'une extensité large à une extensité moyenne, d'où l'emploi de l'indéfini (*se hom le tenoit vs s'uns bien hanz hom le tenoit*).

1. Article indéfini de saisie tardive

Cas n° 4, 5, 6 et 7 : ici l'article indéfini apparaît dans un groupe prépositionnel introduit par *a*, complétant le nom « chevaliers » et servant à sa caractérisation (caractérisation essentielle et non accidentelle). L'article indéfini est amémorial et attribue au GN « trop biaus chevaliers » des traits nominaux dont la référentialité est encore inconnue. En effet c'est la première description de Guillaume faite à l'empereur : dans l'espace de la fiction, cet énoncé livre donc des objets qui n'ont pas encore été mentionnés et ne jouissant d'aucune notoriété. Guillaume apparaît donc comme ici un chevalier « a un dur piz ». Il pourra éventuellement être qualifié plus tard de *chevalier au dur piz*.

On note que dans le **cas n° 5** l'article *uns* est un indéfini pluriel qui construit un pluriel interne et qui renvoie à une réalité constituée de deux paires d'un même élément (ici les deux bras qui forment ce que l'on nommait jadis une « brasse »). On comparera avec l'occurrence 11 traitée plus bas.

III. EMPLOIS DE L'ARTICLE ZERO

Dans le cas des noms communs, le morphème zéro, qui est un article absent en surface, mais présent en structure profonde, est utilisé lorsque le substantif est employé dans une saisie qui l'engage sur la voie de la généralité et est pris dans une extensité large (à ne pas confondre avec l'absence d'article, comme dans l'emploi de l'apostrophe).

1. *Emploi générique*

Cas n° 12: le nom est pris dans son sens générique et il renvoie à tous les éléments de la classe qu'il définit lexicalement. Pour l'occurrence « faules », le nom pluriel désigne tous les récits imaginaires possibles, réels ou virtuels, qu'il passe en revue.

2. *Emploi en locution*

a. *Locution verbale*

Cas n° 9: « fere honte » est une locution verbale dans laquelle le verbe *fere* a un sens large. C'est un verbe support auquel le nom *honte* apporte sa valeur sémantique. Ce nom abstrait n'a pas besoin d'être actualisé car il ne réfère à aucune réalité particulière. De plus, le morphème zéro marque l'incorporation syntaxique du nom dans la locution verbale dont la cohésion est soulignée par l'impossibilité de pronominaliser le nom: *Guillaume fet honte* vs **Guillaume le fit*. Le nom étant verbalisé, il n'a pas à être déterminé (le morphème zéro « le dépouille de sa plénitude nominale », Wilmet). Cette locution a pour possible correspondant verbal *hontoier* en emploi transitif.

Il en va de même du **cas n° 14** où *avoir parlement* a pour possible correspondant *parlementer* si « parlement » est analysé comme équivalent de « action de délibérer, de converser ». En revanche il n'a pas de correspondant verbal si on l'analyse comme un équivalent de « conseil, assemblée ».

Cas n° 13: dans la locution *tenir hostel*, le nom est engagé dans une moindre généralité puisque son extension sémantique est restreinte par le groupe épithète Adv. + Adj. Néanmoins nous sommes toujours dans le cadre d'une locution car le GN reste non-pronominalisable: **si le tient*.

b. *Locution adverbiale*

Dans les **cas n° 10 et 17**, il s'agit de syntagmes prépositionnels formant des locutions adverbiales dans lesquelles le nom abstrait (« reson », « aise ») ne renvoie à aucun référent particulier et n'a pas à être actualisé. Il est ainsi maintenu dans son plus haut degré de généralité et confère à la locution adverbiale la capacité à porter sur la nature de l'élément qu'elle modifie. On notera que « a aise » est en fonction d'attribut du sujet.

3. *L'indéfini pluriel*

a. *La quantité indéterminée*

Le partitif sert à prélever une quantité indéterminée dans un ensemble plus vaste nombrable ou massif. Comme c'est l'usage en ancien français, nous trouvons avec le **cas n° 15** l'emploi du morphème zéro qui

signifie cette ponction d'une quantité indéterminée qui fonctionne pour des noms comptables (« chevaliers »), mais aussi pour des noms massifs comme dans le **cas n° 16** où « gent » est un nom singulier à valeur collective.

b. La pluralité indéfinie

Il en va de même dans le **cas n° 11**, avec un nom comptable. L'énoncé n'implique pas une indétermination du nombre ou de la quantité (tout homme a deux épaules), mais une détermination large où l'adjectif qualificatif antéposé *lees* n'est pas attribut de l'objet (ce qui impliquerait l'emploi d'un article défini : *s'a lees les espaulles*) mais bien épithète. L'énoncé ne renvoie donc pas à un attribut spécifique du personnage (le substantif n'est pas convoqué pour sa valeur référentielle singulière) mais à une qualité générale qui implique une extensité large. C'est la raison pour laquelle il n'y a pas ici de pluriel interne comme cela aurait été possible (*unes lees espaulles*) comme dans le cas n° 5, mais un pluriel externe dans lequel le morphème zéro exprime la pluralité indéfinie.

IV. CAS-LIMITE

1. L'emploi de l'indéfini tel

Dans le **cas n° 18** l'indéfini anaphorique *tel* employé seul reprend le thème descriptif « uns trop biaux chevaliers » du vers 1425 et ses prédicats (jusqu'au vers 1430). On peut formuler à son sujet deux hypothèses : soit il fonctionne comme déterminant à la manière d'un article, comme aujourd'hui, soit il fonctionne comme adjectif qualificatif épithète. Dans tous les cas, en tant qu'indéfini, *tel* place le substantif qu'il précède sur la voie de la généralité, lui accordant une plus grande extensité que celle de l'élément qu'il anaphorise. Or l'expression d'une extensité identique aurait été exprimée en ancien français à l'aide de l'article indéfini *un* (*uns tels chevaliers*). Cette compatibilité de *tel* avec l'article *un* semble indiquer qu'au sein de ce contexte généralisant nous sommes plutôt face à une structure Art. zéro + Adj. indéf. que face à un déterminant indéfini.

2. L'emploi du possessif son

Dans les **cas n° 19, 20 et 21**, le quantifiant possessif *son* joue le rôle d'actualisateur du nom et de quantifiant particularisant. En sa présence, l'article n'est donc pas nécessaire. Néanmoins, on peut analyser le quantifiant possessif comme la combinaison sous-jacente de l'article défini et de la relation dite de possession (*le pié de lui*), ce que rend l'ancien français en discours à travers une structure équivalente qui conjoint article et caractérisant possessif : *le suen pié*.

CONCLUSION

Nous voyons que le système des articles dans notre texte reste encore très ancré dans le système médiéval. De l'ancien français au français moderne se développe la capacité des articles à se rapporter au générique. Ainsi l'article défini généralisant renvoie, au singulier, à une occurrence valant pour toute sa classe (« l'homme est un loup pour l'homme »). Au pluriel il renvoie à l'ensemble maximal des entités de sa classe (« on ne voit ce genre de chevaliers que dans les récits de fiction »). Quant à l'article indéfini singulier généralisant, il renvoie aussi à une occurrence typique de sa classe. Mais à la différence de l'article défini généralisant qui donne la vision d'ensemble d'une classe (« l'homme est mortel »), l'article indéfini généralisant donne la vision d'un individu type (« un homme reste toujours un homme »). Enfin, parallèlement à l'apparition du partitif de (*dell/dou/du et de la/de l'...*), on voit émerger lentement en ancien français l'article indéfini pluriel *des* (« il y a des chevaliers »).

Vocabulaire

Chief (v. 1427)

SUBSTANTIF MASCULIN

1) ETYMON

Le terme français est issu d'une forme **capum*, qui se met en place à la période romane. Il reprend le sens du latin classique *caput, itis*, un substantif neutre qui désigne la « tête », ainsi que les sèmes de supériorité et de verticalité déployés à partir de ce sens premier : l'« extrémité », le « bout » (supérieur ou non); et les sens mélioratifs de « chef », et de « principal ».

2) ANCIENNE LANGUE

L'ancien français conserve les mêmes sens qu'en latin, avec un déploiement métonymique et métaphorique analogue des sèmes : « tête »; « extrémité »; « importance, hiérarchie » :

– Tête, avec tous les sens, le plus souvent mélioratifs, liés à cette partie du corps :

- Abstrait : *par mon chief*, « par ma foi », « ma parole », « moi vivant » (idée de garantie, de législation); siège de l'intelligence, de la raison; mais le *chief* est également la « personne qui dirige ».
- Concret : arrangement de la tête, cheveux, coiffe, coiffure – de l'expression adverbiale *a nu chief*, tête nue, ou *en chief* (même sens) au couvrechief.

➤ Le sens en contexte illustre à la fois le sens global de « tête », dans *de braz, de cors, de chief, de vis*, v. 1416, « bras, corps, tête, visage », et le sens concret (fonctionnement métonymique) : *a un chief crespes et aubornaz* « aux cheveux blonds et bouclés »; au v. 1416, *chief* pourrait également désigner les cheveux et *vis*, les traits du visage, dans une description de Liénor attentive aux formes particulières de sa beauté – d'autant que *chiez*, au pluriel, désigne également les cheveux dans *Et ces blons chiez, et ces biaux cors*, v. 364.

– Extrémité – dans l'espace ou dans le temps :

- Espace : le sommet – d'une montagne, d'une tour
- Temps, indiquant le début – *au chief de la semaine, el chief ou en la queue*, ou la fin : *a chief, a chief de piece/terme* : « au bout de », « au bout d'un moment », « au bout du compte »; *venir a chief* : terminer, se terminer, achever (métaphoriquement : réussir); *traire a chief*, mener à bien; *de chief en chief*, d'un bout à l'autre.

– Chose importante : liée aux personnes, mais aussi à des objets, villes, lieux, etc. ; avec une restriction au sens mélioratif surtout observée dans les emplois du terme comme adjectif.

Paradigme morphologique :

- Dérivés : *chevir*, finir, venir à bout de; *chevance, chevissement*; « achever »; « *de rechief* », à nouveau – voir le v. 303 du *Guillaume de Dole, en reconence de rechief*.
 - Composés : *cuevre-chief*; *chief d'uevre*.

Paradigme sémantique :

- teste <*testam* : coquille, vase, tesson
- fin <*finem* : borne, limite
- *comencement, començaïlle*
- *som*, sommet

3) EVOLUTION

Le sème de « tête » a disparu, repris par le terme « tête » lui-même; ce sème est conservé uniquement dans certains composés ou expressions fréquentes, de valeur légèrement familière voire parodique: *couvre-chef, opiner du chef*.

De même, la plupart des dérivés du substantif ont disparu, comme *chevir, chevance*; mais ceux qui ont survécu ont gardé les sèmes variés de l'ancienne langue, selon la répartition suivante:

- Le sème métaphorique d'extrémité est conservé pour les dérivés du type *achever, achèvement*.
- Mais c'est le sème métaphorique de « principal », « essentiel », connotant la hiérarchie et la valeur positive (élément maître, principal, etc.) qui a été essentiellement conservé, dans le substantif *chef* (dirigeant) et dans de nombreuses expressions qui en reprennent le sens: le chef de l'Etat, le chef de meute; le chef-lieu, *ie*: la ville principale; le chef d'accusation, *ie*: le cœur, l'objet principal de l'accusation.

À noter également pour ce dernier sème, avec les mêmes connotations: la conservation de la racine non palatalisée « cap- », dans ce mot en provençal, et dans les dérivés *capital, capitaine*, etc.

Merveille (v. 1404)

Substantif féminin. Avec un -s final, *merveilles* et ses variantes graphiques et phonétiques, *mervoilles* ou *mervoigles*, peut également être un adverbe, et signifie « merveilleusement », « extrêmement », « beaucoup ».

1) ETYMON

De la famille du verbe déponent *miror*, « je m'étonne », « j'admire », et de l'adjectif du latin classique *mirabilis*, « prodigieux », « surprenant », « frappant », mais aussi « effrayant », « monstrueux », « horrible », le substantif féminin *merveille* désigne une chose, un événement ou une personne qui suscite l'étonnement ou l'admiration, avec une valeur positive ou négative.

Précisément, *merveille* est le résultat de l'évolution phonétique du substantif *mirabilia*, neutre pluriel de *mirabilium*, qui désignait dans la langue de l'Église, démarquée des traductions de la *Vulgate* et des *Psaumes*, « les choses étonnantes », et spécialement « les miracles ». Au plan morphologique, le a final de *mirabilia* a engendré une confusion sur le genre de ce terme, considéré comme un féminin singulier en français.

2) SENS DANS L'ANCIENNE LANGUE

1) Conformément aux sens de l'étymon, la *merveille* est ce qui suscite l'étonnement. C'est une chose, un fait ou une personne étrangers au monde des hommes et à ses lois.

2) Hors norme, caractérisée par l'altérité, la *merveille* n'est pas *a priori* positive ou négative, et c'est le contexte qui fournit sa connotation. Dans le *Guillaume de Dole*, elle est le plus souvent positive et elle est alors source d'admiration, comme ces visages plaisants invités au banquet de Conrad, (*[...] chascuns i garist et sane/ses oils d'esgarder les merveilles*, v. 360), ou comme Jouglet murmurant *La Belle Aelis* à l'oreille d'une jolie jeune fille (*Tuit cil de la rue et de l'estrelle resgardent a grant merveille, quant Juglés li chante en l'orelle*, v. 1577); et dans un contexte épique, les *merveilles* évoquent les hauts faits au combat. Mais elle peut aussi être négative, comme, dans le *Guillaume de Dole*, les *mervelles* (v. 458), récits aussi sanglants que mensonges rapportés par les *veneors* durant le banquet d'ouverture, ou comme toute chose monstrueuse ou horrible (le terme est alors souvent accompagné d'un adjectif soulignant cette *espoantable, piteuse merveille*).

3) Remarquable, la *merveille* procède souvent d'un auteur/créateur d'exception, qu'il s'agisse de la nature (animaux, plantes hors du commun) ou de Dieu : elle revêt dans ce dernier cas le sens spécialisé de prodige, miracle.

4) Enfin, dans la mesure où l'étonnement implique un point de vue, la merveille désigne de façon spécialisée une chose incroyable, invraisemblable, et elle est particulièrement apte à désigner un mensonge, voire le mensonge par excellence qu'est la fiction.

Sens en contexte :

L'usage du terme dans le texte proposé illustre la polysémie de la *merveille*. « *Parler de tel merveille* », c'est évoquer Liénor, un être en tous points hors norme (sens 1), et dont l'exception revêt une dimension positive (inflexion contextuelle du sens 2). Plutôt que le sens 3 de « prodige » (qu'on peut toutefois discuter, car Liénor est également présentée comme un ouvrage de nature), c'est le sens 4 de « fiction » ou d'« invraisemblance », qui donne sa force à l'expression, pour désigner Liénor comme l'un des personnages principaux de cette fable.

En contexte élargi, c'est le récit même de Jouglet à Conrad, lorsqu'il présente Liénor et son frère à l'empereur, qui est désigné comme une fable surprenante et étrange (v. 658-660, *une merveille, qui avint/uns bachelier, qui de la vint/ou cè ot esté/me conta*); puis l'empereur met à l'épreuve la véracité de ce récit, en interrogeant la possibilité d'une perfection égale chez les deux êtres (*ce fus merveille, ce m'est vis*, v. 690), Jouglet lui répondant qu'il a tort d'en douter (*vous distes merveille, vous vous trompez*, v. 739). La présentation fantasmagorique du couple fraternel et parfait, qui sert d'amorce à l'ensemble de la fiction, s'avère ainsi la véritable merveille du *Guillaume de Dole* – avec pour relais de la voix auctoriale, celle du remarquable jongleur Jouglet.

Paradigme morphologique :

Il est riche et varié, construit la plupart du temps par suffixation.

- Verbes : (*soi*) *merveiller* : « s'interroger sur », « s'étonner de », construit avec une complétive introduite par *que* ou des interrogatives indirectes introduites par *quand*, *comment*, *si*... mais aussi *s'esmerveiller*, avec les mêmes sens (et une préfixation)
- Substantifs : *merveillance*, *merveilleuseté* : chose, ou personne étonnante ; *Merveilleuseté*, étrangeté (seulement en Moyen Français)
- Adjectifs : *merveillable*, *merveilleus*, *merveilleux*, « étonnant », « remarquable », « prodigieux »

Enfin, il existe de nombreuses locutions adverbiales (avec le *s* possible) :

- *A merveille (s)* : « extraordinairement, prodigieusement »
- *Tenir/torner a merveille* ; avoir merveille : « être étonné de », « s'étonner de »
- *N'est merveille si* : « ce n'est pas étonnant que »
- *C'est merveille* : « c'est incroyable, prodigieux »

Paradigme sémantique :

Miracle, enchantement (sens 1 et 3) ;

Esmai, esfroï, ennui (sens ii négatif) ;

aventure (dans le contexte de la chevalerie, sens 2, positif ou négatif)

A(d)mirer : même étymon *miror*, mais l'évolution phonétique a donné deux familles de mots, qui fonctionnent de façon analogue, avec un sens positif ou négatif (« considérer avec étonnement », « estimer », mais aussi « craindre », « redouter »)

3) EVOLUTION

Après le Moyen Âge, le sème d'étonnement s'efface, au profit du sème d'admiration, dominant dès l'époque classique. Ainsi, l'expression « faire merveille » devient uniquement laudative au XVII^e s (selon les relevés de Furetière).

À noter : quelques emplois spécifiques, où le sème négatif de l'ancienne langue est conservé : « Alice au pays des merveilles » – qui ne sont pas nécessairement plaisantes ; ou encore, le jugement porté sur les *Merveilleux* et les *Merveilleuses*, célèbres pour leur excentricité sous le Directoire et la Convention de Thermidor.

Mais de façon générale, on constate un affaiblissement du sens de ce terme : la merveille ne relève plus du prodige mais de l'hyperbole, dans des expressions convenues – « la 8^e merveille du monde » ; promettre « monts et merveilles », *ie* : une grand quantité de choses. Cet affaiblissement peut également se manifester par l'ajout d'un complément du nom (« une merveille d'intelligence, de beauté »), ou dans des emplois ironiques, qui mettent à distance la valeur historique d'exception ou de surnaturel de ce terme (« C'est une petite merveille »).

Par spécialisation, la merveille a donné le merveilleux, un registre du récit où magie et féerie se déclarent distincts du réel, sans pour autant émaner d'une transcendance : celle-ci est réservée au surnaturel – tandis qu'une 3^e catégorie, le fantastique, fait irruption dans le monde réel et le perturbe.

Etude grammaticale d'un texte de langue française postérieur à 1500

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 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.

Le jury rappelle que la durée de l'épreuve écrite de français moderne sera, à partir de la session 2017, de 3h.

1. Lexicologie [4 points]

1. GENERALITES

La notion de figement relève d'un phénomène linguistique fondamental et très répandu, puisqu'il concernerait un quart à un tiers du lexique : le phénomène de « lexicalisation ». Celui-ci se traduit par l'accession d'une expression linguistique au statut d'entité codée, présentant une association réglée des rapports son/sens/syntaxe reconnue et employée comme telle. Autrement dit, la lexicalisation consiste en la transformation d'une unité de rang non lexical en unité de rang lexical, lexème construit dès lors intégré dans la mémoire des usagers à titre d'unité usuelle disponible. Cette monade lexicale ou, comme l'appelle Benveniste, ce « signe compact », et manipulable comme tel (type *fait divers*, *caisse noire*, *prendre la tangente...*), possède un statut d'unité linguistique au même titre que les mots simples, se comporte comme les syntagmes non lexicalisés de même structure et a la même distribution dans la phrase. La lexicalisation entraîne cependant la diminution ou la perte de la compositionnalité en ce sens que, théoriquement, le sens d'une expression figée (EF) n'est pas directement dérivable du sens des éléments qui la composent.

Le figement possède des variétés nombreuses ; les EF peuvent être des mots composés ou des locutions. La tradition réserve le terme de *mot composé* aux mots à trait d'union et parle de *locution* ou *expression*, ou encore de *synapsie*, en l'absence de lien graphique. Les occurrences à étudier ici ne comportaient que des syntagmes à tête verbale (sauf à considérer *châteaux en Espagne* seul comme une expression figée, douée d'une certaine autonomie à l'intérieur de l'expression idiomatique plus large *bâtir des châteaux en Espagne*).

Le terme général d'*expression figée*, ici utilisé, recouvre une grande diversité de notions voisines telles que *collocation* (association de deux, trois ou quatre éléments dont la fréquence d'association est supérieure à celle d'une association aléatoire), *expression toute faite*, *idiomatisme*, *cliché*, *dicton*, *acte de langage stéréotypé* (Kauffer), *phraséoterme* (Gautier), *phrasème* (Mel'čuk), *pragmatème*, *matrice lexicale*, etc., dans le détail desquelles il n'importait pas d'entrer. On n'attendait pas, en effet, que soient mentionnés ces termes spécialisés, mais que soit proposée, en introduction, une distinction entre plusieurs sortes de figement, ou que soit au moins évoquée l'étendue de la gamme des figements, entre noms composés tombés dans le langage courant et expressions dites *polylexicales*, à la fois plus complexes, plus labiles et donc d'un statut éventuellement plus problématique que les mots composés, et qui constituent les véritables *séquences figées*, telles que se présentaient les trois occurrences soumises à l'étude. Entre les locutions toutes faites, qui relèvent de la langue, et les syntagmes libres, qui appartiennent à la parole, selon la distinction saussurienne de base, la plupart des cas de figure appartiennent à une zone intermédiaire qui met à mal la rigidité d'une telle opposition (B. Pottier a popularisé le terme de *lexie complexe* pour désigner une « séquence en voie de lexicalisation à des degrés divers »).

10% seulement des EF répondraient, de fait, à une conception stricte du figement, conçues à la façon de blocs entiers réfractaires à toute manipulation (la *monade* de tantôt). Doit donc être privilégiée l'hypothèse d'un figement comme « phénomène diffus » qui, ainsi que l'expose un linguiste, « risque d'être dans certains cas assez ténu pour se confondre avec les contraintes de la syntaxe libre ». Le jury a apprécié, par conséquent, les commentaires des candidats qui ont pris en compte la souplesse du phénomène et ne se sont pas contentés de « traduire » l'EF. La question était celle, synthétique, du figement ; le traitement individualisé de chacune des EF, sans considération du phénomène dans son ensemble et de la variété des occurrences proposées, ne répondait que partiellement aux attentes de l'exercice et a constitué le défaut majeur des copies.

Quelle que soit l'espèce de figement dont témoignent les occurrences, le figement renvoie de manière générale à une perte d'autonomie des composants par rapport au contexte. Le figement linguistique apparaît ainsi comme une « parole entravée »¹. Un certain nombre d'autres critères peuvent être avancés pour cerner le caractère figé d'une séquence, mis en évidence par des manipulations, mais qui se verront plus ou moins rigoureusement vérifiés dans les faits :

- un critère référentiel : l'existence d'une unité lexicale est fondée sur l'existence d'un référent unique ; les composants n'ont pas de référence actuelle : dans la locution verbale *prendre une veste* (« connaître un cuisant échec »), le substantif *veste* ne réfère à aucun vêtement ;

- un critère syntaxique : les EF sont très contraintes de ce point de vue, et refusent les possibilités transformationnelles des composants (ordre des mots, passivation, clivage, relativisation, séparations linéaires, etc.) ; les locutions verbales et nominales acceptent toutefois les flexions.

Les substitutions paradigmatiques possibles dans les syntagmes libres sont théoriquement bloquées dans une EF, sauf bien sûr intention, d'ordre stylistique, de jouer sur un effet de *défigement* (*faire /démolir/ des châteaux / palais / en Espagne/ Italie*²).

En pratique, ce critère s'applique de façon beaucoup plus souple (les substitutions paradigmatiques peuvent être restreintes à un petit nombre de termes : *porter malheur/bonheur, prendre en grippe/en haine*). De même, les modifications syntagmatiques restent limitées (l'ajout d'un modifieur, adjectif ou adverbe, portant sur l'un des composants, est fréquemment toléré). On a ainsi pu suggérer d'identifier dans la portée du figement un *noyau* de la séquence et des éléments qui peuvent être modifiés sans porter atteinte à son sens (déterminants possessifs, pronoms compléments, etc.).

- critère sémantique : on a vu que le sens de l'EF n'est en général pas compositionnel. Mais ceci ne se vérifie strictement que dans le cas des expressions figurées devenues obscures ou démotivées (comme *tomber en quenouille*).

On voit le caractère scalaire de ces critères. Les EF sont, comme les définit significativement A. Rey, des « groupes de mots *plus ou moins* prévisibles », plus ou moins préfabriqués, plus ou moins intangibles, produits d'une « routinisation » plus ou moins acquise. Il existe ainsi un *continuum* entre *expressions idiomatiques* complètement non-compositionnelles et *expressions idiomatiques* plus ou moins compositionnelles, un test du degré de cette compositionnalité étant l'impossibilité de leur traduction littérale dans une langue étrangère. Ce qu'il convient de retenir, par conséquent, et qui éclaire l'étude de nos occurrences, c'est que le phénomène du figement se présente – comme à peu près tous les phénomènes linguistiques – selon une gamme étendue ; elle va ici du figement complet (qui caractérise une séquence qui n'accepte aucune transformation morphosyntaxique, excepté les variations relevant de la syntaxe catégorielle et imposées par les catégories grammaticales) aux *séquences libres* (dont chacun des éléments est actualisé, et qui acceptent généralement toutes les transformations morphosyntaxiques). Entre ces deux extrémités, le *semi-figement* couvre une très large étendue, concernant les séquences qui acceptent un certain nombre de transformations syntaxiques, dont le sens peut être non-compositionnel ou transparent, et dans lesquelles les éléments sont néanmoins soumis à des contraintes sémantiques ou syntaxiques (c'est le cas des *collocations*, évoquées plus haut : le sens du collocatif peut être opaque ou transparent ; il peut aussi subir un affaiblissement sémantique comme les constructions à verbe support : *faire le ménage, faire des études, avoir peur, avoir froid*).

2. EXAMEN DES OCCURRENCES

Comme le rappelle L. Perrin, « le figement est un processus diachronique qui a pour effet de transférer dans le lexique, à travers l'établissement de routines interprétatives fondées sur la répétition

¹ Selon l'image choisie pour titre du recueil dirigé par J.-Cl. Anscombe & S. Mejri (2011).

² On trouve cependant, dans le même sens, jusqu'au XVII^e siècle, *bâtir des châteaux en Asie, en Espagne et au Caire, en Albanie, en Brie !...*

de formes plus ou moins identiques, ce qui relève au départ des opérations de construction morphosyntaxique et sémantico-pragmatique sur lesquelles se fonde l'interprétation des énoncés » (2013, §21). La conventionnalisation résulte de la longévité et de la fréquence de l'usage. Si l'on attendait une description morphosyntaxique des trois occurrences, on ne supposait évidemment pas de la part des candidats une connaissance de l'histoire de ces EF (qui souvent échappe aux lexicographes eux-mêmes) ; en revanche, l'interprétation sémantique, en synchronie, peut procéder par inférence et avancer des hypothèses sur la « sédimentation » à partir des éléments pris analytiquement pour proposer une valeur synthétique, résultative, de l'EF.

1. (*ça nous*) **portera malheur** (de faire des calculs)

L'ordre des composants est intangible, la passivation impraticable, de même que pronominalisation, dislocation, clivage, reprise anaphorique de l'argument interne. On notera l'absence de déterminant (ou déterminant zéro). L'expression fonctionne en paire avec son antonyme, mais le couple ne connaît que cette substitution alternative, le figement porte donc sur l'ensemble de l'EF, à deux branches. Celle-ci figure telle quelle dans les dictionnaires : *porter malheur* = avoir une influence néfaste (attestée depuis le milieu du XVII^e siècle ; le TLF signale même sa substantivation, i.e. son existence sous forme de *mot composé* – « je sens là mon mauvais génie et mon porte-malheur », Amiel, *Journal*) ; cette attestation, rare certes, constitue toutefois un indice d'une forte propension au figement, mais moindre que celle de son antonyme, *porte-bonheur*³, sur le modèle duquel il est formé, sans avoir connu la même fortune que lui.

Porter malheur peut être compris comme une *collocation*, d'après la définition donnée ci-dessus, ou comme une construction à verbe support. Ce n'est pas tant le verbe, en effet, qui remplit la fonction de prédicat que le nom qu'il régit (*porter* « verbalise » un nom prédicatif pour construire une forme complexe fonctionnellement équivalente à un verbe – *nuire* ici, par ex.)

N.B. : Des constructions à verbes supports autrefois considérées comme des locutions verbales sont traitées aujourd'hui comme relevant de la syntaxe libre et vues comme des « constructions à structure binaire où l'élément verbal ne joue que le rôle d'un actualisateur de l'élément nominal qui est en réalité un nom prédicatif » (Mejri, 2013, §11).

2. (*elle*) **faisait de merveilleux châteaux en Espagne**

L'ordre des composants de l'EF *faire des châteaux en Espagne* reste relativement intangible. Passivation, dislocation, clivage et reprise anaphorique de l'argument interne sont des opérations difficilement recevables, du moins dans un emploi courant et non marqué ; la pronominalisation se révèle impraticable ; la présence d'un modifieur adjectival est possible, et réalisée dans notre texte, et la substitution du verbe *faire*, bien que restreinte, est largement attestée. Dans le *continuum* évoqué plus haut, nous sommes avec cette occurrence plus proche de l'expression idiomatique, susceptible de remaniement en contexte, quand *porter bonheur* se rapprochait d'une collocation, avec coalescence plus forte de ses composants.

Faire des châteaux en Espagne est une unité polylexicale présente dans *Le Roman de la Rose*, courante au XVI^e siècle, réputée créée à l'époque des chansons de geste : les fiefs attribués en terre sarrasine devaient ensuite être conquis de haute lutte (voir les explications détaillées dans la notice du *Dictionnaire des expressions et locutions*, p. 156-157). On peut hésiter ici sur les frontières du syntagme figé : la lexie *châteaux en Espagne* existe pour elle-même dans les dictionnaires, en dehors de sa distribution *faire/bâtir* ; le TLF en donne la définition suivante : « projets, rêves chimériques ». L'EF *châteaux en Espagne* possède donc une plasticité d'emploi et d'intégration large quand bien même la construction avec *faire* reste de loin la plus usitée, notamment dans sa plus célèbre occurrence sans doute, qui confine à la parémie (dicton) : « Qui ne fait châteaux en Espagne ? » (La Fontaine, « La Laitière et le pot au lait », *Fables*, VII, 9). Le caractère imagé de l'EF se montre plus accentué dans cette occurrence que dans les deux autres.

La qualification quasi pléonastique *merveilleux* renforce la naïveté du signifié « rêver d'un futur prometteur... et illusoire » et souligne, par conséquent, la crédulité du personnage ; d'où cette confirmation du soupçon qu'une telle adjectivation marque la doublure de l'énonciation par le narrateur.

³ *Porter malheur* s'oppose également, et plus souvent, à *porter chance*.

3. (ce qui les lui avait fait) **prendre en grippe**

L'ordre est intangible ; la passivation, la pronominalisation, la dislocation, le clivage, la substitution synonymique et la reprise anaphorique de l'argument prépositionnel paraissent impraticables.

L'EF s'explique à partir de ses éléments (caractère de *compositionnalité*), mais celle-ci a toute chance d'échapper à la conscience des usagers, car *grippe* est pris dans une acception manifestement vieillie si l'on en croit l'assimilation faite par la plupart des candidats de cette grippe à l'influenza. Ici, *grippe* a le sens de *caprice dicté par une mode, goût passager ou subit pour quelque chose* (« *C'est la grippe de bien des gens d'acheter beaucoup de livres qu'ils ne lisent point* », *Dictionnaire de l'Académie* 1798 ; l'EF figure dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 sous la forme *se prendre de grippe contre*, témoin de la relative souplesse de la construction), et il est signalé comme familier. D'autre part – obstacle supplémentaire à sa transparence – il s'agit d'un emploi par antiphrase du sens « *se prendre de grippe pour (qqn ou qqch)* », qui signifie *s'attacher soudainement à quelqu'un, éprouver un élan de sympathie pour qqch ou qqn*, d'où : *développer à l'égard de quelqu'un un sentiment d'animosité, manifester une prévention motivée ou non*. Le verbe *prendre* apporte une nuance aspectuelle de progressivité. Il est tout à fait excusable que les candidats ignorent la généalogie de l'expression ; en revanche, il est plus étonnant qu'ils n'aient pas pensé à la rapprocher d'*agripper*. L'EF est imagée, donc concrétisante et de niveau de langue familier, imputable au personnage.

Dans ces trois occurrences, Zola ne fait d'ailleurs pas preuve de créativité, laquelle ne peut passer que par des formes de défigement ; il se sert au contraire de ces expressions pour leur valeur diastratique, réalisant un mixte entre la narration débrayée et la parlure du personnage.

Bibliographie

Pratiques n°159-160, « Le Figement en débat », décembre 2013.

J.-Cl. Ancombre & S. Mejri, *Le figement linguistique*, Honoré Champion, 2011.

D. Apothéoz, *La construction du lexique français*, Ophrys, 2002.

G. Gross, *Les expressions figées en français*, Ophrys, 1996.

A. Lehmann & F. Martin-Berthet, *Lexicologie. Sémantique, morphologie, lexicographie*, A. Colin, 2013 (4^e éd.).

S. Mejri, « Figement et défigement : problématique théorique », *Pratiques* [En ligne], 159-160 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 30 août 2016. URL : <http://pratiques.revues.org/2847>

L. Perrin, « De l'analysibilité au défigement des expressions figées », *Pratiques* [En ligne], 159-160 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 30 août 2016. URL : <http://pratiques.revues.org/2860>

A. Rey & S. Chanterreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Les Usuels du Robert, 1989.

2. Grammaire [8 points]

1. Les modes non personnels du verbe dans l'ensemble du passage [6 points]

Cette année, les candidats étaient appelés à traiter des modes non personnels du verbe. Sans exiger d'importants exposés théoriques, cette question requérait une définition opératoire de la notion de *mode*, ou, à tout le moins, une présentation synthétique des différents modes du verbe français. De nombreux candidats, désorientés par le terme *non personnel*, ont confondu d'emblée *mode* et *construction*, et étudié, exclusivement ou non, les formes impersonnelles du verbe.

On peut définir le *mode* de façon minimale comme un regroupement de temps verbaux partageant des propriétés morphosyntaxiques et sémantiques, et formant un micro-système, c'est-à-dire fonctionnant de manière complémentaire. Dans ses descriptions les plus courantes, le verbe français comporte cinq modes : infinitif, participe⁴, impératif, subjonctif, et indicatif. L'infinitif et le participe ne sont pas marqués par la catégorie verbale de la personne, et ils sont à ce titre appelés modes *non personnels*.

Ils sont également non chronologiques (ou non temporels), dans la mesure où, à la différence de l'indicatif, mode du temps pleinement réalisé, ils sont inaptes par eux-mêmes à situer le procès dans l'une des trois époques de la chronologie : passé, présent ou avenir. De fait, leur morphologie, pauvre au regard de celle du subjonctif et, surtout, de l'indicatif, se limite à l'opposition entre forme

⁴ Y compris gérondif, nous revenons sur ce point ci-dessous.

simple et forme composée, interprétable essentiellement en termes d'aspect et/ou de voix, et non d'actualisation temporelle.

Le jury n'attend des candidats aucune mention d'une théorie particulière. Une bonne maîtrise de la grammaire d'usage est largement préférée à des exposés de linguistique mal compris ou hors de propos. Toutefois, pour peu qu'on fût en mesure de les présenter clairement, il était effectivement possible de citer les travaux de G. Guillaume et de son école sur la question des modes verbaux. Rappelons que Guillaume a vu dans les modes non personnels – rassemblés en un « mode quasi-nominal » – la première interception d'un processus – appelé *chronogénèse* – au cours duquel se forme, en pensée, l'image temporelle. Selon cette théorie, les modes servent à « dater » la constitution progressive d'une image-temps, laquelle est donc successivement :

- potentielle, avec les modes non personnels, qui expriment le *temps in posse* ;
- en cours de formation avec le subjonctif, mode personnel mais non réellement, ou partiellement, temporel, qui exprime le *temps in fieri* (« en devenir ») ;
- pleinement achevée avec l'indicatif, qui, doté du système flexionnel le plus riche, exprime le *temps in esse*.

Les modes non personnels, construits lors de la première interception de la *chronogénèse*, forment eux-mêmes un micro-système ternaire s'ordonnant selon la succession : infinitif *marcher* – forme en –*ant* (participe présent et gérondif) (*en*) *marchant* – participe passé *marché*. Cette succession est ainsi commentée par G. Moignet : « L'infinitif donne une image du temps en pur accomplissement, sans rien en elle d'accompli. La forme en –*ant* associe une image de temps en accomplissement à une image de temps accompli. Le participe passé donne, du temps, une image d'accompli pur » (G. Moignet, *Systématique de la langue française*, Klincksieck, 1981, p. 65).

La structuration des modes non personnels peut être décrite à partir des oppositions aspectuelles utilisées par la grammaire traditionnelle :

- *marcher* véhicule l'aspect tensif (ou inaccompli) et global (le procès est saisi de l'extérieur, appréhendé en bloc) ;
- (*en*) *marchant* l'aspect tensif et sécant (le repère saisit le procès de l'intérieur, le scinde entre un point de départ et un point d'arrivée) ;
- *marché* l'aspect extensif (ou accompli).

Non personnels, non chronologiques, ces modes sont également non modaux, au sens où ils sont étrangers à l'expression de la modalité, c'est-à-dire à la prise en charge par l'énonciateur du degré de vérité de l'énoncé.

Se situant à l'entrée du système du verbe, les modes non personnels se singularisent au regard des modes personnels par une ambivalence de statut. Ils relèvent en effet de la catégorie du verbe et d'une autre catégorie :

- le nom pour l'infinitif, parfois appelé « forme nominale du verbe » ;
- l'adjectif pour le participe, mode adjectival du verbe ;
- l'adverbe pour le gérondif, mode adverbial du verbe.

Le jury attendait que soit précisément examinée cette mixité des modes non personnels. On pouvait (I) montrer dans quelle mesure un verbe à un mode non personnel, qu'il soit en emploi verbal ou non verbal, conserve des prérogatives verbales puis étudier (II) les emplois verbaux et non verbaux des modes non personnels, en isolant (III) le phénomène de décatégorisation. Ce plan, transversal, était de ce fait plus habile qu'un plan tripartite du type I. L'infinitif. II. Le participe. III. Le gérondif.

Au préalable, deux précisions paraissent nécessaires concernant, l'une, le gérondif, l'autre, le participe passé :

1. Le gérondif se présente, du moins en fr. mod., sous la forme d'un SP ayant pour tête la préposition *en*. Certains grammairiens le considèrent comme une variante combinatoire du participe présent, tandis que d'autres proposent de distinguer entre deux modes. H. Bonnard voit dans le gérondif moins une variante du participe présent qu'une variante de l'infinitif : celui-ci peut se combiner avec toute préposition autre que *en* (*pour, sans, à, de... marcher vs *en marcher*) quand celui-là ne peut se combiner, en fr. mod., qu'avec *en* (*Les trois logiques de la grammaire française*, 2001 : 81). Faut-il dès lors voir dans le gérondif un participe présent prépositionnel ou un mode à part ?⁵ Le jury a accepté

⁵ On peut rappeler par ailleurs l'existence, en diachronie, de deux filières étymologiques autonomes (*aimant* représente *amans, en aimant, amando*), ainsi qu'un comportement différencié, dans l'histoire de la langue, au regard de la morphologie flexionnelle (aujourd'hui, ce sont deux formes invariables).

les deux points de vue mais attendait, quelle que soit l'option retenue, que le terme de *gérondif* fût utilisé pour décrire les SP *en ouvrant...* et *en contemplant*.

2. Les grammaires d'usage appellent *participe passé* aussi bien la forme simple *marché*, dite *forme simple du participe passé*, que la forme composée *ayant marché*, dite *forme composée du participe passé*. Or, celle-ci représente en fait la forme composée du participe présent (*marchant / ayant marché*). Naturellement, pas plus que dans *infinitif présent* ou *gérondif passé*, les dénominations *présent* et *passé* ne possèdent ici une pleine valeur descriptive, puisque ces modes ne sont pas, comme nous l'avons rappelé, chronologiques.

1. LES MODES NON PERSONNELS ET LA CATEGORIE DU VERBE

Qu'il soit en emploi verbal ou non verbal, un verbe à un mode non personnel participe à la catégorie du verbe par quatre propriétés.

1. La présupposition d'un support actantiel correspondant à une fonction sujet

Chaque forme verbale à un mode non personnel évoque sémantiquement un procès et présuppose donc au moins un support actantiel, celui qui correspondrait à la fonction sujet pour un verbe conjugué à un mode personnel. On rappelle que les modes non personnels sont sans sujet syntaxique, le sujet se définissant au sens strict comme ce qui transmet ses marques de personne, de nombre et éventuellement de genre à la forme verbale. Tout au plus peut-on parler de *sujet sémantique*, de *sujet zéro...*, ce *sujet* pouvant être spécifié dans la phrase par une forme nominale ou pronominale appelée *contrôleur* (de l'infinitif, du participe, ou du gérondif). Ainsi, dans *Ça nous portera malheur de faire des calculs à l'avance* (l. 1-2), l'infinitif, qui est en emploi nominal (voir ci-dessous) (*de*) *faire des calculs à l'avance* est contrôlé par le pronom personnel COI *nous*. Autrement dit, le sujet absent, phonétiquement non réalisé, de l'infinitif *faire*, est coréférentiel au pronom *nous*. Le jury ne demandait pas que soient relevés tous les contrôleurs, mais que soient signalées quelques particularités :

1. Le contrôleur de l'infinitif circonstant, du gérondif et du participe quand ce dernier est placé à l'initiale de la phrase est normalement, en fr. mod., le sujet du verbe conjugué : c'est le cas, par exemple, des infinitifs *pour parler haut et savoir les nouvelles du jour* (l. 9 ; contrôleur : pronom personnel indéfini *on*) ou du gérondif *en contemplant les larges rideaux de damas qui pendaient derrière les vitres* (l. 16-17 ; contrôleur : pronom personnel *elle*). Un cas particulier pouvait être relevé avec le gérondif *en ouvrant ses persiennes* (l. 15) qui n'a pas pour contrôleur le SN sujet *son premier regard* mais l'actant personnel contenu dans le déterminant possessif *son* ;

2. Dans la périphrase verbale *les lui avait fait prendre en grippe* (l. 10-11), le pronom personnel conjoint *lui* (= datif), placé avant la périphrase verbale en un phénomène de montée du clitique, représente le contrôleur de l'infinitif *prendre en grippe*, commutant avec une forme disjointe complément de la préposition *par* dans un SP complément d'agent (*les avait fait prendre en grippe par elle*).

3. Les infinitifs *triompher seuls*, *garder tout le gâteau* (l. 12) n'ont pas de contrôleur déterminé dans les limites de la phrase, mais ils présupposent un support actantiel pluriel (cf. l'attribut accessoire du contrôleur *seuls*, qui est au pluriel), que le lecteur interprète à partir des données cotextuelles (Félicité et son mari).

2. La capacité à régir des compléments verbaux

Le verbe à un mode non personnel conserve, quelle que soit sa fonction, la possibilité de régir différents compléments : attributs, compléments actantiels liés à sa valence (COD, COI...), compléments circonstanciels. Un exemple peut suffire : l'infinitif *de faire des calculs à l'avance* (l. 1-2) garde ses prérogatives de verbe vis-à-vis du SN *des calculs* (COD de *faire*) et du SP *à l'avance*, analysable comme locution adverbiale, complément circonstanciel de temps ou de manière, intraprédicatif, de *faire (des calculs)*.

3. L'opposition entre forme simple et forme composée

L'opposition morphologique entre forme simple et forme composée – qui ne concerne évidemment pas le participe passé – peut recevoir une valeur diathétique (la forme simple exprime la voix active, la forme composée la voix passive) ou aspectuelle (la forme simple exprime l'aspect tensif, ou inaccompli, la forme composée l'aspect extensif, ou accompli), les deux valeurs se cumulant le cas échéant. Tous les modes non personnels de l'extrait sont à la forme simple : l'infinitif *faire* (l. 2) exprime par exemple la voix active (*vs être fait*) et l'aspect tensif (*vs avoir fait*). Le participe passé peut

exprimer, lui, l'aspect extensif – c'est le cas, dans le texte, des participes passés entrant dans une forme composée personnelle (*s'était aperçue* (l. 9-10), *avait fait* (l. 11)), éventuellement elliptique (*causé* (l. 1) = « avons causé ») – ou le passif : c'est le cas de *éteinte*, *fermés* (l. 3), participes passés de verbes transitifs directs (*éteindre*, *fermer*) ; toutefois, les verbes concernés étant perfectifs, le participe passé indique l'aspect accompli.

On peut noter cependant que, malgré l'existence de cette opposition morphologique entre forme simple et forme composée, la forme simple d'un infinitif transitif direct peut correspondre à une diathèse passive. Cette neutralisation diathétique du mode non personnel – caractéristique qui le soustrait à la catégorie du verbe – n'apparaît pas dans le texte : plutôt que d'écrire *les avait fait prendre en grippe par elle* où *prendre* équivaldrait à « être pris » (= « les avait fait être pris en grippe par elle »), Zola choisit d'exprimer le contrôleur, comme on l'a rappelé, sous la forme d'un pronom clitique monté devant la périphrase.

	Infinitif	Participe présent	Participe passé
Forme simple	MANGER	MANGEANT	MANGE
Forme composée	AVOIR MANGE	AYANT MANGE	

4. La capacité à recevoir les marques de la négation verbale

Le verbe à un mode non personnel admet les marques de la négation verbale (*ne ... pas*, *ne ... jamais*, etc.). Aucune occurrence de l'extrait n'est concernée (*ne put dormir* (l. 3), à la différence de *put ne pas dormir*, représente la négation verbale d'un mode personnel).

2. EMPLOIS VERBAUX ET EMPLOIS NON VERBAUX

Tout verbe à un mode non personnel participe du verbe et d'une autre catégorie mais il est en emploi verbal ou non verbal (nominal, adjectival, adverbial).

1. Emplois verbaux

• Le participe passé dans les formes composées des verbes

Le participe passé sert à former, avec les auxiliaires *être* et *avoir*, les temps composés des verbes, qui expriment l'aspect extensif. C'est le cas d'*aperçue*, qui forme avec l'auxiliaire *être* le plus-que-parfait du verbe pronominal autonome *s'apercevoir* (*s'était [...] aperçue*, l. 9-10). Notons que le participe passé partage avec l'adjectif la possibilité, sous certaines conditions, de subir une flexion en genre et en nombre ; en l'occurrence, *aperçue* prend ici la marque du genre du sujet *elle*.

Dans la périphrase verbale diathétique *les lui avait fait prendre en grippe* (l. 10-11, voir ci-dessous), le semi-auxiliaire *faire* est conjugué au plus-que-parfait, et constitué de l'auxiliaire *avoir* et du participe passé *fait*.

Enfin, on peut analyser *causé* (l. 1) comme un participe passé formant le passé composé du verbe *causer*, mais qui est réduit ici à une forme sans auxiliaire réalisé : (*nous*) *avons (assez) causé*.

• Le participe comme noyau prédicatif d'une proposition participiale

La lampe éteinte (l. 3) est analysé par la grammaire traditionnelle comme une proposition participiale faisant se succéder un contrôleur, le SN *la lampe*, et un prédicat, ici réduit à la forme simple du participe passé, ici de sens passif (= « la lampe étant / ayant été éteinte »). Le support nominal du participe n'exerce aucune autre fonction que celle de contrôleur. La proposition ainsi formée est complément circonstanciel extrapredicatif de temps de « Félicité ne put dormir ».

La structure prédicative de la proposition participiale réapparaît dans la construction absolue *Les yeux fermés* (l. 3), construction dans laquelle *fermés* ressortit davantage à la catégorie de l'adjectif (voir ci-dessous).

• L'infinitif en périphrase verbale

L'infinitif (comme le gérondif : *aller* + *-ant* et, autrefois, le participe présent : *être* + *-ant*, cas non représentés dans l'extrait) peut se combiner avec un semi-auxiliaire pour former avec lui une périphrase verbale. Dans ce cas de figure, le contenu conceptuel est principalement véhiculé par le mode non personnel, le semi-auxiliaire se grammaticalisant – à des degrés divers – pour exprimer la

catégorie verbale du temps, de l'aspect, de la voix ou de la modalité. Divers traits caractérisent la périphrase verbale prototypique (la désémantisation relative du verbe employé comme semi-auxiliaire, la coalescence, la non-pronominalisation de l'infinitif, notamment) mais l'appartenance à la catégorie de la périphrase verbale doit être pensée comme un *continuum*. Plusieurs infinitifs entrent dans la formation d'une périphrase :

- *commençait à lui déplaire* (l. 11-12) peut s'analyser comme une périphrase verbale aspectuelle dénotant la phase initiale du procès (aspect inchoatif), mais aussi comme la succession d'un verbe lexical et de son COD : à n'est pas, ici, préposition, mais indice ou marqueur de l'infinitif, comme l'atteste la possibilité de la pronominalisation, qui signale un fonctionnement non périphrastique : « commençait cela ».

- *les lui avait fait prendre en grippe* (l. 10-11) est une périphrase verbale diathétique (de voix) ou actantielle, qui indique une relation causative, ou factitive. *Prendre en grippe* est un verbe bivalent, à deux actants (*elle prend en grippe ces gens*), *faire prendre en grippe* ajoute un tiers actant, correspondant à l'agent causatif, ici un inanimé, *ce qui* (l. 10). La forme verbale périphrastique devient trivalente, et *lui* possède en conséquence un statut diathétique mixte, à la fois agent (de *prendre en grippe*) et patient (de *faire (prendre en grippe)*).

- *ne put dormir* (l. 3) peut s'analyser en premier lieu comme la succession du verbe *pouvoir* et de son COD : l'infinitif *dormir* est alors en emploi nominal ; l'analyse est parfaitement recevable compte tenu de la possible pronominalisation de l'infinitif (cf. *Félicité ne le put*) et de la non désémantisation de *pouvoir*, qui exprime ici la modalité matérielle, aléthique. En second lieu, la construction peut s'analyser comme une périphrase verbale modale, analyse également justifiée dans la mesure où *pouvoir* ne peut régir un SN, catégorie prototypique de la fonction COD.

2. Emplois non verbaux

• Emplois nominaux : l'infinitif

L'infinitif est susceptible d'exercer des fonctions nominales :

- SUJET : *trionpher seuls, garder tout le gâteau, suivant son expression* (l. 12) sont sujets du verbe *était*. Ici, le jury attendait que le singulier du verbe fût commenté : la grammaire traditionnelle y verrait sans doute un cas d'accord par syllepse du nombre, lequel accord peut s'expliquer par le fait que les deux infinitifs sont sentis comme formant une unité sémantique. Toutefois, le second infinitif peut être considéré comme une reformulation du premier : l'insertion du SP en fonction d'adverbial d'énonciation *suivant son expression* peut légitimer cette analyse. Dans ce cas, le second infinitif n'est pas coordonné au premier, mais forme avec lui un empilement paradigmatique.

- COD : *ne put dormir* (l. 3) (voir ci-dessus)

- CONSTITUANT PERIPHERIQUE OU DISLOQUE : *de faire des calculs à l'avance* (l. 1-2). L'énoncé fait apparaître une dislocation en reprise, c'est-à-dire à droite : l'infinitif représente la source du pronom démonstratif cataphorique sujet *ça*, et la phrase résulte de la transformation d'une phrase qui serait : *(de) faire des calculs à l'avance nous portera malheur*. L'infinitif est précédé d'un *de* qui n'a pas statut prépositionnel mais qui est indice (ou « article ») de l'infinitif, et a pour particularité, ici, de ne pas être nécessaire à la grammaticalité de la phrase : l'infinitif pourrait apparaître après un simple détachement (*Ça nous portera malheur, faire des calculs à l'avance*).

- COMPLEMENT DE PREPOSITION : *pour parler haut et savoir les nouvelles du jour* (l. 9). Le SP est complément circonstanciel de but à l'intérieur de la subordonnée conjonctive comparative *comme on va dans un café* – complément intraprédicatif (de verbe) malgré le détachement.

• Emplois adjectivaux : le participe

Un cas particulier d'emploi adjectival du participe passé est représenté par la construction absolue *Les yeux fermés* (l. 2), dans laquelle le SN *les yeux* entretient un rapport de partie à tout avec le sujet du verbe *elle (faisait)* et *fermés* est en position de prédicat (= « les yeux sont fermés »). Le participe est en emploi adjectival : il décrit un état et non un procès, il est en position d'adjectif attribut du SN *Les yeux*, et enfin il commute avec tout type d'adjectif dans cette construction : *les yeux lourds, douloureux...* La construction absolue s'analyse comme un complément circonstanciel extraprédicatif de manière de la phrase ou, mieux, comme une apposition qualifiante, de type adjectival, au pronom *elle*, compte tenu du rapport de prédication seconde établi avec ce pronom. Le participe passé *fermés* est donc un prédicat du SN *Les yeux* (prédication première interne à la construction absolue) et l'ensemble *Les yeux fermés* un prédicat du sujet *elle* (prédication seconde interne à la phrase).

• Emplois adverbiaux : le gérondif

Le SP en lequel consiste le gérondif fonctionne comme un circonstant et illustre l'emploi dit « adverbial », si l'on convient de voir dans l'adverbe la catégorie prototypique de la fonction circonstancielle. Deux occurrences pouvaient être relevées et étudiées :

- *en ouvrant ses persiennes* (l. 15) : le gérondif est complément circonstanciel de temps, extraprédicatif, complément de phrase (il succède à la locution adverbiale *Le lendemain*, qu'il vient préciser) ;

- *en contemplant les larges rideaux de damas qui pendaient derrière les vitres* (l. 16-17) : le gérondif est complément circonstanciel de manière ou de cause, intraprédicatif, complément du verbe *sourit*.

3. LA DECATEGORISATION DU MODE NON PERSONNEL

Par conversion, un mode non personnel peut devenir un nom, un pur adjectif, etc. Ici, le participe présent *suivant* est décatégorisé en préposition et constitue la tête d'un SP : *suivant son expression* (l. 12). Le SN *son expression* est donc le complément de cette préposition. La forme en – *ant* a perdu tout sens verbal dans cette grammaticalisation en mot de relation ainsi que les autres caractéristiques verbales (pas de forme composée disponible – *ayant suivi* n'est pas prépositionnel –, pas de contrôleur, pas de complément de verbe, pas de forme négative). Le SP ainsi formé est en position périphérique, et fonctionne comme un modifieur du dire, c'est-à-dire un adverbial d'énonciation.

On pouvait encore relever la lexicalisation du participe passé féminin *pensées* (l. 15). Le nom commun est la tête du SN *ces pensées* COD de *remua*.

2. Remarques utiles et nécessaires [2 points] sur « Ce serait lui qui payerait leurs rentes à Granoux, à Roudier, à tous ces bourgeois qui venaient aujourd'hui chez elle comme on va dans un café » (l. 7-9).

On ne le rappellera jamais assez : les « remarques utiles et nécessaires » attendues se veulent indifférentes à toute considération « littéraire ». Inutile donc de s'attarder ici sur le rythme ternaire d'une énumération construite en parataxe asyndétique, ou sur la cadence majeure réglant cette même énumération : ces observations peuvent avoir leur importance, certes, mais dans une perspective stylistique qui n'est pas celle de la question posée.

Dans le cadre de cet exercice, précisément celui d'une question de grammaire, le jury attend des candidats qu'ils témoignent de leur capacité à repérer et à analyser les points les plus saillants et / ou problématiques d'une courte séquence textuelle, sans verser dans la dispersion ni s'attarder sur ce qui va de soi. À ce titre, l'exercice requiert donc un double travail de hiérarchisation et de synthèse : hiérarchisation des problèmes d'ordre proprement grammatical posés par l'extrait ; et synthèse des observations les plus significatives qu'il semble appeler. En d'autres termes, il convient avant tout de repérer des axes forts autour desquels articuler l'étude de la séquence – ou, ce qui revient au même, de se demander pour quelles raisons précises le jury a pu juger bon de procéder au découpage et à la sélection de ce bref passage plutôt que d'un autre. Sans doute pas, en l'occurrence, dans l'attente d'une remarque morphologique sur la composition d'« aujourd'hui », par exemple. À l'examen d'éléments périphériques, on invitera, dans cette question, à préférer l'étude des points les plus nodaux ; et à l'ouverture de portes grandes ouvertes, le questionnement attentif de ce qui semble à première vue résister – et, le cas échéant, résiste dans les faits. Dès lors, tout commentaire « myope » procédant terme à terme et s'attachant à faire un sort à chaque mot et à chaque construction ne s'expose pas moins à être pénalisé qu'une étude esquivant à dessein les principales difficultés posées par l'extrait, l'un comme l'autre se dérochant en définitive à l'une des deux principales exigences de l'exercice.

Trois éléments principaux pouvaient ici retenir l'attention : la construction clivée, d'une part (1) ; le fonctionnement des démonstratifs, d'autre part (2) ; et pour finir les valeurs d'emplois des tiroirs-temps de l'indicatif (3).

1. Le premier point était de loin le plus saillant, et appelait à ce titre différents commentaires : ne pas emprunter ce passage obligé revenait dès lors à passer à côté de l'exercice.

Le segment à commenter est en effet la plus grande partie d'une phrase clivée fondée sur le présentatif complexe « ce serait [...] qui », lequel met le *focus* sur le pronom sujet de la phrase de base. Cessant d'être clitique, le pronom prend logiquement la forme tonique (disjointe) : « Il payerait leurs rentes à Granoux... » → « Ce serait lui qui payerait leurs rentes à Granoux... ». L'extraction opérée par le clivage a pour effet de réorganiser la valeur informationnelle de l'énoncé. Alors que la séquence en *qui* exprime le thème, présupposé, de la phrase, l'élément extrait devient le rhème particulièrement mis en relief.

D'un point de vue syntaxique, la construction elle-même peut être décrite de différentes façons.

1/ Selon Pierre Le Goffic (*Grammaire de la phrase française*, § 155), le clivage serait une construction associant un pronom démonstratif à une relative intégrative (ayant une autonomie la rapprochant des relatives sans antécédent) en reprise : le verbe *être* doit alors être compris comme attributif et l'élément extrait comme l'attribut du sujet « ce ».

2/ Mais il est également possible de voir dans cette structure la combinaison du présentatif *c'est* et d'une relative adjective pourvue d'un antécédent, en l'occurrence *lui*. À cette nuance près, pourtant, que le mot *qui* garde alors un statut problématique, comme en témoigne le fait, par exemple, que le relateur utilisé puisse rester *que* lorsque le clivage met le *focus* sur un complément circonstanciel (*C'est devant la fenêtre qu'il écrit ces lignes*) : ce phénomène induit à hésiter sur la nature de ce *que* et à parler de « relateur omni-fonction ».

3/ De fait, on peut encore considérer que la séquence ouverte par *qui* n'est pas une « vraie » proposition subordonnée relative malgré la présence de *qui* : non seulement, comme on vient de le rappeler, *que* corrélatif de *c'est* n'est pas toujours analysable comme un relatif standard, mais encore la séquence en *qu-* n'a pas sémantiquement valeur de caractérisation de l'antécédent (voir les travaux de C. Muller). La structure complexe est susceptible de disparaître par retour à la phrase linéaire : *Il payerait leurs rentes... Qui* est donc le terme corrélatif de *c'est* sans être le démarcatif d'une relative.

2. Si les démonstratifs interviennent au titre de pronom dans le cadre de la structure clivée étudiée ci-dessus, ils se trouvent également mobilisés un peu plus loin dans l'extrait, au titre de déterminant de l'antécédent d'une relative adjective (« tous ces bourgeois qui... »). Or le fonctionnement référentiel de ce même déterminant apparaît ici des plus ambivalents.

D'une part, *ces* a un fonctionnement anaphorique, dans la mesure où il semble permettre de ressaisir par anaphore nominale infidèle les référents des deux noms propres qui précèdent (« à Granoux, à Roudier ») dans la classe plus englobante des bourgeois de Plassans (« tous ces bourgeois »), dont ils sont loin, comme nous l'apprend le roman, d'être les seuls représentants.

Mais, d'autre part, *ces* a aussi un fonctionnement corrélatif, en ce qu'il appelle de surcroît la relative subséquente (« tous ces bourgeois qui venaient aujourd'hui chez elle comme on va dans un café ») : du fait de son incomplétude, le démonstratif a besoin d'un indice pour permettre l'identification référentielle du nom qu'il détermine, et il s'appuie à ce titre sur la relative adjective déterminative en *qui*. C'est elle – et non seulement les noms propres précédents – qui permet d'identifier les référents visés par *bourgeois*, d'où la difficulté de la supprimer sans considérer que la classe ainsi définie se réduirait, contre toute vraisemblance, à Granoux et Roudier, à l'exclusion par exemple de Vuillet. Le démonstratif produit ici une sorte de « focus d'attention » (M. Charolles) en construisant et en marquant une entité nouvelle de l'entité extraite.

Enfin, à ce double fonctionnement anaphorique et corrélatif du démonstratif, semble se superposer curieusement ici la capacité du déterminant à actualiser une « exophore mémorielle » (T. Fraser et A. Joly), c'est-à-dire un renvoi à une référence physiquement absente de la situation d'énonciation, et néanmoins bel et bien présente dans la mémoire et l'univers de croyance de Félicité comprise comme énonciatrice du point de vue représenté (A. Rabatel). À quoi s'ajoute naturellement la connotation sensiblement dépréciative du démonstratif, réactualisant la péjoration de *l'iste* latin.

3. L'étude des valeurs d'emploi des tiroirs-temps de l'indicatif – et celles, au premier chef, des deux conditionnels présents de l'extrait – constituait la dernière des principales attentes du jury.

Les deux formes verbales *serait* et *payerait* sont conjuguées au conditionnel présent, et il convient d'observer à cet égard que, même si la construction « c'est » est un présentatif, elle garde de son origine verbale la possibilité de se conjuguer dans le clivage en fonction du pivot verbal de la phrase de base (« Il payerait... » → « Ce serait lui qui payerait... »).

Comme ces deux formes verbales sont situées par rapport à un repère situé dans le passé (« elle faisait, elle habitait, ce qui la chatouillait le plus, c'était... »), elles ne manquent pas de prendre une valeur temporelle de futur dans le passé. Dans les « pensées » de Félicité, le procès exprimé par le verbe est présenté comme certain.

Cela étant, seconde par rapport à leur valeur temporelle dominante, il n'est pas interdit de discerner également dans ces deux formes verbales une discrète résonance modale, une nuance hypothétique de potentiel. Fût-ce de manière diffuse, l'actualisation du procès exprimé par le verbe reste en effet dépendante d'un cadre hypothétique, en l'occurrence d'une condition implicite du type « Si Pierre est receveur... ».

Enfin, les deux conditionnels présents mobilisés par l'extrait ont ceci de commun avec l'imparfait *venaient* que leur emploi participe à la mise en œuvre d'un discours indirect libre, ressortissant plus largement à l'élaboration textuelle du point de vue représenté du personnage focal. On pouvait relever à ce titre, dans la subordonnée comparative intrapredicative en *comme*, la

résistance, somme toute classique dans ce cadre, d'un présent étendu aux limites du présent de vérité générale (« comme on va dans un café »), marquant l'affranchissement du fait habituel envers le repérage passé du DIL.

3. Stylistique [8 points]

La partie stylistique a souvent laissé les correcteurs sur leur faim : quand l'étude n'était pas inachevée – par manque de temps ? –, elle ressemblait trop souvent à un commentaire où les formes ne servaient qu'à illustrer des considérations thématiques. Rappelons que la méthode de l'exercice suppose le trajet inverse : une mise en évidence de formes de langue ou de dispositions qui permette l'interprétation. Le va-et-vient est certes permanent entre ce qu'on peut décrire et ce qu'on comprend, mais il faut être conscient qu'une telle démarche suppose une orientation – et une organisation – particulière : c'est la raison pour laquelle les titres de parties et sous-parties doivent être choisis avec attention, afin de focaliser l'attention *d'abord* sur la dimension formelle du passage.

Le texte de Zola ne semblait pas présenter de difficulté particulière à des candidats connaissant le roman (tout agrégatif prétendant obtenir le concours, donc) : on y retrouvait les questions et problèmes énonciatifs que l'œuvre reconduit à une large échelle. Le jury a donc été surpris de voir un nombre élevé de copies passer à côté de cette dimension, tant pour la représentation de la pensée de Félicité que pour les décrochements à valeur ironique que le passage multipliait pourtant.

INTRODUCTION

On attendait légitimement une restitution du contexte, et particulièrement une insistance sur le rapport de domination à l'œuvre entre Félicité et Pierre Rougon. La première manipule le second, qui finit par révéler une partie de ce qui est qualifié de « secret » (p. 138), à savoir qu'Eugène s'active en sous-main pour faire de son père le receveur général de Plassans. Félicité, qui apprend la nouvelle, n'a pu cacher son enthousiasme : « *c'est ici que nous devons triompher. Ah ! je les écraserai, toutes ces belles promeneuses du Mail qui toisent dédaigneusement mes robes de laine !* » (p. 140) Sur ce point, le commentaire du narrateur insiste : « *Elle frétillait, elle éprouvait une sorte de démangeaison intérieure* » (p. 140).

Le passage proposé s'inscrit dans la continuité de cette conversation ; il en constitue à la fois la fin (que signifie la dernière intervention, au discours direct, de Rougon) et le prolongement, sous la forme des pensées qui agitent Félicité. L'intimité du couple, certes fissurée par le décalage entre la perspicacité de la femme et la bêtise du mari, mais scellée autour des calculs qu'autoriserait la future position, se trouve ainsi décalée vers l'intériorité de Félicité.

C'est donc autour de la **construction et de la représentation de cette intériorité** que l'on espérait voir converger les analyses stylistiques des candidats, sans pour autant réduire le texte à son seul passage central. Un ensemble de questions pouvait guider la lecture :

- Comment le récit s'ouvre-t-il aux pensées de Félicité ? Comment leur représentation s'articule-t-elle avec les autres séquences du passage ?
- Quelles sont les marques de ce « propre de la fiction » (Dorrit Cohn) que constitue l'accès aux pensées d'un personnage ?
- Comment ces pensées s'organisent-elles ? Quelles sont-elles ?
- Quelles valeurs accorder à cette séquence, en termes d'efficacité romanesque – qu'il s'agisse de dramatisation et de constitution d'un caractère ?

L'étude de l'énonciation (polyphonie, ambiguïtés) devait donc être privilégiée, avec la construction du point de vue où se manifeste une axiologie fortement polarisée. Ce travail sur l'ambiguïté, la bivocalité et la polyphonie permettait de pointer la tonalité héroï-comique à l'œuvre dans cette page, qui ne se départ cependant guère d'une inquiétante violence. En lien avec les prémisses de ce débordement, le développement de la rêverie se prêtait bien à une étude de l'amplification syntaxique et à un commentaire de l'emphase, en opposition structurelle avec le régime du *brusque* inaugurant le passage.

1. POLYPHONIE ET AMBIGUÏTES ENONCIATIVES

Ces quelques lignes font montre d'un ensemble de configurations destinées à rapporter le discours et les pensées des deux personnages principaux – mais peut-être pas uniquement. On

proposera ici une réflexion suivant le traditionnel *continuum* de l'hétérogénéité affichée à l'hétérogénéité lissée.

1. Le **discours direct** ouvre le passage ; il est réservé ici à Rougon.

Formellement, il se caractérise par sa simplicité et même par une certaine économie :

- c'est le lieu du minimalisme syntaxique : phrases courtes, voire réduites à une proposition ; ellipse de certains constituants (« *Assez causé* ») ;
- de manière conventionnelle, réduction du démonstratif *cela* à *ça*.

Cette syntaxe se veut aussi mimétique de ce que l'adverbe présent dans l'incise signifie : c'est *brusquement* que Rougon s'exprime ; mais l'adverbe peut aussi être compris comme une marque de configuration pragmatique, portant sur le rapport entre les colocuteurs. Il entre ainsi en relation avec les usages de la modalité injonctive, sensible dans les formes d'impératif (« *dormons* », mais plus encore « *sois discrète* ») ou à travers la dérivation illocutoire présente dans *Assez causé* ((*Nous avons*) *assez causé* équivaut en contexte à *Taisons-nous*).

2. Des segments de **discours indirect libre**, généralement considéré comme une forme interprétative de discours rapporté, parsèment le texte. Ils prennent en charge les pensées de Félicité : « *Elle habitait... la ville entière* » ; « *Ce serait lui qui payerait... les nouvelles du jour* » ; « *Le marquis lui-même... lui déplaît* » ; « *Plus tard... à son tour* ».

Le DIL apparaît comme un outil efficace pour la narration romanesque, dans la mesure où il fonde l'évocation du présent et du futur dans l'imparfait et le conditionnel présent (par un cophasage récit/expression du point de vue) : « *ces bourgeois qui venaient aujourd'hui chez elle* » ; « *ce serait lui qui payerait* » ; « *plus tard, quand ces grossiers personnages se présenteraient... elle les écraserait* ».

3. Un degré supplémentaire de lissage énonciatif apparaît dans les segments de **psycho-récit**, pris en charge par la narration, de manière plus ou moins nette cependant :

- la séquence où les pensées de Félicité sont représentées est, de fait, encadrée par deux passages relevant nettement du psycho-récit⁶ : en amont, « *Les yeux fermés, elle faisait de merveilleux châteaux en Espagne. Les vingt mille francs de rente dansaient devant elle, dans l'ombre, une danse diabolique* » ; en aval, « *Toute la nuit elle remuait ces pensées* ». De l'un à l'autre, l'expression se fait plus neutre, voire dissonante :

- la voix narrative introduit les rêveries de Félicité sur le mode du jugement disqualifiant ; la locution *faire des châteaux en Espagne*, qui plus est modifiée par l'adjectif *merveilleux* (« *de merveilleux châteaux* »), insiste sur le caractère irréaliste des vues de Félicité ; la métaphore verbale « *danser une danse diabolique* » permet de caractériser sur un mode fantastique ces mêmes imaginations ;
- elle les conclut, de manière sans doute moins neutre qu'il ne semble : d'une part, l'anaphore résomptive rejoue en quelque sorte la valeur durative introduite par l'adverbial « *toute la nuit* » ; d'autre part, le passage au passé simple fait basculer « *ces pensées* » de l'arrière-plan (imparfait) au premier plan (passé simple).

- En revanche, les autres configurations de psycho-récit se voient contaminées par des marques de subjectivité créant des sortes d'« effets de DIL » appuyés sur une plus forte consonance :

- « *Ce qui chatouillait le plus ses vanités, c'était la belle position que son mari occuperait alors* » est ambiguïquée par la présence de la structure pseudo-clivée, qui semble fonctionner comme un indicateur de subjectivité et par le contexte : elle est encadrée de séquences de DIL clairement identifiables, dont la suivante repose elle-même sur une tournure emphatique (« *ce serait lui qui* ») ;
- « *Elle s'était parfaitement aperçue de la façon cavalière dont ces gens entraient dans son salon, ce qui les lui avait fait prendre en grippe* » est contaminé par d'indéniables îlots citationnels : le démonstratif à connotation péjorative « *ces gens* » ; l'expression triviale « *prendre en grippe* », dans une relative appositive émanant cependant de l'analyse narrative, relative qui participe des effets de lissage entre les voix, en estompant une expression trop explicite du rapport logique de conséquence. La prise en charge de « *parfaitement* » peut d'autant mieux demeurer ambiguë.

On peut également remarquer que la profondeur temporelle créée par le plus-que-parfait intègre le rôle chronologique assigné au DIL (voir ci-dessus) : autrement dit, la chronologie se

⁶ « [...] le psycho-récit se transforme aisément en monologue narrativisé, ce dernier mettant entre narrateur et personnage l'association étroite que le psycho-récit ne faisait qu'esquisser » (Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Éditions du Seuil, 1981, p. 126).

moque du dénivelé énonciatif – ce qui est sans doute la preuve la plus nette d'une polyphonie généralisée ici ;

- « *Aussi, triompher seuls, garder tout le gâteau, suivant son expression, était une vengeance qu'elle caressait amoureusement* » semble tout autant ambigu du point de vue énonciatif, avec un indice supplémentaire sous la forme de la modalisation autonymique (« *suivant son expression* »)⁷. Tous ces éléments contribuent à un effet plus général de labilité et d'hybridation entre les voix et les points de vue.

Le texte organise ainsi une rencontre de voix, de pensées et de points de vue qui lui assure une dimension polyphonique. L'ambiguïté énonciative d'un certain nombre de segments, de la forme « libre » du discours rapporté aux passages de psycho-récit les plus consonants, semble toutefois confirmer un effet de lecture puissant : l'exaltation de Félicité.

2. INTENSITE ET AXIOLOGIE : LA REVERIE DE FELICITE

En effet, la représentation de son intériorité se donne à lire comme le déploiement d'un rêve de pouvoir, sur fond de ressentiment.

1. Une **syntaxe de l'amplification** vient configurer l'écriture de la page – à travers elle, c'est, de manière somme toute traditionnelle en rhétorique, l'objet du discours qui se trouve amplifié, à savoir la rêverie de Félicité.

- De cette amplification relève d'abord l'augmentation du volume phrastique. Ainsi dans la phrase des l. 5-7 : « *Elle habitait un bel appartement de la ville neuve, avait le luxe de M. Peirotte, donnait des soirées, éclaboussait de sa fortune la ville entière* ». Dans cette accumulation de quatre propositions d'où le sujet est effacé, l'effet de rebond est efficacement souligné.
- Les phénomènes de réduplication d'une même position syntaxique sont flagrants, qu'il s'agisse d'accumulation, non sans échos phoniques (« *à Granoux, à Roudier, à tous ces bourgeois...* »), ou de reformulation (« *trionpher seul, garder tout le gâteau* »), répétitions entrant dans une logique d'expolition.
- Le complément d'objet interne *danser une danse* vaut aussi insistance, son expressivité est renforcée et redoublée phoniquement par le circonstant (« *dans l'ombre* ») ;
- L'étoffement quasi systématique des GN est à comprendre dans ce mouvement : « *merveilleux châteaux en Espagne* » ; « *une danse diabolique* » ; « *un bel appartement de la ville neuve* » ; « *la belle position que son mari occuperait alors* » ; « *tous ces bourgeois qui venaient aujourd'hui chez elle... nouvelles du jour* » ; « *la façon cavalière dont ces gens entraient dans son salon* » ; « *politesse ironique* » ; « *une vengeance qu'elle caressait amoureusement* » ; « *grossiers personnages* » ; « *chapeau bas* » ; « *les fenêtres de M. Peirotte* » ; « *les larges rideaux de damas qui pendaient derrière les vitres* ».

2. Or, parmi ces expansions du nom, les adjectifs qualificatifs semblent dessiner une **double polarité axiologique**, entre euphorie (« *merveilleux* », « *bel* », « *belle* ») et dysphorie (« *cavalière* », « *ironique* », « *grossiers* », « *bas* »), qui recoupe une autre opposition, chronologique, entre futur (euphorique) et passé-présent (dysphorique).

- Des phénomènes de **répétition** entrent dans la construction de cet effet, comme :

- le chiasme (locatif / circonstance / circonstance / locatif) que l'on trouve l. 9-11 : « *comme on va dans un café, pour parler haut et savoir les nouvelles du jour* » / « *la façon cavalière dont ces gens entraient dans son salon* » – où le procès d'abord maintenu dans la généralité (*on*, présent) est réancré dans l'expérience de Félicité ;
- la reprise du mot « *ville* » redéploie les valeurs symboliques que le roman accorde à la géographie de Plassans ; importent les déterminations qu'il reçoit : « *un bel appartement de la ville neuve* » où l'adjectif peut aussi être compris comme le signe d'un nouveau départ ; « *éclaboussait de sa fortune la ville entière* » ;
- une **chaîne de référence** se charge de connotations péjoratives, celle qui glisse de « *tous ces bourgeois* », à « *ces gens* » puis à « *ces grossiers personnages* ». Progressivement, la charge se fait plus grande, avec une utilisation péjorative du déterminant démonstratif, et dans un ressassement qu'illustrent non seulement la liste des noms *Peirotte*, *Granoux*, *Roudier*, mais encore le titre « *Le marquis* », renforcé par le pronom « *lui-même* », soulignant le haut degré de l'exaspération.

⁷ Qui s'explique parce que dans le dialogue qui précède, Félicité avait demandé à Rougon « Est-ce que le marquis et les autres doivent partager le gâteau avec toi ? ».

3. De fait, les **marques du haut degré** abondent dans la page. Outre les adjectifs qualificatifs mélioratifs, comme « *merveilleux* » (d'autant plus notable qu'il s'inscrit dans une expression en partie figée mais sans doute réactivée contextuellement, dans la mesure où le changement pour Félicité promet d'abord « *un bel appartement* »...), on peut citer :

- l'usage du pluriel : il est moins significatif à cet égard dans « *des soirées* » ou « *leurs rentes* » que lorsqu'il affecte l'abstrait « *ses vanités* ». Il n'exprime pas les manifestations de ce caractère, mais en suggère de multiples aspects, en renforçant surtout l'expression, de même que la forme de superlatif portant sur le verbe : « *ce qui chatouillait le plus* » ;

- la récurrence du groupe déterminant *tout* + *déterminant défini* : la rêverie de Félicité s'exerce sur ce qui gêne comme sur ce qui fait envie : « *tous ces bourgeois, tout le gâteau* ». Ce qui apparaît au sein de l'endophasie de Félicité se retrouve au sein de la narration, pour renforcer l'hyperbole : « *Toute la nuit elle remua ces pensées* ».

De fait, l'amplification syntaxique se double d'une amplification hyperbolique, où l'emphase vient également jouer son rôle : « *Ce qui chatouillait le plus, c'était...* » et « *Ce serait lui qui...* », en embrayant sur le point de vue de Félicité, constituent des réarrangements communicatifs aptes à exprimer le ressentiment et la revanche. Le rythme participe de cette syntaxe figurative de la « *vengeance* » : après l'amplification, la cadence mineure « *elle les écraserait à son tour* » vient clore le défilé des visions, avant la ressaisie de l'ensemble, l. 15.

L'extrait situe immédiatement le discours intérieur de Félicité du côté de l'hyperbole : la rêverie y est exacerbée.

3. LE PERSONNAGE ENTRE AFFIRMATION ET IRONISATION

Qu'il s'agisse du montage énonciatif ou de la stylistique de l'intensité à l'œuvre dans cette page, les effets convergent vers une focalisation sur le personnage de Félicité : la représentation de son intériorité vaut symptôme – et c'est sans doute en cela que l'extrait peut être intégré au sein d'une poétique naturaliste qui, face au déchaînement des instincts (« *son regard se porta instinctivement de l'autre côté de la rue* »), fait entendre un narrateur en large part ironique.

1. Un intéressant effet d'**ironie structurelle** repose sur le contraste entre les propos de Rougon, très brefs, et le développement qui suit. Le climat négatif de ces propos, et leur modalité boulique sont en effet démentis par la suite – « *ne... pas encore* » est ainsi inversé par les usages du conditionnel dans le DIL, par la présence d'adverbiaux de balisage textuel à valeur de prospection : « *alors* », « *plus tard* ». À cet égard, la reprise de « *faire* », dans « *faire des calculs* » (verbe support) et dans « *faire de merveilleux châteaux en Espagne* », laisse entendre l'abondance de Félicité comme un écho ironique au laconisme de son mari, en opposant la trivialité concrète à l'imaginaire romanesque.

La rêverie complaisante s'oppose également au discours factuel et injonctif de Rougon : « *triompher seuls* » et « *garder tout le gâteau* » n'actualisent pas les procès. Il y a bien ici projection de la part de sa femme.

L'effet est immédiat : la parole intérieure de Félicité l'impose dans le rapport de domination qui structurerait la conversation précédente.

2. De fait, si le texte est dominé par la représentation de l'endophasie de Félicité, il faut aussi s'arrêter sur la **construction même d'un point de vue dominant** :

- l'insistance sur l'imagination est relayée par l'**isotopie de la vue** – c'est bien ce passage de la vue à la vision qui explique que, « *les yeux fermés* », Félicité voit danser l'argent « *devant elle* ». Mais ce qui frappe, c'est surtout le retour à la vue, et donc à la réalité, qu'organise, dans les dernières lignes du texte, le retour du « *regard* » jeté sur l'appartement convoité. Ce retour à / de la réalité est aussi ce qui explique le changement du nom support de l'abstrait au concret, entre « *le luxe de M. Peirotte* » et « *les fenêtres de M. Peirotte* » ;

- Ainsi voit-on se développer la **vision personnelle** de Félicité, et l'on peut ici mobiliser

- non seulement les métaphores verbales qui témoignent d'une lecture singulière du réel (« *les vingt mille francs de rente dansaient [...] une danse diabolique* », « *éclaboussait de sa fortune la ville entière* », « *ce qui chatouillait ses vanités* ») ;

- mais encore les expressions figées que le narrateur place dans son discours intérieur (« *faire des châteaux en Espagne* », « *faire prendre en grippe* » ; « *garder tout le gâteau* » ; « *une vengeance qu'elle caressait amoureusement* » ; « *grossiers personnages* ») et qui apparaissent au contraire comme des clichés de langue.

C'est sans doute là qu'une ironie est le plus sensible, dans la mesure où ces expressions – certaines rebattues – témoignent pour la plupart d'un niveau de langue familier, sinon vulgaire.

Le matérialisme de Félicité donne ainsi un corps métaphorique à ses désirs et se formule volontiers dans la matérialisation du langage que peut constituer le figement (jusqu'au plus anodin, comme le « *chapeau bas* »). Ce regard est captateur (« *elle avait le luxe de M. Peirotte* » exprime un désir mimétique) et fantasmatique. D'emblée, les « pensées » cristallisent ainsi en une série de visions, de micro-scènes à valeur descriptive, obsessionnelles ou compensatoires. L'imagination va des plus abstraites (« *trionpher seuls, garder tout le gâteau* ») ou condensées, itératives (« *donnait des soirées* »), aux plus concrètes (« *tous ces bourgeois qui venaient aujourd'hui chez elle comme on va dans un café, pour parler haut et savoir les nouvelles du jour* » ; « *quand ces grossiers personnages se présenteraient le chapeau bas chez M. le receveur Rougon* »). En se développant, ces visions intègrent des détails sémiotisés valant désirs, et idées. Lors du retour à la réalité, le détail est de nouveau susceptible de produire un effet de réel (si « *les larges rideaux de damas qui pendaient derrière les vitres* » métonymise le statut de M. Peirotte, et l'envie de Félicité, il redonne en même temps à lire une certaine épaisseur du monde).

3. Des effets héroïcomiques ?

L'isotopie du combat parcourt l'ensemble du discours intérieur de Félicité : on peut relever la syllepse de « *occuper une position* », mais encore « *trionpher* » et « *écraser* » ; « *à son tour* » signifie la victoire que peut aussi souligner l'emphase portée par la structure clivée « *ce serait lui qui payerait leurs rentes* », par le symbole du « *chapeau bas* » ou encore par l'effet diaphonique du titre ronflant de « *M. le receveur Rougon* », qui appartient à la fois à la parole des bourgeois imaginée par Félicité et à cette dernière.

Par ailleurs, l'héroïcomique peut naître de l'*hybris* qui semble caractériser le personnage tant par la représentation de son intériorité qu'à travers sa trace dans divers usages de la langue :

- le début du discours intérieur (« *elle habitait* », « *avait* », « *donnait* », « *éclaboussait* ») se caractérise par une substitution de l'imparfait au conditionnel attendu : le décalage avec ce qui peut arriver dans le futur est ainsi complet. D'où une sorte d'hypotypose qui rend actuel ce qui n'est que virtuel ;
- le verbe « *déplaire* » est à souligner comme un indice de cette dérive vers une violence présentée comme complaisante (la « *vengeance* » est caressée « *amoureusement* »), fruit d'un désir de dominer ;
- l'observation des compléments de lieu permet de saisir la translation qui s'opère de « *chez elle* » à « *dans son salon* », puis « *chez M. le receveur Rougon* », et enfin « *de l'autre côté de la rue, sur les fenêtres de M. Peirotte* » ;
- à cet égard, le dernier mouvement du passage doit être commenté sous l'angle de la dilatation contemplative : des « *persiennes* » qui occultent, on passe aux « *fenêtres* », puis aux « *vitres* » (qui sont transparentes). Le sémantisme des verbes *sourire* et *contempler* est euphorique. La caractérisation est méliorative : l'adjectif « *large* » et le GP « *de damas* » connotent le luxe. Enfin, la cadence majeure de la dernière phrase multiplie les marques de poéticité : ample rythme 8/8 (« *les larges rideaux de damas / qui pendaient derrière les vitres* ») ; assonances et allitérations (/a/, /d/, /R/). Il y a là les marques d'une véritable extase.

L'extrait semble ainsi construit de bout en bout sur une stylistique du débordement : débordement de Rougon par sa femme ; débordement de Félicité par ses instincts ; débordement de la réalité par le fantasme. Derrière les tensions énonciatives que révèle cette page, perce une ironie dont les personnages ne sortent pas indemnes. En même temps, cette rêverie de Félicité contient en germe tous les ingrédients de la tragédie à venir : c'en est bien là l'*origine*.

Version latine

Rapport présenté par Catherine Brasme-Viola, professeur agrégé en classes préparatoires, lycée Faidherbe, Lille

Après deux textes en prose centrés sur des anecdotes historiques, le jury a, cette année, opté pour un passage d'Ovide. L'extrait, composé de 27 hexamètres dactyliques, avait pour titre « Affres de la jalousie » : il s'inscrit dans le vaste mouvement consacré, à la manière d'un épyllion, à la geste d'Hercule au début du livre IX des *Métamorphoses*. Déjanire, folle de douleur à l'idée que son époux puisse la délaisser pour une autre, a recours à l'expédient que lui avait perfidement indiqué Nessus au moment de mourir : elle décide, pour ranimer l'amour d'Hercule, de lui faire revêtir la tunique du centaure imbibée de sang mêlé au venin de l'Hydre de Lerne, ce qui entraînera la mort du héros dans d'atroces souffrances. Ce passage, centré sur les interrogations de Déjanire en proie à la jalousie, reprend ainsi un lieu commun cher aux poètes élégiaques à travers la voix de l'amoureuse abandonnée, et est traversé par une ironie toute tragique : c'est la mort du héros et son propre malheur que prépare, sans s'en douter, l'épouse d'Hercule. La connaissance de ce mythe pouvait bien sûr aider les candidats, à condition qu'elle ne les pousse pas à un exercice de réécriture parfois fantasque et qu'elle ne se substitue pas à l'examen précis du texte.

Dans l'idéal, la première approche du texte doit ainsi être celle d'une lecture sans dictionnaire, qui permette d'en cerner la teneur d'ensemble, par les jeux de répétitions de termes proches, et d'en saisir les mouvements, de manière à éviter les erreurs, parfois lourdes, sur l'identité des personnages ou sur le jeu des personnes. Cette première lecture pouvait permettre, même très simplement, de dégager la composition du texte : en son centre est mis en valeur le monologue pathétique de Déjanire - et non d'Hercule ! - encadré par deux parties narratives dans lesquelles apparaît le regard du poète-narrateur, regard emprunt de pitié - Déjanire étant qualifiée de *miseranda* et de *miserrima* - et de crainte - les personnages tombant à leur insu dans le piège fatal ourdi par Nessus, qu'ils soient *nescia*, pour Déjanire, *ignarus*, pour Lichas, ou *inscius*, pour Hercule. Les tourments de l'amoureuse, délaissée par un héros dont la geste épique s'achève, et aux prises avec une douleur d'amour, un πάθος ἐρωτικόν, propre à une amoureuse élégiaque, acquièrent donc également un relief très théâtral, et même tragique, dans ce passage se nourrissant d'influences génériques variées.

Dans l'exercice de la version, cette variété devait permettre aux candidats ayant fréquenté régulièrement, au cours de leurs années d'étude, les grands textes épiques, mais aussi la poésie d'Ovide ou certaines tragédies, de ne pas être décontenancés par la tonalité d'ensemble du texte et de montrer une certaine aisance pour rendre les délibérations douloureuses sans tomber dans des excès rhétoriques larmoyants hors de propos : sauf à être P. Jaccottet, il est délicat de se lancer dans une traduction en vers. Malheureusement, les étudiants familiers des vers latins étaient fort peu nombreux. L'épreuve s'est donc révélée particulièrement discriminante. Sur les 666 copies corrigées, environ 1/3 n'était pas achevé. Et, parmi les copies s'astreignant à traiter l'ensemble du texte, une proportion non négligeable brodait, à partir de quelques mots compris à l'aide du dictionnaire, un récit sans grand rapport avec les vers d'Ovide, ponctué de passé simples hasardeux, négligeant majuscules et ponctuation, le tout dans une graphie fort peu soignée. Rappelons que seule la copie blanche est éliminatoire. Face à la difficulté, les candidats ayant préféré traduire peu, mais bien, obtiennent finalement des notes meilleures que ceux qui soumettent aux correcteurs des propos

couvrant la totalité du texte, certes, mais tout à fait délirants et sans aucune analyse des phrases latines. A l'autre bout de l'échelle, certaines copies témoignent de façon remarquable des qualités que l'exercice de la version latine permet de manifester : rigueur dans l'analyse et finesse dans les choix de traduction. 114 copies ont ainsi obtenu au moins 15/20, dont deux ont atteint 20 : la compréhension de ce texte n'était donc pas hors d'atteinte et permettait même de se distinguer brillamment.

Proposition de traduction

« Revenu, vainqueur, d'Œchalie, il préparait les sacrifices promis à Jupiter de Cœnaeum lorsque parvint, la première, à tes oreilles, Déjanire, la rumeur bavarde, qui se plaît à ajouter le mensonge à la vérité et qui, d'infime, grandit sous l'effet de ses propres mensonges : le fils d'Amphitryon était sous l'emprise d'une ardente passion envers Iole. Comme elle l'aime, elle le croit et, terrifiée par la rumeur d'une nouvelle passion, elle s'abandonna d'abord à ses larmes et, en pleurant, donna libre cours à son chagrin, la malheureuse ! Peu après : « Pourquoi pleurons-nous ?, dit-elle, ma rivale se réjouira de ces larmes. Or, puisqu'elle va arriver, il faut rapidement trouver une solution, tant que cela est possible et que l'autre n'occupe pas encore notre couche. Faut-il me plaindre ou demeurer silencieuse ? Regagner Calydon ou rester ici ? Quitter mon toit ou, si je ne peux rien de plus, faire front ? Qu'en sera-t-il, Méléagre, si, me souvenant que je suis ta sœur, je prépare un courageux forfait et que je montre tout ce que peut la douleur d'une femme offensée, en égorgeant ma rivale ? » Son esprit s'engage dans des directions diverses ; elle préféra à toutes celles-là envoyer une tunique imprégnée du sang de Nessus pour rendre des forces à un amour affaibli ; et, sans savoir ce qu'elle confie, à Lichas, qui l'ignore aussi, elle confie elle-même ce qui causera son désespoir, et, pour son plus grand malheur, elle le charge, par des paroles caressantes, de donner ce présent à son mari ; le héros le reçoit, inconscient du danger, et, sur ses épaules, revêt le poison de l'hydre de Lerne

Aux premières flammes, il présentait de l'encens et des paroles de prières et, à l'aide d'une patère, répandait du vin sur les autels de marbre ; la terrible puissance du mal s'échauffa et, libérée par les flammes, en se dispersant largement, pénétra à travers les membres d'Hercule. »

Premier mouvement, v. 1-5 : l'annonce d'une terrible nouvelle

***Victor ab Œchalia Cœnaeo sacra parabat
uota Ioui, cum fama loquax praecessit ad aures,
Deianira, tuas, quae ueris addere falsa
gaudet, et e minimo sua per mendacia crescit,
Amphitryoniaden Ioles ardore teneri.***

v. 1-2 :

***Victor ab Œchalia Cœnaeo sacra parabat
uota Ioui***

Le passage s'ouvre de manière triomphale sur la figure du héros, *victor*, revenant auprès de son épouse après sa victoire sur Eurytos, roi d'Œchalie et père d'Iole. Ce « Victor » inaugural a, à lui seul, entraîné bien des inexactitudes. La lecture de l'introduction présentant le contexte devait pourtant orienter les candidats : il ne pouvait s'agir d'un autre personnage que d'Hercule lui-même. Il n'était nullement besoin, donc, de faire apparaître un Victor en plus des trois personnages du triangle amoureux suggéré par les quelques mots de présentation. En revanche, comme le Gaffiot proposait une entrée spécifique au terme *Victor*, distinct de *uictor*, en soulignant qu'il pouvait s'agir une épithète propre à Hercule, le jury a admis la traduction par « Vainqueur », doté d'une majuscule. Les meilleures copies ont, quant à elles, su rendre l'extrême densité de l'expression. L'ensemble *Victor ab Œchalia* constituait bien une apposition au sujet de *parabat*, sans qu'il soit toutefois possible de faire de *ab Œchalia* un complément du nom : la lecture attentive du Gaffiot, qui ne donne pas d'occurrence d'une construction *uictor ab* signifiant « vainqueur de », était d'une aide précieuse en cas d'incertitude.

La préposition *ab* indique donc bien ici la provenance, ce qui rend nécessaire, en français, l'ajout d'un appui (« revenu d'Æchalie », « de retour d'Æchalie »). Certains étudiants ont pu être troublés par cette expression, puisqu'aucune préposition n'est en théorie nécessaire pour exprimer l'origine avec un nom de ville, sur le modèle de *redeo Roma*: l'emploi de *ab* s'explique lorsque ce sont les environs d'une localité qui sont désignés, ce qui est d'usage pour renvoyer à la localisation d'une bataille.

Dans la deuxième partie du vers, l'adjectif *Cenaeo* a rarement été compris. Il n'était nullement question de repas, malgré la proximité avec le nom *cena* : Hercule ne revenait pas, victorieux, de son dîner en Æchalie. L'adjectif *cenaeus* figure pourtant explicitement dans le Gaffiot quelques lignes plus bas, avec la référence précise au texte d'Ovide. Mais, une fois la bonne entrée trouvée, une lecture trop rapide pouvait encore amener une confusion avec le nom *Cenaeum*, *i*, *n*, pour lequel le Gaffiot expliquait qu'il s'agissait d'un cap de l'île d'Eubée : l'association avec *Æchalia* (« Æchalie du cap d'Eubée ») a ainsi été très fréquente, au mépris de l'analyse des cas. *Cenaeo* ne peut en effet qu'être un masculin ou un neutre, datif ou ablatif singulier, et il fallait observer le vers suivant pour pouvoir l'associer à un nom qui s'y prête, en l'occurrence *Ioui*. Ce terme *Ioui* a souvent été traduit de façon incongrue, par *Io* ou *Iole*, alors qu'il s'agit de la déclinaison d'un nom que l'on pourrait supposer bien connu, celui de Jupiter.

Enfin, pour l'expression *sacra uota*, deux analyses ont été acceptées, du moment qu'elles ne dissociaient pas *sacra* et *uota* par une traduction du type « des sacrifices et des vœux ». La première solution, la plus fine, consistait à faire de *sacra* un nom et de *uota* le participe passé de *uoueo* : Hercule préparait des « offrandes vouées à Jupiter » ou des « sacrifices selon la promesse faite à Jupiter ». La deuxième solution consistait à considérer *uota* comme un nom et *sacra* comme un adjectif. Il importait alors de ne pas traduire *uota* par « vœux » mais bien par « offrandes », puisque l'expédition a déjà eu lieu et qu'elle a été victorieuse : il s'agit pour le héros de remercier Jupiter de ses succès et non pas d'en formuler l'espoir.

Notons que ce premier passage permettait de faire apparaître l'importance de la maîtrise de quelques règles minimales de scansion. Le terme *sacra*, pris comme un adjectif, a en effet régulièrement été associé à *Æchalia*, qui devenait « Æchalie la sacrée ». Or, ce terme, placé sur l'avant dernier pied de l'hexamètre, correspond nécessairement à un dactyle : le premier « a » de *sacra* est long et le second, bref, la dernière brève du dactyle étant constituée par la première syllabe de *parabat*. Il ne pouvait donc s'agir d'un ablatif.

v. 2 - 3 :

***cum fama loquax praecessit ad aures,
Deianira, tuas***

Ce deuxième segment, constitué par une proposition circonstancielle de temps, introduit la dramatisation dans ce récit, en faisant surgir la *fama* personnifiée, malfaisante, harcelant Déjanire de ses bruits incessants. Il était ainsi essentiel de respecter le jeu des temps (*praecessit* au parfait, après l'imparfait *parabat*) pour rendre la vivacité du texte, et de donner une valeur temporelle au *cum* + indicatif. La dramatisation et l'effet de surprise sont également suscités par la dissociation entre *aurēs*, dans le v. 2, et *tuas*, dans le v. 3, séparés par l'apostrophe lancée par le narrateur à Déjanire. Il fallait donc rendre le vocatif en respectant le mouvement d'apposition : cette insertion de la voix du poète, qui interpelle son propre personnage en appelant sur lui la pitié, est la première d'une série de trois, toujours plus poignantes : à *Dejanira* succéderont le *miseranda* du v. 8 et le *miserrima* du v. 21.

Enfin, le drame de l'action vient bien de ce que la rumeur bavarde *devance* Hercule : c'est ce laps de temps qui permet à Déjanire de délibérer et de prendre une décision funeste. Les copies les plus fines ont bien saisi ce point, en faisant porter l'essentiel de la traduction de *praecessit* sur le préverbe, *prae* : il était possible de proposer deux verbes en français (« le précéda et parvint à tes

oreilles »), ou d'ajouter un élément précisant ce mouvement, comme « parvient la première » ou « parvint avant lui ».

v. 3 – 4 :

quae ueris addere falsa

gaudet, et e minimo sua per mendacia crescit

La deuxième partie du vers 3 et le vers 4 sont constitués par une relative consacrée aux attributs de la *fama*, monstre inquiétant, héritier de la créature hybride qui, au livre IV de l'*Enéide*, révèle la liaison entre Didon et Enée.

La première difficulté était de repérer l'antécédent du pronom relatif *quae*. Considérer qu'il s'agissait de Déjanire elle-même, voire de ses oreilles (*ures*), était peu satisfaisant. Comment imaginer en effet, en prenant en compte l'ensemble du texte, que Déjanire, qui se lamente ensuite douloureusement, prendrait « plaisir » (*gaudet*) à maquiller la vérité ? Ou qu'elle (ou ses oreilles...) se mettrait à grandir de façon subite ?

Une fois l'antécédent correctement dégagé, il fallait faire preuve de finesse pour rendre précisément les expressions *e minimo* et *sua per mendacia*. Le superlatif *minimo* devait ainsi apparaître : le jury a trouvé dans de nombreuses copies des solutions tout à fait judicieuses (« d'un bruit infime », « du moindre bruit », « d'un point de départ tout à fait insignifiant », « partant de très peu »). Quant au terme *sua*, qui indique la possession en renvoyant au sujet et qui est mis en valeur par son antéposition, il importait de ne pas oublier de le traduire, et même de le souligner (« ses propres mensonges »).

v. 5 : *Amphitryoniden Ioles ardore teneri*

Développant le contenu de la rumeur, le vers 5 est constitué par une proposition infinitive. Il était tout à fait possible de traduire ce vers en explicitant ce rapport grâce à une expression comme « selon laquelle » ou après l'ajout de deux points, en rendant en français le style indirect libre.

Mais la première nécessité était d'identifier comme telle cette proposition infinitive. La note à l'appel d'*Amphitryoniden*, qui en indiquait le cas, l'accusatif, pouvait mettre sur la bonne voie et faciliter l'analyse de *teneri* comme un infinitif présent passif. Malheureusement, dans de nombreux cas, *teneri* a été considéré comme un adjectif portant sur *ardore*, l'ensemble étant alors compris comme un ablatif. Or, l'adjectif *tener, era, erum* appartient à la première classe : *teneri* ne peut en aucun cas s'accorder avec *ardore*. De telles erreurs, qu'éviterait la connaissance des déclinaisons les plus simples, sont lourdement pénalisées.

En revanche, le jury a valorisé les traductions soulignant le lien de dépendance maintenant Hercule, héros épique victorieux, sous la domination de la passion amoureuse envers une femme. L'infinitif passif *teneri* renvoie en effet à l'image du vainqueur vaincu et introduit la métaphore du combat dont les acteurs et les enjeux s'éloignent considérablement du modèle épique, puisque c'est Déjanire, seule et en son esprit, qui s'y livrera, pour parer la situation que lui inflige son époux. Quant au terme *ardore*, sa connotation entre en résonance avec le tableau d'Hercule remerciant Jupiter devant les flammes du sacrifice et permet d'annoncer l'échauffement du poison qui causera sa perte : garder la métaphore du feu amoureux permettait de rendre cette unité présente dans le texte latin. Il était également tout à fait bienvenu de reconnaître que *Ioles* - dont le Gaffiot indiquait explicitement qu'il s'agissait d'un génitif...- constituait un génitif objectif (« la passion pour Iole ») et non un génitif subjectif (« la passion d'Iole »). Ainsi, les traductions telles que « Hercule était possédé par sa passion pour Iole », « était la proie de son amour pour Iole », « était pris par un désir brûlant pour Iole », ont été appréciées.

Deuxième mouvement, v. 6-11 : reprendre ses esprits

***Credit amans uenerisque nouae perterrita fama
indulsit primo lacrimis flendoque dolorem
diffudit miseranda suum ; mox deinde : « Quid autem
flemus ? » ait « paelex lacrimis laetabitur istis.
Quae quoniam adueniet, properandum aliquidque nouandum est,
dum licet, et thalamos tenet altera nostros***

v. 6 : *Credit amans uenerisque nouae perterrita fama*

Le deuxième mouvement du texte est centré sur les effets de la rumeur : avant de réagir et d'élaborer la riposte qui causera le malheur de tous, Déjanire est en proie à un égarement suscitant la pitié. La thématique de l'aveuglement tragique de l'héroïne et de sa précipitation étant centrale, il convenait de rendre le présent de narration (*credit* et non pas le parfait *credidit*) et de traduire avec précision le terme *amans* : c'est *parce qu'elle* aime son mari que la jalousie est particulièrement vive. La nuance circonstancielle de ce participe apposé, dont rend compte le paragraphe 192 de la *Syntaxe latine* d'Ernout (Paris, 1964), devait, au minimum, être rendue par un jeu de virgule (« amoureuse, elle le croit »), mais pouvait être explicitée (« parce qu'elle l'aime », « comme elle l'aime »). Il était en revanche impossible de traduire *amans credit* par « l'amante le croit » ou, pire, par « l'amant le croit » : la situation, exposée dans l'introduction au texte, met bien en rivalité l'épouse, Déjanire, avec l'amante, Iole, et il importait de ne pas prendre l'une pour l'autre.

La suite du vers 5 témoigne, quant à elle, à nouveau, de la nécessité de connaître les règles de base de la scansion pour proposer une construction correcte du vers. La finale de *perterrita*, sur l'avant dernier pied de l'hexamètre dactylique, ne pouvait qu'être brève : il n'était pas possible de l'accorder avec *fama*, à l'ablatif. *Perterrita* était bien au nominatif, développant le sujet de *credit*. Enfin, l'expression *ueneris nouae* a été l'objet de nombreuses confusions : *ueneris* a pu être confondu avec le verbe *uenio*, ou encore traduit par « Vénus » en personne, alors même qu'il ne comporte pas de majuscule dans le texte latin.

v. 6-7

***indulsit primo lacrimis flendoque dolorem
diffudit miseranda suum***

Ces deux vers ont souvent fait apparaître des erreurs sur la coordination. Le *-que*, héritier de la particule enclitique grecque *-τε*, est certes soudée à *flendo*, mais permet bien de coordonner les deux verbes, *indulsit* et *diffudit* (Ernout, § 424). Le gérondif *flendo* ne renforce donc pas *lacrimis*, d'une manière qui serait très redondante, mais complète le verbe *diffudit*. La construction de ce verbe a également posé des problèmes plus inattendus. *Miseranda* ne pouvait en effet être un accusatif, sur le même plan que *dolorem suum* - les deux termes auraient été coordonnés (Ernout § 422). Il s'agissait bien du nominatif de l'adjectif, auxquels certains candidats scrupuleux ont conservé sa valeur d'adjectif verbal... au risque du contre-sens : étant donné le regard porté par le poète sur son personnage, il n'était pas possible d'imaginer qu'il qualifiait Déjanire de « lamentable » ou de « déplorable »... C'est au contraire « digne de pitié » qu'elle lui apparaît !

v. 7-8 :

***mox deinde : « Quid autem
flemus ? » ait « paelex lacrimis laetabitur istis.***

Après s'être abandonnée au chagrin, Déjanire réagit dans un monologue délibératif comparable à celui qu'Ovide prête à Médée (*Métamorphoses* VII, 11 *sqq.*) et à ceux que Sénèque

placera dans la bouche de ses grandes figures féminines, Médée, Phèdre ou Clytemnestre. Sa vivacité est suggérée par la brièveté des membres des vers 7 et 8. Mais leur simplicité apparente ne doit pas entraîner de baisse d'attention : il faut veiller à ne pas omettre les « petits mots » que sont les adverbes *mox*, *deinde*, ou la conjonction *autem*. De même, le présent de l'indicatif *flemus* (« pourquoi pleurons-nous ? ») ne doit pas être confondu avec un subjonctif délibératif (« pourquoi pleurer ? »), et le futur de *laetabitur* doit être rendu comme tel. Quant au *quid*, la traduction par « pourquoi » était meilleure que la traduction par « que » : le Gaffiot indique en effet que *fleo* est plutôt intransitif, et cet emploi est clairement référencé dans les grammaires (Ernout § 181). Mais les deux possibilités ont néanmoins été acceptées.

Le vers 8 fait apparaître, dans la bouche de Déjanire, une première personne de majesté, au pluriel, qui sera reprise au vers 11 (*nostros thalamos*) : Déjanire semble se poser comme à distance d'elle-même pour considérer l'ampleur de son malheur et élaborer une réaction, telle une héroïne bafouée au seuil d'une tragédie. Ce mouvement transparait également dans l'usage du démonstratif *istis*, qu'il importait de ne pas traduire par « mes larmes », mais bien par « ces larmes », ou par l'usage, au vers 11, de l'impersonnel *licet*. Malgré tout, la traduction de *dum licet* par « tant qu'il m'est permis » a été acceptée, tout comme celle de *flemus* par la première personne du singulier, à condition que cette dernière soit harmonisée avec la traduction du *nostros*, au vers 11.

v. 10-11 :

Quae quoniam adueniet, properandum aliquidque nouandum est, dum licet, et thalamos tenet altera nostros.

La résolution de Déjanire s'exprime dans la vers 10 par l'emploi de deux adjectifs verbaux, dont de rares copies ont su déceler qu'il pouvait s'agir d'un hendiadyn. Les traductions telles que « il faut se dépêcher d'inventer un stragagème » ou « il faut rapidement élaborer quelque plan » ont été valorisées. Comme pour les vers précédents, le jury a accepté l'ajout d'un *mihi* (« il faut que je me dépêche... »), qui donnait un tour plus personnel. Mais mieux valait garder la sècheresse et l'impersonnalité de l'expression, puisqu'elle renforce l'impression de mise à distance : Déjanire façonne son propre rôle en donnant à son sort un caractère de généralité, pour mieux motiver son action et se faire la représentante des femmes outragées. De manière générale, l'adjectif verbal, forme passive exprimant l'obligation, est bien mal maîtrisé, objet de confusion avec le gérondif : bien des candidats ont cru que le sens était actif et ont alors transformé *aliquid* en *aliquis*...

La première difficulté à surmonter venait toutefois, plus humblement, de *quae*. Ce relatif de liaison a été mal compris : il ne peut s'agir d'un neutre pluriel, qui aurait entraîné l'accord du verbe au pluriel également. L'antécédent était bien la rivale, la *paalex*, dont l'arrivée est toute proche, *adueniet* étant bien un futur. La dimension très péjorative de la désignation d'Iole apparaissait ensuite à travers *altera*, l'« autre » des deux prétendantes au cœur d'Hercule, l'ennemie qui, dans une métaphore militaire filée depuis le vers 5, « tient » ou « occupe » la couche.

Troisième mouvement, v. 12 - 16 : élaborer une riposte

Conquerar an sileam ? Repetam Calydona, morerne ?

Excedam tectis an, si nihil amplius, obstem ?

Quid si me, Meleagre, tuam memor esse sororem

forte paro facinus, quantumque iniuria possit

femineusque dolor, iugulata paelice testor ? »

v. 12 - 13

**Conquerar an sileam ? Repetam Calydona, morene ?
Excedam tectis an, si nihil amplius, obstem ?**

Dans le deuxième moment de son intervention, Déjanire délibère et décide de réagir à l'humiliation : elle résistera à son ennemie. Les six verbes, *conquerar*, *sileam*, *repetam*, *morer*, *excedam* et *obstem* ne pouvaient donc être que des subjonctifs : l'hésitation avec le futur de l'indicatif est impossible pour *sileam*, *morer* et *obstem*, ce qui devait amener à considérer l'ensemble comme des subjonctifs de délibération. Toute traduction par le futur a donc été sanctionnée. Ont été admises les traductions faisant apparaître « falloir », « devoir », ou choisissant le conditionnel, correspondant au potentiel latin.

Dans cette succession de verbes, les confusions ont été nombreuses. *Conqueror* a ainsi pu être associé à *quaero* et *morior* lu à la place de *morer*. Les particules *an* et *-ne*, dans l'interrogation double, ont souvent été mal identifiées, le *ne* étant par exemple confondu avec la conjonction de subordination, sans doute du fait de l'absence du balancement avec *utrum*. *Morene* a même parfois été simplifié en *more* (« sottement », « bêtement ») : il est pourtant peu probable de trouver dans un texte d'Ovide un mot uniquement référencé dans le *Stichus* de Plaute. Maîtriser le dictionnaire et avoir en tête une chronologie des grands auteurs aiderait beaucoup les candidats ! De la même façon, si la syntaxe de l'interrogation double est mal connue, le Gaffiot est d'un soutien précieux : pour *an*, la rubrique I, B est entièrement consacrée à son usage dans l'interrogation double et, pour le *ne* enclitique, le II de l'article donne de nombreux exemples. Les candidats gagneraient à étudier, au fil des textes traduits pendant leur préparation, ces articles touffus du Gaffiot, afin de pouvoir s'y orienter rapidement, le jour du concours, et pallier ainsi certaines incertitudes grammaticales. Dernier exemple de l'utilité de la maîtrise et de la lecture précise du Gaffiot : le terme *Calydona* faisait l'objet d'une note dans le sujet, qui en précisait le cas (accusatif de forme grecque). Mais cette indication ne remplace pas la vérification dans le dictionnaire ! Ce dernier donnait ainsi « *Calydo, onis, f* : Calydon, ville d'Etolie ». Il n'y avait donc aucune raison d'inventer la présence d'une femme supplémentaire, qui se nommerait « *Calydona* ».

Le vers suivant présentait un exemple de pluriel poétique (*tectis*), trait fréquent en poésie et largement référencé dans les grammaires (Sausy, *Grammaire Complète* § 9, Morisset, *Précis de grammaire des lettres latines* § 49). Il s'agit bien de donner plus d'ampleur à l'expression, dans un vers qui fait apparaître la résolution de Déjanire de garder son palais comme elle garderait une place forte, dans une métaphore militaire que file le verbe *obstare*. Mais il est délicat, en français, de traduire strictement ce pluriel (« quitterais-je mes toits ? »). Mieux vaut rétablir le singulier (« toit », ou « demeure », ou même « palais »). Enfin, la proposition conditionnelle *si nihil amplius*, par son caractère elliptique, était délicate à traduire. On peut sous-entendre un *possum*, et des traductions comme « à défaut d'en faire plus » étaient tout à fait judicieuses.

v. 14 – 16 :

**Quid si me, Meleagre, tuam memor esse sororem
forte paro facinus, quantumque iniuria possit
femineusque dolor, iugulata paelice testor ?**

Le point culminant des interrogations de Déjanire constituait un passage particulièrement délicat sur le plan de la construction grammaticale.

Le *quid* dramatisant la menace de Déjanire a dérouté bien des candidats. Le Gaffiot indique que ce *quid* peut servir de « formule oratoire de transition » (« Eh quoi ! ») et donne, en 1 c des exemples précis de l'expression *quid si*, extraits de passages au style direct tirés de comédies, mais aussi d'un discours et de la correspondance de Cicéron, traduits par un simple « et si ». C'est ce « que si » que l'on trouve encore dans la littérature du XVII^e siècle, dont le Littré dit qu'il « précède

élégamment la conjonction si au commencement d'une phrase », avec l'exemple de la fable VIII, 17 de La Fontaine : « Détale vite et cours ; Que si ce loup t'atteint, casse-lui la mâchoire ».

L'usage du *quid si* apparaît du reste dans les grammaires les plus classiques. Celle d'Ernout, ainsi, au § 268, indique que l'emploi de l'indicatif futur et celui du subjonctif sont très proches dans cette expression permettant la formulation d'une hypothèse. Pourtant, c'est bien le présent de l'indicatif qui est ici employé (*paro* et *testor*), pour souligner sans doute la fermeté d'âme de Déjanire ou la proximité entre la prise de décision et la réalisation de la vengeance. Face à cette difficulté, le jury a accepté, en plus de la traduction au présent, le recours à l'imparfait exprimant le conditionnel (« et si je préparais et témoignais »), le futur proche (« vais-je préparer et témoigner »), ainsi que les traductions par « falloir » et « devoir », du moment qu'il y avait une cohérence et une harmonisation entre les deux verbes considérés.

Une fois la charpente (*quid si paro... (et) testor*) dégagée, d'autres difficultés apparaissaient. Pour le v. 14, le pronom *me* a donné lieu à une grossière erreur en étant confondu avec *ego* et pris pour un nominatif singulier (« et si moi, je prépare »). Or, il entrait dans la construction de la proposition infinitive complétant *memor*, et constituait le sujet à l'accusatif de *esse*. La note devait permettre de comprendre la raison de cette mention : Déjanire excite son courage en invoquant une tradition familiale qui justifierait sa vengeance, un *fatum* qui s'exercerait à travers elle, à la façon dont la Furie pourra, chez Sénèque, se réclamer de Tantale pour préparer la vengeance d'Atrée et la funeste *cena*.

Après ce rappel d'une hérédité lourde de menace, le v. 15, dans un effet d'enjambement, fait apparaître le cœur de la décision de Déjanire : elle commettra un *forte facinus*, un « crime courageux ». *Facinus* était en effet un « crime » plutôt qu'un « acte », puisqu'était invoqué le « patronage » de Méléagre ; le *forte* placé en tête de vers, pouvait, quant à lui, plutôt être senti comme un adjectif épithète de *facinus*, par lequel Déjanire mobilise toute son énergie, même si le jury a tout à fait accepté qu'il soit analysé et traduit comme un adverbe (« d'aventure »).

Le segment suivant, *quantumque iniuria possit femineusque dolor*, posait des problèmes certains. Il fallait d'abord reconnaître l'enclitique *-que* et comprendre ce qu'il coordonnait. Certains ont considéré qu'il s'agissait de coordonner cette interrogative indirecte à l'infinitive précédente, en les faisant dépendre de *memor*. Mais cette démarche aboutissait à une impasse pour construire *testor*. Ce *-que* coordonne donc bien les deux verbes à l'indicatif, *paro* et *testor*. Autre écueil : la proposition introduite par *quantum* ne pouvait être une comparative (« autant que le peut »), puisque le verbe n'est pas à l'indicatif. Il s'agissait bien d'une interrogative indirecte, au subjonctif, qui donnait un sens fort à *possit*, ce que certains candidats ont très bien rendu par des tournures telles que « combien ont de puissance... », « ce dont sont capables... ». Le sujet du verbe *possit* était constitué par *injuriam femineusque dolor*, le verbe étant accordé avec le nom le plus proche. Rappelons que l'accord avec le plus proche n'est pas admis en français et qu'il fallait traduire le verbe par un pluriel si les deux noms, *injuriam* et *dolor*, figuraient de manière distincte, même si le verbe était antéposé (« ce que peuvent l'offense et la douleur d'une femme »). La difficulté de l'expression *injuriam femineusque dolor* venait de ce que *femineus* portait sur les deux noms mais dans un rapport d'abord objectif (« l'offense faite à une femme ») puis subjectif (« la douleur ressentie par une femme »). Quelques candidats brillants ont su repérer qu'il pouvait s'agir d'un hendiadyn, en proposant « la douleur d'une femme causée par un outrage », « la douleur d'une femme qu'on a offensée » ou « la douleur d'une femme outragée ».

Enfin, le groupe *iugulata paelice*, isolé entre virgules, était un ablatif absolu qui établissait une modalité de vengeance possible et extrême pour Déjanire. Cet ablatif absolu pouvait avoir une valeur temporelle (« une fois ma rivale égorgée »), conditionnelle (« si j'égorge ma rivale »), et, en insistant sur le moyen que constitue cet égorgement, on pouvait aller jusqu'à traduire par « en égorgant ma rivale ».

Quatrième mouvement : le piège se referme...

***In cursu animus uarios abit ; omnibus illis
praetulit imbutam Nesseo sanguine uestem
mittere, quae uires defecto reddat amori ;
ignaroque Lichae, quid tradat nescia, luctus
ipsa suos tradit blandisque miserrima uerbis
dona det illa uiro mandat ; capit inscius heros
induiturque umeris Lernaee uirus echidnae.***

Déjanire, amoureuse élégiaque plus qu'héroïne tragique, ne se laisse pourtant pas aller à la violence sanguinaire. Laissant de côté l'idée de l'égorgeage, elle choisit non pas de donner la mort à sa rivale, mais de ramener l'amour de son époux. Le choix du stratagème fait d'elle un personnage positif, et non pas une furie avide de vengeance : elle aussi est victime du piège de Nessus, après l'avoir été de l'infidélité d'Hercule.

v. 17-19 :

***In cursu animus uarios abit ; omnibus illis
praetulit imbutam Nesseo sanguine uestem
mittere, quae uires defecto reddat amori***

Le premier segment, *in cursu animus uarios abit*, ne posait pas de difficulté. Il fallait veiller à ne pas traduire *animus* (« l'esprit ») par *anima* (« l'âme ») et à ne pas confondre *abit* avec le parfait *abiit* ou avec le verbe *absum*. La métaphore des nombreux chemins dans lesquels s'engage un esprit aux prises avec l'incertitude et le doute est tout à fait fréquente et il fallait la garder, sans l'affadir ni la gloser. Le terme *animus* pouvait également être considéré comme le sujet du verbe suivant, au même titre que Déjanire elle-même. Quant à *omnibus illis*, il s'agissait d'un datif, complément du verbe *praetulit* (de *praefero*), qui avait pour sens « préférer » et non pas « montrer », ce qui aurait été redondant et difficilement compréhensible avec la présence de *mittere*, placé en rejet au vers suivant. Certains étudiants ont cru que *illis*, conformément à l'usage le plus fréquent, annonçait un élément à venir (Ernout p. 188), et ont alors traduit par « elle préféra montrer à tous ceux-ci ». Mais dans la mesure où l'identité de ces personnages n'était pas précisée dans la suite du texte, cette interprétation n'était pas la bonne.

La difficulté majeure de ces trois vers résidait dans la proposition relative complétant *uestem*. Il fallait d'abord repérer que cette relative était au subjonctif et lui donner une valeur circonstancielle de but, ou trouver un moyen pour manifester au jury que cette particularité avait été vue : les traductions telles que « un vêtement capable de rendre », « un vêtement qui puisse rendre » étaient ainsi pertinentes. Le jury a en revanche sanctionné sévèrement la confusion entre *uires* (de *uis*, la force) et *uiri* (de *uir*, l'homme), qui n'est plus acceptable à ce niveau d'étude. Quant au terme *defecto*, il a souvent posé problème. Le Gaffiot était pourtant d'un grand secours : *defectus*, participe passé du verbe *deficio*, bénéficie d'explication à la fin de l'article du Gaffiot consacré à ce verbe, et est également référencé en tant que tel, comme adjectif, avec le sens d' « affaibli ».

v. 20-22 :

***ignaroque Lichae, quid tradat nescia, luctus
ipsa suos tradit blandisque miserrima uerbis
dona det illa uiro mandat***

Le passage suivant était emprunt d'une préciosité toute alexandrine. Déjanire, qui croit avoir pris une résolution ferme et positive, ne fait que réaliser, sans s'en douter, le sinistre plan du centaure Nessus : *Neque enim moriemur inulti*, « car nous ne mourrons pas sans nous venger », avait-il

prévenu (IX, 131). Au fil de ces vers à la syntaxe et à la versification tourmentées, le nom de Déjanire n'apparaît même plus : sa décision semble lui échapper, tout comme son action, déléguée au compagnon d'Hercule, Lichas. Les jeux de répétition entre mêmes termes et entre termes proches (*ignarus, nescia*, puis *inscius* au v. 22, ou *tradat, tradit, mandat*), rendent l'impression de cette chaîne au terme de laquelle c'est bien le *fatum*, la parole dite par Nessus, qui s'abat sur le héros, et non une vengeance de Déjanire, sur qui le poète appelle notre pitié : le lecteur est suspendu, avec crainte et effroi, à l'issue qu'il sait inéluctable. L'ensemble était particulièrement délicat, le raffinement poétique s'alliant à des difficultés grammaticales qui ont rarement été élucidées.

Pourtant, certains éléments ne devaient pas poser de problème. Ainsi, le premier groupe de mots, *ignaroque Lichae*, pouvait-il vraiment être un ablatif absolu, comme cela a souvent été proposé ? Ne pas reconnaître le datif, pourtant seul cas possible pour la combinaison d'une désinence en -o, de la deuxième déclinaison, et une désinence en -ae de première déclinaison, sur laquelle se déclinent de nombreux noms propres masculins, constituait une faute peu pardonnable et empêchait de construire correctement le verbe *tradiť*. Ce verbe avait bien :

- un sujet, Déjanire, présente dans le pronom *ipsa*, sujet auquel était apposé *quid tradat nescia*
- un complément d'objet direct à l'accusatif (*luctus suos*)
- et un complément d'attribution, *ignaro Lichae*.

Une fois la structure comprise, chacun de ses éléments peut être l'objet d'interrogations plus approfondies, syntaxiques ou lexicales.

L'apposition au sujet, *quid tradat nescia*, est constituée d'un adjectif et d'une proposition interrogative indirecte au subjonctif. De nombreuses confusions ont eu lieu sur le *quid* : ce pronom interrogatif au neutre a été confondu avec le masculin *quis* ou encore avec l'adverbe interrogatif *cur*. Pour le sens, *quid tradat* renvoyait au vêtement, dont Déjanire ne sait pas qu'il est empoisonné. *Tradat* avait donc un sens matériel (« remettre », « confier »), et non pas le sens de « raconter », et il fallait harmoniser cette traduction avec celle du verbe principal, *tradiť*. Certains ont en effet traduit *luctus suos tradit* par « elle raconte ses propres malheurs ». Mais *luctos suos* évoque, dans un pluriel poétique, la douleur à venir, le chagrin lié à la mort imminente, celle d'Hercule et celle de Déjanire elle-même, qui se pendra après avoir réalisé qu'elle a causé la perte de son époux. Dans un glissement soutenu par l'usage du même verbe, on passe de la cause, la tunique transmise par Déjanire, à la perspective de son effet sur les personnages, d'un objet concret à une réaction psychologique abstraite. De très rares candidats ont saisi cette nuance présente dans *luctus suos*, et ont justement traduit par « ce qui causera son chagrin ».

La deuxième partie de la phrase, coordonnée par -*que*, faisait apparaître le verbe *mandat*, dans un jeu de reprise et de variation avec le verbe *tradere*. Ce verbe était ici construit directement avec le subjonctif *det*. L'analyse de *miserrima* et de *illa* était ambiguë : ces termes pouvaient être compris à l'accusatif neutre pluriel, accordés avec *dona*, ou au nominatif, voire au vocatif, se rapportant à Déjanire. Les formes étant toutes brèves, elles ne pouvaient être distinguées par la scansion. Le jury a donc accepté les diverses possibilités (« elle le charge de donner ces très funestes présents », ou « très malheureuse, elle charge de donner ces dons ») et a valorisé les candidats qui percevaient que l'adjectif *miserrima*, au superlatif, anticipait sur l'état à venir de Déjanire en proposant la traduction « pour son plus grand malheur ». Restait le *uiro* : étant donné qu'un complément d'attribution (*ignaro Lichae*) figurait déjà au vers 20 pour les verbes *tradiť* et *mandat*, cet « homme », *uir*, était bien l'« époux » de Déjanire, et complétait le verbe *det*. Face à la difficulté, et en raison aussi de la place de *uiro*, juste avant *mandat*, le jury a accepté l'analyse qui en faisait une apposition à *ignaro Lichae*.

v. 22-23

***capit inscius heros
induiturque umeris Lernaee uirus echidnae***

Ces vers lapidaires portent en eux tout l'amer paradoxe du sort d'Hercule, héros vaincu par un simple tissu, sans pouvoir lutter. Malgré leur simplicité syntaxique, ils ont donné lieu à de nombreuses erreurs tout à fait évitables - et lourdement sanctionnées - sur le temps des verbes et sur *uirus*, confondu avec *uir* (« l'homme »), *uis* (« la force »), voire avec *uer* (« le printemps »). La construction de *induitur* a posé également problème, alors que l'emploi du passif au sens réfléchi avec un accusatif était référencé par le Gaffiot à l'appui de l'*Enéide* (*exuvias indutus Achilli* : « s'étant revêtu des dépouilles d'Achille »). Quant à *umeris*, il s'agissait d'un ablatif pluriel, indiquant le lieu sans préposition, tour fréquent en poésie.

Cinquième mouvement (v. 24 -27) : tableau final

***Tura dabat primis et uerba precantia flammis
uinaque marmoreas patera fundebat in aras ;
incaluit uis illa mali resolutaque flammis
Herculeos abiit late dilapsa per artus.***

Dans un bel effet de clôture, les derniers vers donnaient à voir Hercule procédant aux offrandes qu'il préparait au début du texte. Mais, dans un retournement tragique, c'est lui qui en deviendrait la victime sacrificielle : ses chairs sont brûlées par le poison qui se disperse à travers son corps sous l'effet de la chaleur des flammes, *flammis*, spectaculairement répétées en fin des vers 24 et 26. L'amant qui se consumait d'amour pour Iole est à présent effectivement « brûlé de plus de feux », la brûlure intérieure du poison préfigurant son propre bûcher funèbre.

Ce passage était certes délicat à traduire : la place du *et* a par exemple souvent empêché de relier *primis* à *flammis*. Mais, dans le contexte du sacrifice, comment imaginer qu'il serait question de « mouroin », plante que le Gaffiot cite chez Marcellus Empiricus, dont les premières pages du dictionnaire nous informent qu'il s'agit d'un médecin bordelais du 4^{ème} siècle ? D'innombrables copies ont associé la croissance de cette mauvaise herbe au printemps, *uer*, objet de confusions avec *uis* ou *uir* à travers tout le texte, et en particulier au v. 27, tout proche. D'autres ont cru qu'il s'agissait du mot *turris*, la tour. Il était pourtant question du mot *tus*, *turis*, neutre, qui donnera notre « thuriféraire », porteur d'encens ou d'encensoir.

La véritable difficulté venait du zeugme, qui donnait deux compléments fort différents au verbe *dabat* : *tura* et *uerba precantia*. Mais le Gaffiot était une fois encore d'un grand secours : le sens II, 2 indique clairement l'emploi de *do* pour les formules consacrées. Le jury a valorisé les candidats qui essayaient de trouver une traduction satisfaisante pour cette expression très dense.

Le vers suivant ne présentait pas de difficulté, à condition de respecter l'analyse des cas et de lire correctement la lettre du texte. La scansion faisait apparaître que *patera* était à l'ablatif et il fallait impérativement associer *marmoreas* et *aras* : Hercule ne jetait pas la patère de marbre en l'air ou au dessus de ses oreilles : *ara*, l'autel n'est pas *aura*, le brise, ni *auris*, l'oreille. Il se livrait à des libations, en répandant du vin sur un autel de marbre, *uina* et *aras* pouvant être compris comme des pluriels poétiques.

Les deux derniers vers décrivaient le phénomène physique de dissolution du venin sous l'effet de la chaleur des flammes sacrificielles. Il était donc tout à fait possible de traduire *malum* par « venin » ou « poison », dans un sens « pharmaceutique » : le *φάρμακον*, « remède » à l'amour défaillant que pensait prodiguer Déjanire se retourne en substance maléfique. *Incalesco*

(« s'échauffer ») a souvent été confondu, dans le contexte du sacrifice, avec le verbe *incalo* (« invoquer »), alors qu'il fallait garder l'image du feu, si importante dans le réseau métaphorique de ce texte. Le *illa* s'accordait avec *uis*, et toute traduction soulignant l'ampleur du phénomène a été admise (« cette terrible puissance », par exemple). Le terme *resoluta* posait de nouveau le problème des participes passés qui peuvent être devenus des adjectifs à part entière. La bonne analyse, étant donnée la présence du complément de moyen *flammis*, était d'en faire un participe passé, apposé à *uis*. Il ne s'agissait nullement d'un retour de Déjanire, « débridée », voire « dissolue », mais d'un phénomène physique : la puissance du venin est liquéfiée, « dissoute » - seule forme acceptable de participe passé pour le verbe dissoudre, en français - par les flammes.

Le dernier vers nécessitait lui aussi une analyse précise des cas : *Herculeos* n'est pas le nom Hercule, au nominatif, mais un adjectif à l'accusatif pluriel, accordé avec *artus*, et *dilapsa*, au nominatif, constituait une deuxième apposition au mot *uis*, de manière à suggérer cette contamination progressive. Bien qu'il s'agisse du participe parfait actif du verbe déponent *dilabor*, il était possible de le traduire par le présent (« se disséminant », « se répandant »). *Herculeos per artus*, tout comme l'adverbe *late*, pouvaient être compris comme compléments de *dilpasa* ou de *abiit*. C'est ce dernier verbe qui, lorsqu'il a été traduit, a entraîné le plus d'inexactitudes : le venin ne peut pas « s'en aller » des membres d'Hercule. Au contraire, il pénètre, s'enfoncé dans son corps, selon le sens référencé dans le dictionnaire à l'appui de Lucrèce (l. f : *abire in corpus*)

Remarques et conseils généraux

Au terme de ces remarques sur le détail du texte, nous conseillons aux candidats la lecture des rapports des années précédentes, qui multiplient les conseils de travail en vue de cette épreuve : texte après texte apparaissent assez nettement les attentes du jury. Seule une préparation régulière, ne se limitant pas à la seule année du concours, peut, en tout cas, assurer aux candidats l'aisance linguistique et la culture indispensables à cette épreuve : il faut lire, relire les textes travaillés, en découvrir d'autres de manière autonome, pratiquer l'exercice de « petit latin », grâce aux volumes de la Collection des Universités de France - nos célèbres « Budé » - et en s'aidant de sites internet précieux, comme <http://juxta.free.fr>. Il est indispensable aussi de se documenter sur la chronologie des auteurs les plus célèbres, sur les grands traits de l'histoire romaine et sur les mythes importants.

Nous insisterons pour notre part très brièvement sur quelques points précis que cette version a fait ressortir.

Pour la lecture du texte et le maniement du dictionnaire :

- il est indispensable de lire attentivement le paratexte et de tenir compte de la logique d'ensemble du texte pour éviter les erreurs de logique dans la traduction. Un nombre trop important de candidats a cru que c'était Hercule qui s'exprimait tout au long du monologue, alors que le chapeau introductif était tout à fait clair sur la situation du triangle amoureux.

- la lecture du dictionnaire doit être précise, comme en ont témoigné de nombreux exemples. Il faut veiller aussi à ne pas recopier les définitions éclairant le sens : pour la traduction d'« Œchalie », il est inutile et fautif de recopier « la capitale de l'Eubée ». En revanche, il est indispensable de recopier convenablement les noms propres : Nessus et non pas Nassus, Déjanire et non pas Déjarine... Autant de fautes comptabilisées au titre des fautes de français... en plus des fautes de latin !

Pour la rédaction :

- il est très mal venu de proposer une solution alternative entre parenthèses : c'est la solution fautive que le jury, dans le doute, retiendra. De même, il convient de prévoir les confusions possibles, qui seront analysées en défaveur du candidat : face à un énoncé comme « il versa le vin d'une coupe sur l'autel de marbre », le correcteur croira que *patera* a été analysé comme un génitif et traduit par un complément du nom, alors que le doute ne se posera pas pour « d'une coupe, il versa le vin sur l'autel de marbre ».

- il est inutile de procéder à des ajouts et à des gloses : le respect du texte s'impose et une expression ne peut être traduite par plus que ce qu'elle n'est en latin. Par exemple le terme « oreilles » (*ures*) du vers 2 n'a nullement besoin d'être rendu par « oreilles attentives ».

- Attention aux omissions !

Ces omissions sont parfois le fait d'étourderies : un mot ou un segment ne sont pas recopiés, ce qui entraîne l'alignement des pénalités sur le maximum prévu à cet endroit. Mais ces omissions sont aussi, manifestement, le fruit d'une volonté « stylistique » de corriger ce qui peut paraître redondant dans le texte : ce phénomène a surtout touché les vers 20-23, et constitue une fuite face à la difficulté de traduire l'ensemble des termes soulignant l'inconscience de Déjanire, de Lichas et d'Hercule lui-même (*ignaro, nescia, inscius*). Il importe au contraire de ne pas en atténuer l'effet puisque cette ignorance est constitutive de l'ironie tragique, les personnages agissant exactement à l'inverse de ce qu'il faudrait, sans s'en rendre compte.

- il convient de soigner le respect des temps : dans de bonnes copies, qui résolvent des difficultés redoutables du texte, les confusions entre présent et imparfait relèvent manifestement de l'étourderie et « coûtent » cher...

- Enfin, la version latine constitue, bien plus qu'une épreuve simplement technique, le lieu où se manifeste, par le choix des traductions, la culture du candidat : la connaissance de la geste d'Hercule, dans ses très grandes lignes, était essentielle... et écrire noir sur blanc qu'Amphitryon est amoureux d'Iole constitue, bien plus qu'une erreur de latin, la preuve que l'étudiant ignore l'intrigue d'un texte aussi célèbre que l'*Amphitryon* de Molière.

Version grecque

Rapport présenté par Sébastien Hillairet, professeur de chaire supérieure au lycée Condorcet, Paris

Le jury a proposé cette année aux candidats à l'agrégation de Lettres Modernes ayant choisi la version grecque un extrait (207d-208c) du *Lysis*, dialogue de jeunesse de Platon traitant de la question de l'amitié au sens large de *rapport affectif* : aussi bien celui qu'implique l'amitié amoureuse des jeunes garçons que Socrate croise à la palestre, cadre de l'échange, que celui qui unit dans un rapport hiérarchique mouvant les fils à leur cité, à leurs pairs, à leurs parents. La trame générale du dialogue, déclinée en motifs variés, est donc celle du rapport entre désir et apprentissage, volonté et règle(s). C'est Lysis lui-même que Socrate interroge ici, le beau garçon vertueux objet de tous les désirs de la palestre, et qui va se voir ici peu à peu dépossédé de sa puissance individuelle – réduit à constater qu'il est l'esclave d'un esclave et que le bonheur que ses parents veulent pour lui contredit l'expression de la volonté en laquelle pourtant il voyait consister *a priori* ce bonheur. Ce qui est donc questionné dans ce passage est le fondement de l'"autorité parentale" mais en quelque sorte à rebours par un effeuillage progressif des illusions de Lysis et un dévoilement amusé des coercitions familiales informant sa vie quotidienne.

On avait là un bel exemple de dynamique maïeutique simple et efficace, dont la simplicité même laissait apparaître à gros traits le sourire d'un Socrate ravissant malicieusement son ravissant interlocuteur. Toutefois la souplesse et la vivacité de l'échange ne devaient pas faire oublier les principes de ce mode d'investigation : ressorts ironiques et logique paradoxale du questionneur qui "manipule" le questionné et le conduit en ses retranchements sans qu'il s'en aperçoive. Il fallait donc être soucieux de bien comprendre l'enchaînement des répliques et les nuances dans les réponses de Lysis pour ne pas rompre le fil dialectique et le dévitaliser. L'ensemble du passage était fondée sur une logique paradoxale circulaire : Socrate s'efforce d'abord de faire reconnaître à Lysis que ses parents veulent évidemment son bonheur et que le bonheur est absolument contradictoire avec la vie d'esclave et la privation de liberté, posant ainsi deux *idées générales* contiguës mais non articulées (du début à – *Μὰ Δί' οὐκ ἔμοιγε, ἔφη*) pour au terme de l'échange faire apparaître que Lysis en particulier est non seulement privé de la liberté de faire ce qu'il veut, qu'il est donc "esclave" sans l'être par son statut social, mais qui plus est qu'il est l'esclave d'un véritable esclave, son pédagogue, apparemment mieux considéré que lui-même par ses propres parents. Le citoyen libre Lysis est donc officieusement aliéné à quelqu'un qui est lui officiellement et statutairement le plus aliéné dans la cité (de – *Καὶ δοῦλον* à la fin). Les deux propositions initiales s'articulent donc in fine pour éclairer de façon paradoxale la situation du jeune homme et faire apparaître ses contradictions, ses illusions, la faiblesse de sa compréhension – et suggérer par là même la vaste marge laissée à son apprentissage. Situation aporétique en apparence qui idéalement devrait ouvrir le chemin de la réflexion et dégager de nouvelles perspectives. Mais avant de refermer le piège sur Lysis, Socrate a resserré le fil autour de lui par une série de questions faisant saillir des paradoxes intermédiaires ou préparatoires : Lysis est-il laissé libre généralement de faire tout ce qu'il lui plaît par ses parents ? Bien évidemment ce n'est pas le cas, et Socrate ironise sur ce premier accroc à la logique du jeune homme, l'obligeant à reconnaître que c'est même sur *un grand nombre de choses* que porte ordinairement l'interdit parental (de – *Οὐκοῦν εἴ σε φιλεῖ ἄ μάλα γε πολλὰ κωλύουσιν.*). Il faut donc prendre quelques exemples précis : ils seront choisis par Socrate de telle sorte que se laisse voir la progressive dégradation de l'image positive que Lysis pourrait avoir de lui-même, la confiance des parents allant à chaque fois à quelqu'un d'inférieur à lui mais qui connaît bien son métier ou se trouve être spécialiste de telle ou telle activité que lui n'a pas apprise. Est-il autorisé à conduire les chevaux lors des glorieux concours de char où l'on se mesure aux autres, non, c'est un *salarié* qui s'en charge, mercenaire de course que l'on rétribue pour cela (de – *Πῶς λέγεις ; ἦν δ' ἐγώ· βουλόμενοι* à – *Ἀλλὰ τί μὴν ; ἔφη.*) ; à défaut des fastes chevaux, au moins les mulets quotidiens doivent-ils être en son pouvoir, soumis à sa férule ? pas même, c'est le muletier qui s'en charge, qui est moins encore que le salarié, un simple esclave (de – *Ἀλλὰ τοῦ ὀρικοῦ ζεύγους* à *σὲ δὲ διακωλύουσι ;*). Mais alors pour ce qui est de l'essence même de l'homme libre, sa capacité à se gouverner lui-même, qu'en est-il ? Pas mieux, et c'est bien pire : Lysis ne se conduit pas lui-même, pas plus que les chevaux ou les mulets, il est mené par un esclave pédagogue – et il devrait donc reconnaître, s'il tient toujours à identifier bonheur et liberté de faire ce qu'on veut, qu'il est bien malheureux, voire même le plus malheureux qu'on puisse imaginer !

Le jury a pu corriger cette année 32 copies, nombre en légère augmentation par rapport à l'année précédente ; n'a été rendue au terme de l'épreuve aucune copie blanche, mais l'on peut déplorer un nombre croissant de copies inachevées, dans des proportions toutefois très variables. Il nous a semblé que la longueur du texte était adéquate aux exigences du concours, compte tenu en l'occurrence de nombreuses

séquences particulièrement simples dans l'échange, et que ce n'est pas là ce qui a pu conduire à l'augmentation de ce nombre. Le plus inquiétant peut-être pour le jury aura été de trouver deux, voire trois copies "roman" où les candidats, non sans un certain plaisir à l'évidence, ont brodé à partir d'un mot reconnu ici ou là un dialogue fantaisiste, qui au mieux révélait leur sens de la facétie, au pire trahissait des obsessions toutes personnelles qui auraient trouvé meilleure réception en d'autres lieux, mais qui dans tous les cas signifiaient soit une absence totale de travail et de connaissance disciplinaire soit une nonchalance déplorable. Le niveau reste très hétérogène. La meilleure copie a obtenu 17 (viennent ensuite deux 15,5 un 15, deux 14,5), les deux moins bonnes 0,5. On ne peut qu'être inquiet et déplorer à nouveau le nombre important de copies très mauvaises et/ou médiocres réparties entre 1,5 et 5,5. La moyenne s'est établie à 8,83. Nous rappelons, comme toujours, que même si la phrase grecque n'a pas été bien analysée et/ou comprise, cela n'empêche nullement les candidats de produire un texte correct en français, c'est-à-dire : qui respecte les règles syntaxiques et grammaticales de la langue française, elles bien connues et maîtrisées (certains passés simples communs demeurent par exemple inconnus à certains candidats : *je *finissai* pour *je finis*, d'autres continuent à écrire **il faut mieux* pour *il vaut mieux*).

Ἐγὼ δὲ τὸν Λύσιον ἠρόμην· Ἦ που, ἦν δ' ἐγὼ, ὦ Λύσι, σφόδρα φιλεῖ σε ὁ πατήρ καὶ ἡ μήτηρ ; – Πάνυ γε, ἦ δ' ὅς. – Οὐκοῦν βούλοιντο ἄν σε ὡς εὐδαιμονέστατον εἶναι ; – Πῶς γὰρ οὐ ; – Δοκεῖ δὲ σοὶ εὐδαίμων εἶναι ἂν ἄνθρωπος δουλεύων τε καὶ ὧ μὴδὲν ἐξεῖν ποιεῖν ὧν ἐπιθυμοῖ ; – Μὰ Δί' οὐκ ἔμοιγε, ἔφη.

« *J'interrogeai Lysis : "Je suppose, Lysis, dis-je, que ton père et ta mère t'aiment beaucoup ? – Oui tout à fait, répondit-il. – Ils voudraient donc que tu sois le plus heureux possible ? – Comment non ? – Et à ton avis, pourrait-il être heureux l'homme qui vivrait en esclavage et à qui ne serait permis de rien faire de ce qu'il désirerait ? – Par Zeus non, je ne crois pas, dit-il.*

Ce début d'échange ne devait pas poser de problèmes particuliers. On aura toutefois pu constater que l'incise ἦν δ' ἐγὼ *dis-je* ou ἦ δ' ὅς *dit-il*, si courante chez Platon, n'était pas toujours (re)connue, et a donné lieu à des traductions hasardeuses, le verbe ἡμί à la 3ème personne étant parfois confondu avec la conjonction ἦ. Ce début permettait aussi de mettre l'accent sur ce qui constituait quelques-unes des difficultés du passage, l'emploi des modes subjonctifs et optatifs et des adverbes et particules modalisant les réponses. Le système potentiel dans l'infinitive dépendant de Δοκεῖ ne devait pas être ignoré (εἶναι ἂν) et l'optatif dans la relative en ὧ développant ἄνθρωπος devait être rendu, comme le pouvait être aussi celui d'attraction modale dans la relative complétement d'objet ὧν ἐπιθυμοῖ. Ne pas oublier de rendre που, qui souligne une évidence anticipée et ne pas confondre Μὰ Δία (négatif) et Νῆ Δία (positif). Lysis est devenu le "Libyen" dans une copie : quelle manque d'attention peut-elle conduire à une telle traduction ? On rappellera aussi que l'on ne peut rendre par un ὁ Lysis lyrique la simple interpellation de l'interlocuteur par le ὦ grec.

– Οὐκοῦν εἴ σε φιλεῖ ὁ πατήρ καὶ ἡ μήτηρ καὶ εὐδαιμονά σε ἐπιθυμοῦσι γενέσθαι, τοῦτο παντὶ τρόπῳ δῆλον ὅτι προθυμοῦνται ὅπως ἂν εὐδαιμονοῖς. – Πῶς γὰρ οὐχί ; ἔφη. – Ἐῶσιν ἄρα σε ἃ βούλει ποιεῖν, καὶ οὐδὲν ἐπιπλήττουσιν οὐδὲ διακωλύουσι ποιεῖν ὧν ἂν ἐπιθυμῆς ; – Ναὶ μὰ Δία ἐμέ γε, ὦ Σώκρατες, καὶ μάλα γε πολλὰ κωλύουσιν.

– *Ainsi donc, si ton père et ta mère t'aiment et désirent que tu sois heureux, il est évident qu'ils mettent tout en œuvre sans se ménager pour que tu puisses être heureux ? – Comment pourrait-il en être autrement ? dit-il. – Ils te laissent donc faire ce que tu veux, sans rien te reprocher ni t'empêcher de faire ce que tu désires ? – Par Zeus ! non, Socrate, il y a même bien des choses qu'ils m'interdisent.*

Ici, il fallait d'abord commencer par ne pas confondre οὐκοῦν adverbe positif *donc, eh bien donc...* avec οὐκ adverbe négatif *certes/assurément...ne pas*. L'optatif potentiel ἂν εὐδαιμονοῖς, inattendu dans la complétive d'effort introduite par ὅπως, devait être rendu d'une manière ou d'une autre (*pour que tu puisses être heureux*), ceux qui l'ont fait ont été récompensés. Autre confusion à éviter ici, celle d'ἄρα adverbial (*alors, donc*) avec ἄρα...; interrogatif (*est-ce donc que...?*). La deuxième personne de βούλομαι en -ει a été généralement bien reconnue. Le subjonctif éventuel ἂν ἐπιθυμῆς ne l'a lui pas toujours été : il ne peut se rendre par un imparfait ou un conditionnel mais, selon les contextes, par un présent ou un futur simple, ici le présent convenait. Ναὶ μὰ Δία correspondait à une forte affirmation en forme de dénégation : *non, certes par Zeus !...* soutenue ensuite par la particule affirmative γε. Certaines copies ont confondu les présents ἐπιπλήττουσιν et διακωλύουσι avec des futurs simples.

– Πῶς λέγεις ; ἦν δ' ἐγὼ· βουλόμενοι σε μακάριον εἶναι διακωλύουσι τοῦτο ποιεῖν ὃ ἂν βούλη ; Ὡδὲ δέ μοι λέγε. Ἦν ἐπιθυμῆσθαι ἐπὶ τίνος τῶν τοῦ πατρὸς ἀρμάτων ὀχεῖσθαι λαβὼν τὰς ἡνίας, ὅταν ἀμιλλᾶται, οὐκ ἂν ἐῴεν σε, ἀλλὰ διακωλύοιεν ; – Μὰ Δί' οὐ μέντοι ἂν, ἔφη, ἐῴεν. – Ἄλλὰ τίνα μὴν ; – Ἔστιν τις ἡνίοχος παρὰ τοῦ πατρὸς μισθὸν φέρων. – Πῶς λέγεις ; Μισθωτῶ μᾶλλον ἐπιτρέπουσιν ἢ σοὶ ποιεῖν ὃ τι ἂν βούληται περὶ τοὺς ἵππους, καὶ προσέτι αὐτοῦ τούτου ἀργύριον τελοῦσιν ; – Ἄλλὰ τί μὴν ; ἔφη.

– *Que dis-tu ? repris-je. Ils veulent ton bonheur et t'empêchent de faire ce que tu veux ? Alors, dis-moi : si tu désires monter sur l'un des chars de course de ton père et en prendre les rênes un jour de*

concours, ils ne te le permettraient pas et te l'interdiraient ? – Non bien sûr, par Zeus, ils ne le permettraient pas, répondit-il. – Mais à qui alors ? – Il y a un cocher, qui est payé par mon père. – Que dis-tu ? C'est un employé plutôt que toi qu'ils chargent de faire ce qu'il veut avec les chevaux, et en plus ils lui versent même de l'argent pour le faire ? – Eh bien, qu'y a-t-il donc ? dit-il.

Il fallait encore ici bien repérer les éventuels et ne pas les confondre avec des potentiels, qu'ils soient de valeur durable ou répétitive (subjonctif présent ὃ ἄν βούλη) ou de valeur ponctuelle (subjonctif aoriste ἦν ἐπιθυμήσης). Beaucoup de candidats ont eu des difficultés à reconnaître le passif impersonnel éventuel ὅταν ἀμιλλᾶται (*quand on combat* ou *concourt*, à l'occasion d'un jour de concours). Quelques copies n'ont pas reconnu l'optatif 3ème personne pluriel δ'ἑάω-ῶ, ἐῶέν. Il faut dire que la proposition, commencée sur le mode éventuel, s'achève sur le mode potentiel, passe de façon inhabituelle d'un système subjonctif à un système optatif. Le décalage devait être maintenu dans la traduction, nous semble-t-il. Attention aux erreurs d'inattention qui conduisent à lire *βούλησαι où il y a βούληται. Il ne fallait pas oublier de rendre d'une façon ou d'une autre le pronom αὐτοῦ qui modalisait τούτου, complément au génitif de τελοῦσιν renvoyant à l'activité pour le prix de laquelle on s'acquitte de telle somme (ἀργύριον) : *ils lui donnent de l'argent pour cela précisément / pour cela même*. Ἀλλὰ τί μὴν, dans la réponse de Lysis, soulignait la surprise agacée et incrédule : *eh bien quoi ? / qu'y a-t-il d'étonnant ?*

– Ἀλλὰ τοῦ ὀρικοῦ ζεύγους, οἶμαι, ἐπιτρέπουσίν σοι ἄρχειν, κἄν εἰ βούλοιο λαβὼν τὴν μάστιγα τύπτειν, ἐῶεν ἄν. – Πόθεν, ἦ δ' ὅς, ἐῶεν ; – Τί δέ ; ἦν δ' ἐγώ· οὐδενὶ ἔξεστιν αὐτοὺς τύπτειν ; – Καὶ μάλα, ἔφη, τῷ ὀρεοκόμῳ. – Δούλω ὄντι ἢ ἐλευθέρῳ ; – Δούλω, ἔφη.
– *Mais l'attelage de mulets, je suppose, ils t'en confient la conduite, et si tu voulais prendre le fouet pour les frapper, ils te laisseraient faire ? – Comment, dit-il, le pourraient-ils ? – Quoi donc ? dis-je, il n'est permis à personne de les frapper ? – Si bien sûr, dit-il, au muletier. – C'est un esclave ou un homme libre ? – Un esclave, dit-il.*

On rappelle que le verbe ἄρχειν se construit avec le génitif (τοῦ ὀρικοῦ ζεύγους). Il fallait encore une fois, ici, bien repérer le mode potentiel (εἰ βούλοιο...ἐῶεν ἄν) et le traduire correctement. Nous rappelons aussi qu'il fallait s'attacher, tout au long du texte, à bien rendre par des questions les questions du texte grec, en n'oubliant pas la ponctuation idoine en français, et à traduire tous les discours distributifs de la parole, tous ces *dis-je* ou *dit-il*, aussi rébarbatifs soient-ils. La règle de la version au concours est de tout traduire, même si cela heurte un peu notre sens stylistique...

– Καὶ δοῦλον, ὡς ἔοικεν, ἡγοῦνται περὶ πλείονος ἢ σὲ τὸν ὄν, καὶ ἐπιτρέπουσι τὰ ἑαυτῶν μᾶλλον ἢ σοί, καὶ ἐῶσιν ποιεῖν ὃ τι βούλεται, σὲ δὲ διακωλύουσι ; Καὶ μοι ἔτι τόδε εἶπέ. Σὲ αὐτὸν ἐῶσιν ἄρχειν σεαυτοῦ, ἢ οὐδὲ τοῦτο ἐπιτρέπουσί σοι ; – Πῶς γάρ, ἔφη, ἐπιτρέπουσιν ; – Ἄλλ' ἄρχει τίς σου ; – Ὅδε, παιδαγωγός, ἔφη. – Μῶν δοῦλος ὢν ; – Ἀλλὰ τί μὴν ; Ἡμέτερός γε, ἔφη. – Ἥ δεινόν, ἦν δ' ἐγώ, ἐλεύθερον ὄντα ὑπὸ δούλου ἄρχεσθαι.
– *Ainsi donc d'un esclave, selon toute apparence, ils font plus grand cas que de toi, leur fils : ils lui confient leurs biens plutôt qu'à toi et lui laissent faire ce qu'il veut tandis qu'ils t'en empêchent ? Et dis-moi encore ceci : te laissent-ils te gouverner toi-même, ou pas même là ils ne s'en remettent à toi ? – Comment donc, dit-il, m'en charger ? – Alors quelqu'un te gouverne ? – Lui, mon pédagogue, dit-il. – N'est-ce pas un esclave ? – Eh bien quoi donc ? Oui, c'est un des nôtres, dit-il. – Il est étonnant, repris-je, qu'un homme libre soit gouverné par un esclave.» »*

On a pu constater qu'un nombre certain de candidats ne connaissaient pas la tournure commune περὶ πλείονος ποιοῦμαι ou (ici) ἡγοῦμαι ἢ... *faire plus grand cas de... que de...* Le pronom αὐτὸν n'a parfois pas été vu comme portant sur le sujet de l'infinitive σὲ dépendant d'ἐῶσιν ce qui a donné lieu à des contre-sens importants sur ce passage essentiel de l'échange. Il y avait ambiguïté sur le pronom τίς dans la question de Socrate Ἄλλ' ἄρχει τίς σου ; : il pouvait être considéré comme un indéfini, l'accent s'expliquant par l'enclitique qui le suit, ou comme un interrogatif normalement accentué. Le déictique ὅδε a lui été souvent bien analysé et traduit, et n'a pas été confondu avec un adjectif démonstratif portant sur παιδαγωγός. Pour conclure, nous rappelons que beaucoup de fautes sont très facilement évitables : celles qui portent sur des temps verbaux (aoriste simple traduit par un imparfait, présent traduit par un futur...), sur le nombre (pluriel pour un singulier ou inversement dans les cas où il n'y a aucune raison légitime de modification), ou qui proviennent de l'ajout ou de l'omission de mots. Pour éviter ces fautes, il faut absolument ménager un temps de relecture efficace.

Version allemande

Rapport présenté par Isabelle Deygout, professeur de chaire supérieure au lycée Lakanal, à Sceaux

Remarques générales

70 copies
Moyenne : 11,39

S'inscrivant dans la tendance générale d'un renoncement à se confronter aux épreuves du concours, seuls 70 candidats sur les 145 annoncés ont composé en version allemande. L'absence de copies blanches ou même de copies inachevées est néanmoins remarquable en ce qu'elle témoigne de la détermination des germanistes à mener leur projet à son terme, une fois leur participation engagée.

Il se produit le même phénomène qu'en 2010 où un repli marqué du nombre des candidats s'était déjà traduit par une amélioration sensible de la moyenne atteinte par les copies. De 10,23 en 2014, puis de 10,9 en 2015, la moyenne s'établit à 11,39 en 2016, dessinant ainsi une courbe inversement proportionnelle au nombre de copies corrigées. Le jury ne peut que féliciter les candidats d'être porteurs d'un tel dynamisme, mesurable aux progrès qualitatifs accomplis. Ainsi se constitue un vivier de professeurs de Lettres Modernes capables de lire la littérature de langue allemande dans le texte original et d'en saisir toutes les nuances.

Afin de classer les candidats, dont tous ont su relever avec bravoure le défi, l'évaluation s'échelonne de 0,5 en 0,5 points en utilisant l'éventail presque complet des notes, puisqu'elle sanctionne par 4 les moins bonnes prestations, qui ont en commun une orthographe française déficiente, et récompense sans hésiter par 20 l'excellence des deux meilleures versions.

Présentation de la version

Le texte de la version est extrait du roman « *Die Herrlichkeit des Lebens* », publié en 2011 par Michael Kumpfmüller, auteur contemporain canonisé en 2008 par l'attribution du prix Alfred Döblin. Cet hymne à „*La Splendeur de la vie*“ s'inscrit en faux contre l'image sombre et torturée que les critiques ont véhiculée de la vie de Kafka. Car si à aucun moment le narrateur ne révèle à son lecteur que derrière les prénoms des personnages se cachent des figures historiques et littéraires, l'auteur tisse, dans les interstices laissés vacants par l'œuvre, par le journal intime et par la correspondance de Kafka, les fils d'une fiction qui se nourrit de son objet d'étude.

Profitant de ce que la correspondance entre Franz (Kafka) et Dora (Diamant) n'a pas été retrouvée après sa confiscation par la *Gestapo* en 1941, Michael Kumpfmüller déploie dans son roman l'idée paradoxale d'un amour heureux de Kafka au moment même où la progression inexorable de la maladie le condamne à mourir à brève échéance. Ces attaques de la tuberculose se déroulent sur fond d'inflation galopante et de montée du nazisme dans le Berlin du début des années 20, faisant ainsi se rejoindre histoire personnelle et catastrophe historique.

Dans le passage choisi pour la version, la détérioration de son état de santé oblige Franz à quitter Berlin où s'était construit, loin de sa famille pragoise et de l'ombre projetée par la figure paternelle, sa relation amoureuse avec Dora dont la jeunesse, le militantisme sioniste et le comportement naturel lui communiquent l'énergie nécessaire à un sursaut vital, au seuil de la mort. Que Franz doive retourner dans le giron familial dont il dépend financièrement avant de se rendre au sanatorium de Davos, sonne le glas de sa défaite. Réduit au statut d'enfant réifié, déplacé comme une valise, et mis sous la tutelle de son ami Max (Brod, futur légataire de son œuvre) qui lui sert de porte-parole apprécié au sein de sa famille, Franz trouve son salut dans l'écriture, dans sa correspondance avec Dora qui lui permet de s'abstraire de cet environnement hostile. Ainsi, l'achèvement de sa nouvelle *Joséphine la cantatrice* devient le prétexte à une réflexion sur la création littéraire où l'inspiration dans son acception divine est remise en cause au profit de l'idée plus moderne d'un texte qui, porté par une tradition humaine, est généré en s'écrivant.

L'identification entre l'auteur et son personnage joue pleinement puisque Franz, écrivant *Joséphine la Cantatrice ou le Peuple des souris*, adopte sa voix perchée qui situe le texte à mi-chemin entre la description rationnelle des symptômes d'une tuberculose à un stade avancé et son inscription dans une mystique de l'écriture où l'auteur et son personnage font corps en échangeant leurs propriétés. Plus tragique se profile également l'idée de la voix d'un auteur qui se tait au terme de chaque œuvre comme elle se tait définitivement au terme de sa vie.

L'écriture de Michael Kumpfmüller convoque les thèmes de *La Lettre au Père* et de *Joséphine la Cantatrice ou le Peuple des souris*, met en scène la rédaction d'une correspondance perdue entre Franz et Dora dont le point de vue respectif prévaut alternativement d'un chapitre à l'autre du roman, ainsi investi de caractéristiques épistolaires, et ne manque pas de mimer le style syncopé et la syntaxe baroque de Franz Kafka.

Analyse des principales difficultés

Ces caractéristiques n'ont pas manqué de déstabiliser certains candidats qui ont omis de procéder à une analyse logique des propositions pour en reconstituer la hiérarchie et à une analyse grammaticale au sein de chaque proposition pour délimiter correctement les groupes de mots constituant une entité. Car l'écriture de Kumpfmüller, laissant transparaître en filigrane celle de Kafka, procède par longues phrases qui juxtaposent un certain nombre de propositions indépendantes avant de dériver insensiblement vers des structures plus complexes impliquant diverses propositions subordonnées.

Trois passages emblématiques permettent d'étudier les déséquilibres et les ruptures de construction qui se cachent derrière l'aspect apparemment lisse de phrases ponctuées de nombreuses virgules.

La première, simple de facture, ouvre la version de façon anodine en campant l'accueil que réserve la famille de Franz à l'enfant prodigue, de retour à Prague. „*Sie sind alle versammelt, als Max ihn bringt, Ottla, Elli, Valli, die Eltern, das Fräulein und der Onkel.*“ Le rapport de force tel que le perçoit subjectivement Franz lui est très défavorable: Max, son rempart face à la famille, et lui-même sont confinés dans une proposition subordonnée, tandis que l'entité familiale et tous ses membres, énumérés un à un, encadrent celui qui a osé se soustraire un temps à l'autorité du père qui rayonne sur les trois soeurs de Franz (Kafka), Ottilie, Gabriele, Valerie, et s'étend même à la gouvernante et à l'oncle. Dans la traduction française, la substitution de deux points à une virgule permet d'identifier le point de rupture de la phrase tout en conservant l'idée d'un encerclement par le lien établi entre „tous“ et son développement dans l'énumération des membres de la famille: „*Tous sont rassemblés lorsque Max le dépose : Ottla, Elli, Valli, les parents, la gouvernante et l'oncle.*“

Le deuxième ensemble de phrases permet d'étudier comment le récit glisse insensiblement du discours direct au discours indirect et vice versa, en passant en revue tout l'éventail des possibles points de vue de narration. Parti d'un flux de conscience habitant Franz („*Zum Glück hat er Max dabei*“ / „*Heureusement qu'il a Max à ses côtés*“), le lecteur découvre un point de vue surplombant, quasi-auctorial qui explique cette situation vécue douloureusement en lui conférant une profondeur historique („*denn von Max geht seit jeher eine beruhigende Wirkung auf die Eltern aus*“ / „*car Max a toujours eu un effet apaisant sur les parents*“), qui débouche sur une sorte de vérité générale partagée avec Franz („*sie reden praktisch nur mit ihm*“ / „*ils ne parlent presque qu'avec lui*“) pour passer clairement à un discours rapporté („*demandent comment s'est passé le voyage, s'il reste à dîner*“). Ces deux questions indirectes articulées autour du même verbe „*fragen*“ / „*demandent*“ comportent une rupture de construction, puisque la première s'exprime par une extension prépositionnelle en „*nach*“, tandis que la seconde recourt à la conjonction de subordination „*ob*“, le tout étant commenté par une proposition subordonnée relative se rapportant au dernier énoncé interrogatif („*was er umständlich ablehnt*“ / „*invitation qu'il décline avec force politesses*“).

Dans un mouvement qui suit une courbe inverse, prédomine d'abord le discours rapporté, un temps occulté par l'usage d'un subjonctif 2 à valeur conditionnelle („*Max möchte endlich gehen*“ / „*Max voudrait enfin s'en aller*“), puis clairement caractérisé par l'usage du subjonctif 1 („*es sei spät ... Franz müsse dringend ins Bett*“) qui dépend du verbe d'énonciation incis „*sagt er*“ / „*dit-il*“. La confusion de formes entre le présent de l'indicatif et le passé simple du verbe „*dire*“ en français est sans doute responsable du fait que nombre de candidats ont appliqué une concordance des temps au passé pour rendre le discours indirect alors que l'indicatif présent („*il est tard, dit-il, Franz doit de toute urgence aller au lit*“) s'imposait d'autant plus que cette injonction de Max, qui confère définitivement à Franz un

statut d'enfant, est l'élément déclencheur qui réveille les membres de la famille, s'affairant autour du fils prodigue selon une partition ternaire des plus classiques („*der Onkel bringt das Gepäck ins neue Zimmer, das Fräulein entschuldigt sich für die bestehenden Unbequemlichkeiten, während Ottla begütigend seine Hand streichelt und sich nach Dora erkundigt*“/ „l'oncle apporte les bagages dans sa nouvelle chambre, la gouvernante s'excuse pour l'indéniable manque de confort, tandis que Ottla caresse sa main pour le tranquilliser, tout en prenant des nouvelles de Dora.“). C'est la combinaison des deux adverbes „erst da“, dont chacun relève du registre temporel - en particulier „erst“ signifiant „seulement“ dans un rapport au temps par opposition à „nur“ s'appliquant à une notion quantifiable - , qui inaugure le retour au discours direct dans le récit et marque le moment où la réalité reprend ses droits („erst da (...) *beginnen sie sich um ihn zu kümmern*“ / „c'est alors seulement qu'ils commencent à s'occuper de lui“). En aucun cas il n'était licite d'interpréter „da“ comme une conjonction de subordination qui aurait exigé une syntaxe correspondante.

Le lecteur mesure à ces chatoiements entre toutes les nuances du discours direct et indirect combien doit être rigoureuse l'approche du texte de version. Ces mêmes qualités sont requises pour restituer l'intensité des efforts consentis par Franz afin de maintenir son travail d'écriture en dépit de la maladie et de l'épuisement qu'elle génère. La phrase commence par un complément circonstanciel de temps, exprimé par une locution adverbiale doublée d'une proposition subordonnée circonstancielle de temps („*Am frühen Nachmittag, bevor er sich wieder hinlegt*“ / „En début d'après-midi, avant qu'il ne se recouche“). Dans cette course contre la montre et contre la mort à laquelle se livre tout écrivain moderne dès les incantations des auteurs baroques pour que Dieu leur prête vie jusqu'à l'achèvement de leur œuvre littéraire, l'issue de la lutte n'est que trop évidente : „... *ist er meistens ziemlich am Ende*“ / „... *il est généralement complètement épuisé*“. La preuve en est cette fièvre qui consume toutes ses forces, mais à laquelle Franz passe outre pour continuer à se consacrer aux services d'amitié qu'il rend à Max (Brod), son futur légataire testamentaire pour son œuvre encore très peu publiée à sa mort. Comme sous l'effet d'une mise en abyme, la syntaxe close de l'énoncé „*das Fieber kostet ihn seine besten Kräfte*“ / „la fièvre lui ravit toute son énergie“ se voit transgressée par l'ajout postérieur de deux sujets supplémentaires du groupe verbal, placés à sa droite et non accordés avec lui, s'inscrivant ainsi en faux contre toute norme syntaxique et grammaticale en la matière : „*die täglichen Besuche von Max / les visites quotidiennes de Max*“ et „*die Gespräche über Emmy*“ / „les conversations sur Emmy“ contribuent à son épuisement. Le décentrement baroque de la phrase se trouve encore accentué par le rajout, après une proposition relative incise, d'un complément régi par la préposition „über“ sans que celle-ci n'apparaisse („*die Gespräche über Emmy, die Max verlassen hat, den Zustand seiner Ehe*“ / „les conversations sur Emmy, qui a quitté Max, sur l'état de son mariage.“). Ne disposant pas d'un système de déclinaisons capable de lever les ambiguïtés sémantiques liées à la structure volontairement déséquilibrée de la phrase, le français est obligé de répéter les constructions prépositionnelles du nom („sur“) et d'interpoler un lien logique („mais aussi“) pour raccrocher les sujets rajoutés postérieurement au verbe principal de l'énoncé, implicitement mis en facteur commun.

Afin de saisir dans toute leur complexité les jeux d'écriture auxquels se livre ce pastiche de Kafka, une solide connaissance des conjonctions de subordination et de leurs variantes elliptiques est indispensable. Ainsi la combinaison entre „als“ et le subjonctif 2 a-t-elle pu être mal interprétée à trois reprises dans le texte : „*Als erwachten sie [die Familienmitglieder] aus einer Starre*“ / „*Als würde die ganze Familie nur warten*“ / „*Als hätten sie [die Sätze] seit Langem festgestanden*“. En rapprochant ces différentes occurrences, des constantes apparaissent : l'ellipse de „ob“ dans la locution conjonctive „als ob“ imprime sa marque syntaxique à l'expression en obligeant la partie conjuguée du groupe verbal à être accolée à „als“ de manière à ce que l'emploi associé du subjonctif 2 empêche que ne s'installe une confusion avec la conjonction de subordination „als“, dont le sens est purement temporel comme dans l'exemple „*als Max ihn bringt*“ / „*quand Max le dépose*“. Par ailleurs, il est intéressant de constater que les formes du subjonctif 2 varient, allant d'une identité morphologique entre le prétérit et le subjonctif 2 présent des verbes réguliers (erwachten = se réveillaient/ se réveillèrent ou se réveilleraient), à l'emploi de la forme de substitution au subjonctif 2 futur pour justement éviter toute ambiguïté sémantique, en passant par la forme caractéristique du subjonctif 2 passé des verbes irréguliers. Au-delà de ces disparités, la traduction recourt systématiquement à l'emploi de la locution conjonctive „comme si“ qui introduit une comparaison hypothétique, soumise à condition : „*comme si toute la famille n'attendait que son départ pour Davos*“, „*comme s'ils sortaient soudain de leur torpeur*“, „*comme si elles avaient été arrêtées depuis longtemps*“. Par cette formulation qui met à distance son objet d'étude, la difficile emprise des personnages sur la réalité transparaît.

Si les candidats ont majoritairement identifié l'idée de simultanéité des actions associée à la conjonction de subordination „während“, traduite par „pendant que“ (ou par „tandis que“ quand s'y ajoute une notion adversative), il n'en a pas été ainsi de la valeur analogue qu'est susceptible

d'actualiser „und“ en contexte. „Der Onkel bringt (...), das Fräulein entschuldigt sich (...), während Ottla begütigend seine Hand streichelt und sich nach Dora erkundigt.“ / „l'oncle apporte (...), la gouvernante s'excuse (...), tandis que Ottla caresse sa main pour le tranquilliser, tout en prenant des nouvelles de Dora.“ Dans ce contexte de brusque effervescence autour de Franz, non seulement les différents personnages agissent en parallèle, mais certains peuvent mener de front plusieurs activités, ce qu'exprime le gérondif (**en faisant**) précédé et renforcé par „tout“. Plus loin dans le texte, la simultanéité entre deux actions reliées par „und“ peut être rendue grâce à un lien de finalité : „im Zimmer (...), wo er an einem schmalen Tischchen sitzt und ihr schreibt“ / „la chambre (...), où il est assis à une petite table étroite pour lui écrire“.

Un point d'achoppement est l'identification et la compréhension de locutions adverbiales ou de prépositions composées de plusieurs termes. On relève dans le texte par ordre d'apparition „vor allem“ / „surtout, avant tout“ ; „von Seiten“ + G / „de la part de, du côté de“ ; „zum Glück“ / heureusement, par chance“ ; „seit jeher“ / „depuis toujours“ ; „noch einmal“ / „encore une fois“ ; „seit Langem“ / „depuis longtemps“ ; „nach und nach“ : „petit à petit, progressivement“ ; „alles in allem“ / „tout compte fait, somme toute“. Parmi les adverbes simples, les nombreuses références à des données approximatives dans le temps ou l'espace n'ont pas toujours été bien cernées : „irgendwie“; „meistens“; „irgendwann“; „so etwas wie“. Mais dans l'ensemble, il faut féliciter les candidats d'avoir traduit attentivement les connecteurs, les modulateurs et autres adverbes qui structurent si souvent le récit en allemand.

Les conseils les plus utiles pour préparer avec succès l'épreuve de traduction au concours de Lettres Modernes sont de continuer à lire assidûment la littérature contemporaine allemande afin de collecter cette expérience et ce plaisir de lecture indispensables à la conquête de son autonomie dans un nouvel espace culturel. Raymond Queneau ne proférerait-il pas en grand maître de la pataphysique que „c'est en lisant que l'on devient ... liseron“?

Proposition de traduction

Tous sont rassemblés lorsque Max le dépose : Ottla, Elli, Valli, les parents, la gouvernante et l'oncle. Surtout venant de son père, il croit sentir quelle déception il représente pour la famille, on est inquiet et à la fois contrarié, Berlin n'a fait que coûter du temps et de l'argent, et on peut désormais constater ce qu'il en est advenu. Heureusement qu'il a Max à ses côtés, car Max a toujours eu un effet apaisant sur les parents, ils ne parlent presque qu'avec lui, demandent comment s'est passé le voyage, s'il reste à dîner, invitation qu'il décline avec force politesses. Max voudrait enfin s'en aller, il est tard, dit-il, Franz doit de toute urgence aller au lit, et c'est alors seulement, comme s'ils sortaient soudain de leur torpeur, qu'ils commencent à s'occuper de lui : l'oncle apporte les bagages dans sa nouvelle chambre, la gouvernante s'excuse pour l'indéniable manque de confort, tandis que Ottla caresse sa main pour le tranquilliser, tout en prenant des nouvelles de Dora.

Il n'aurait jamais pensé qu'il lui faille un jour retourner à Prague. Il a toujours redouté devoir le faire, mais pas dans ces circonstances. Il s'estime encore heureux que Dora ne puisse pas le voir, dans la chambre beaucoup trop exiguë de la gouvernante, où il est assis à une petite table étroite pour lui écrire, dans ce silence, car tout est étonnamment silencieux, étouffé en quelque sorte, comme si toute la famille n'attendait que son départ pour Davos.

Il ne résiste malheureusement pas plus de quelques heures. En début d'après-midi, avant qu'il ne se recouche, il est généralement complètement épuisé : la fièvre lui ravit toute son énergie, mais aussi les visites quotidiennes de Max qui l'animent et l'exténuent à la fois, les conversations sur Emmy, qui a quitté Max, sur l'état de son mariage.

Le lendemain, il écrit les dernières phrases comme si elles avaient été arrêtées depuis longtemps, pareilles à quelque chose que l'on entend à un moment donné pour ensuite le transcrire petit à petit, pareilles à une mélodie entendue dans la rue, quand quelqu'un siffle en accordant à tous les passants le droit imprescriptible de l'imiter sur le chemin du retour. L'histoire est l'une de ses plus longues. Il est parfaitement conscient qu'elle représente en quelque sorte le dernier mot prononcé sur lui-même et son travail, sur sa tentative en somme avortée d'être écrivain, sur la vanité de l'art qui coïncide avec celle de la vie. Le soir, il perd la voix. En réalité, il est seulement enrôlé, peut-être cependant davantage, il se met à parler avec une voix de fausset comme Joséphine, ce qui lui semble approprié en un certain sens. Au dîner, le phénomène ne passe pas longtemps inaperçu, la mère demande ce qu'il a, mais il n'a rien, et effectivement, le lendemain matin, sa voix paraît avoir retrouvé son état normal.

Michael Kumpfmüller, *La Splendeur de la Vie* (2011)

Version anglaise

Rapport présenté par Laurent Folliot, Maître de conférences des Universités, Université Paris-Sorbonne

PRÉSENTATION DU TEXTE

Une époque indéterminée, une bourgade sans nom située aux confins d'un empire continental inconnu, au bord de régions désertiques hantées par des tribus indigènes que l'on dit menaçantes : voilà le cadre du roman de J. M. Coetzee (prononcer /kut'siə/), *Waiting for the Barbarians* (1980) publié en français sous le titre *En attendant les barbares* (traduit par Sophie Mayoux, Seuil, 1987). Le narrateur (le « magistrat »), un honnête fonctionnaire de l'Empire, se trouve confronté à des rumeurs de rébellions parmi les autochtones, ces « barbares » dont chacun redoute l'invasion et la violence. La situation bascule lorsque l'état d'urgence est proclamé dans l'Empire, dès le début du roman. L'arrivée dans la petite ville d'un détachement du Troisième Bureau de la Garde Civile (les forces spéciales de l'Empire), commandé par le sinistre colonel Joll et chargé de mettre un terme aux troubles, entraîne une escalade de la violence : lors d'une expédition en territoire indigène, quelques « barbares » sont capturés ; ils sont ensuite torturés, certains tués. L'Empire devient ainsi un « empire de la douleur » (41). Le magistrat, qui demeure anonyme tout au long du roman, se trouve brutalement confronté à la férocité et à la violence de l'impérialisme, et à la question de sa propre responsabilité au sein de ce système inique. Les hordes de dangereux « barbares » demeurent quant à elles insaisissables ; il y a quelque chose du *Désert des Tartares* de Dino Buzzati dans ce roman, mais aussi d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett, auquel le titre fait évidemment écho. En s'attachant à ne pas dépeindre un contexte historique ou politique spécifique, Coetzee donne un tour allégorique à son roman qui évoque tout état totalitaire s'appuyant sur des rumeurs d'ennemis aux frontières et de danger venu de l'extérieur pour renforcer ses mesures de contrôle, sa militarisation et la répression sur son territoire.

Né au Cap en Afrique du Sud en 1940. J. M. (pour James Maxwell) Coetzee est considéré comme un auteur sud-africain d'expression anglaise, bien qu'il ne se définisse pas lui-même comme un auteur sud-africain mais comme un auteur occidental originaire d'Afrique du Sud. Il a d'ailleurs obtenu la nationalité australienne en 2006, et réside en Australie depuis de nombreuses années. A la différence d'autres auteurs sud-africains de langue anglaise comme André Brink ou Nadine Gordimer, la plupart des romans de Coetzee ne s'inscrit pas explicitement dans un contexte politique sud-africain même si les thématiques abordées (y compris dans *En attendant les barbares*) ont vraisemblablement été inspirées par le contexte politique de l'Afrique du Sud sous le régime de l'Apartheid. Son œuvre n'en aborde pas moins nombre de thèmes politiques, comme le montre bien *En attendant les barbares*. Le Prix Nobel de littérature a été attribué en 2003 à J. M. Coetzee, un écrivain « qui dans de multiples travestissements expose la complicité déconcertante de l'aliénation »¹. Parmi son œuvre, importante et variée (fiction, textes à dimension biographique, essais, traductions), on peut notamment mentionner *Au cœur de ce pays* (*In the Heart of the Country*, 1977), ainsi que *Michael K, sa vie, son temps* (*Life & Times of Michael K*, 1983) et *Disgrâce* (*Disgrace*, 1999) qui ont tous deux obtenu le prestigieux Booker Prize. Son dernier roman publié à ce jour est *Une enfance de Jésus* (*The Childhood of Jesus*, 2013). C'est néanmoins *Waiting for the Barbarians* qui valut à Coetzee une renommée internationale.

L'extrait proposé aux candidats, situé dans les premières pages de *Waiting for the Barbarians*, fonctionne comme un condensé de l'intrigue et des thématiques du roman en introduisant l'essentiel des éléments nécessaires à la compréhension de la situation. Le narrateur évoque sa condition de simple administrateur au service de l'Empire, qui n'aspire qu'à la paix et à la tranquillité, jusqu'au jour où il est rattrapé par la paranoïa d'un système qu'il sert et qui s'appuie sur la peur des supposés « barbares » qui le menacent, pour instaurer un état d'urgence autoritaire et brutal. La fin du texte annonce la tragique tentative de résistance du magistrat qui refuse de se contenter d'accomplir la tâche qui lui est assignée en fermant les yeux – en l'occurrence, sur les tortures auxquelles, sans motif, le colonel soumet les indigènes que ses hommes ont capturés.

CONSEILS GÉNÉRAUX

Les remarques des rapports 2014 et 2015 sont toujours d'actualité, et la lecture de plusieurs rapports est indispensable puisque les conseils qu'ils proposent se complètent. La version est un exercice auquel les candidats doivent se préparer par un entraînement régulier, en utilisant des textes du type de ceux qui sont proposés au concours. L'entraînement est essentiel, même si le travail effectué ne fait pas l'objet d'une

¹ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/press-f.html

évaluation notée, mais seulement d'une autoévaluation. Un travail personnel régulier permet déjà de beaucoup progresser dans l'acquisition ou la réactivation de bons réflexes de traduction.

Les candidats ont la possibilité d'utiliser un dictionnaire unilingue au cours de l'épreuve, ce qui constitue une aide importante, à condition de l'utiliser avec discernement, en ne se contentant pas de s'appuyer sur la première acception du terme recherché, et en réfléchissant à la cohérence de telle ou telle définition dans le contexte de l'extrait proposé. Apprendre un peu de vocabulaire au cours de l'année peut aussi s'avérer utile. Il existe de nombreux ouvrages de lexique thématique qui permettront aux candidats d'enrichir leur vocabulaire, comme *Le Robert & Collins : Vocabulaire anglais* (Le Robert, 2014), ou *Le Mot et l'Idée anglais 2* (Ophrys, 2012). L'entraînement et la lecture de prose de qualité en français (qui ne doit guère poser de problème à des candidats de lettres modernes) doivent néanmoins demeurer au cœur de la préparation à l'épreuve de version. Il est conseillé au candidat de s'habituer à identifier et comprendre les difficultés d'ordre grammatical et d'ordre lexical posées par le texte afin de réfléchir en priorité à ces points délicats du travail de traduction : temps et aspects notamment, ordre des constituants de la phrase, éventuelle réorganisation syntaxique d'un ou plusieurs segments pour éviter les calques de construction, par exemple. La traduction doit être aussi exhaustive et précise que possible : attention, donc, aux omissions et aux stratégies d'évitement, mais aussi aux réécritures inutiles qui conduisent souvent à des contre-sens.

Rappelons que le jury a bien conscience que les candidats ne sont pas des anglicistes et que les petites erreurs de compréhension (petits faux-sens, sur-traduction et sous-traduction mineures) sont pénalisées avec mansuétude. La correction grammaticale, la maîtrise des conjugaisons et des règles d'accord devraient en revanche aller de soi et les fautes sur ces aspects de la langue sont lourdement pénalisées.

Dans l'approche de la traduction, il convient de procéder tout d'abord à plusieurs lectures attentives du texte afin de bien appréhender la situation qu'il décrit ; il est indispensable de comprendre au mieux où et quand se déroule l'action, qui sont les protagonistes, quelles relations ils entretiennent, etc. L'absence de repères permettant d'identifier le lieu et le moment où se déroule le roman est un aspect important de l'écriture de Coetzee (le roman multiplie d'ailleurs habilement les détails anachroniques pour dérouter le lecteur) qui devait être conservé. Cela a souvent posé des difficultés aux candidats et a été souvent source d'erreurs. Ainsi, la contamination du style de ce texte littéraire, publié en 1986, et situé en un temps et en un lieu non identifiables, par le vocabulaire des médias et de l'actualité de 2016 était tout à fait mal venue : les *barbarians* de Coetzee ne sont ni des « casseurs » ni des « voyous », pas plus qu'ils ne se livrent pas à des « émeutes ». Ce même terme de *barbarian* rendu par « indigène » suggérerait également une mauvaise compréhension du sens du texte. De même, les « mesures sécuritaires » pour *precautionary measures* ou les marchands voyageant « via des parcours sécurisés » étaient totalement hors de propos.

L'apparente simplicité du style invitait à apporter d'autant plus de soin à la précision des termes et aux effets stylistiques, par exemple lorsqu'il s'agissait de traduire des mots ou syntagmes ne présentant apparemment pas de difficulté comme *official* ou *communal lands*, des termes plus spécifiques comme *carousing* ou *banshee*, ou des formules ciselées comme *devotees of truth*, *doctors of interrogation*.

Il convenait comme toujours d'analyser précisément le système des temps et aspects. La linéarité du récit est en effet perturbée, épousant le mouvement de la pensée d'un narrateur qui alterne librement l'évocation de la situation au moment où commence le roman, la description de sa fonction d'administrateur, les retours en arrière vers différents moments du passé, les réflexions d'ordre plus général sur l'attitude de la population confrontée aux barbares, et l'expression de regrets. Il était donc indispensable, d'une part, d'identifier ces différentes temporalités et de conserver leur cohérence, et, d'autre part, de rendre précisément compte de la variété des aspects : *The barbarian tribes were arming* n'est pas la même chose que *the barbarian tribes were armed*.

Rappelons à nouveau aux candidats qu'ils doivent connaître les règles de base de la syntaxe de l'anglais : la composition des noms et la place de l'adjectif épithète (*responsible officials*, *general staff*, *census officials*), par exemple, ont cette année encore été la source d'erreurs sévèrement pénalisées. Le jury invite les candidats à consulter les remarques détaillées faites à ce sujet dans les rapports 2014 et 2015.

ANALYSE DÉTAILLÉE

1. I did not mean to get embroiled in this. I am a country magistrate, a responsible official in the service of the Empire, serving out my days on this lazy frontier, waiting to retire.

• Le premier verbe de cette première phrase soulevait le problème de la traduction de *mean* pour le choix à la fois du temps et de la signification du verbe. La première erreur relevée de manière trop récurrente est la traduction du temps simple qu'est le *simple past* par un temps composé, le plus-que-parfait, voire par un conditionnel passé. La seconde erreur portait sur le choix du temps simple retenu pour traduire ce verbe. Ici seul l'imparfait était acceptable en français car le verbe fait référence à une période qui s'est étalée dans le temps et non à une occurrence ponctuelle. Le passé composé ne pouvait donc être accepté. S'est ensuite posée de manière surprenante, pour un certain nombre de candidats, la question du sens de

mean, qui signifie ici « avoir l'intention de ». La traduction de l'adjectif *embroiled* a engendré surtout des erreurs de registre : « embringué » et « embarqué », qui sont trop familiers ici, ne pouvaient être acceptés.

- L'étoffement du déictique *this*, en fin de phrase, n'était pas obligatoire mais pouvait être bienvenu. S'il n'était pas étoffé, il pouvait être traduit par « là-dedans » mais pas par « dedans » seul ; « cela » pouvait suffire. Si le choix de l'étoffement était fait, le candidat devait faire attention à choisir un terme approprié au contexte. Ainsi, « cette histoire », « cette affaire » convenaient mais « cette polémique » relevait d'une interprétation erronée du texte.

- La traduction du nom composé situé au début de la seconde phrase de ce segment montre que trop d'étudiants, d'une part, ne prêtent pas assez attention à la traduction des déterminants utilisés dans le texte-source, et d'autre part cherchent parfois la difficulté dans la traduction de termes pourtant transparents. Le narrateur affirmait bien qu'il était « un magistrat » et non par exemple « le juge ». Par ailleurs, la traduction du terme *country* a posé problème à un grand nombre de candidats. Il ne s'agissait aucunement ici de faire référence à un « pays », à une « contrée », encore moins à un « comté », mais à la « province » ou à la « campagne », par opposition à la ville. Là aussi, le choix du déterminant importait. Il s'agissait d'un terme générique. Il n'était pas fait référence à une campagne, une région ou une province en particulier. La traduction de ce nom composé par « magistrat du pays » combinait donc un contre-sens sur *country* et une erreur sur le déterminant associé à ce terme. Il s'agissait d'un « magistrat de campagne » ou « de province ».

- Le groupe nominal *a responsible official* a quant à lui donné lieu trop souvent à un calque lexical sanctionné par un contre-sens et un faux-sens. En effet, traduire ce groupe nominal par « responsable officiel » signifiait que le candidat n'avait pas su identifier quel terme était le nom et quel terme était l'adjectif. Parmi les copies qui avaient su reconnaître la catégorie grammaticale de chaque terme, nombreuses sont celles qui ont rencontré des difficultés pour traduire le terme *official*. Il ne s'agissait pas d'un « officier » ni d'un « officiel » mais d'un fonctionnaire. Aussi, les candidats doivent veiller à ne pas succomber à la tentation de la réécriture du texte-source. Ce groupe nominal a ainsi par exemple été traduit dans certaines copies par « figure d'autorité ».

- Le groupe de mots suivant ne posait aucune difficulté de traduction. Pourtant, certains candidats ont traduit *in the service of* en calquant la préposition utilisée dans le texte source (« *dans le service de »). Les candidats doivent donc veiller au parfait caractère idiomatique de leur traduction, *a fortiori* dans des expressions aussi communes. Également, trop de copies semblent ne pas prêter attention à l'importance des majuscules. Ainsi l'absence d'une majuscule au mot *Empire* a été sanctionnée.

- La proposition suivante soulevait le problème de la traduction du *phrasal verb serving out*. Le calque (« *servant mes jours »), qui est un non-sens, était bien entendu à proscrire. Dans le cas présent la post-position *out* n'exprime pas l'idée que la mission du narrateur est sur le point de s'achever. *Serve out* est ici synonyme de *serve* et signifie donc « servir ». La difficulté résidait dans le fait de choisir un verbe qui rende compte de cette idée de service rendu, qu'il ne fallait pas omettre. De nombreuses copies ont en effet traduit ce verbe par « passant mon temps / mes journées à ». La traduction de cette phrase pouvait aussi poser un problème de syntaxe dû au calque de l'adjectif possessif *my*, retrouvé dans de très nombreuses copies. En effet, en français, l'on ne doit pas dire « *je suis un fonctionnaire qui accomplit ma mission » mais « je suis un fonctionnaire qui accomplit sa mission ». Quelques copies ont fait un contre-sens sur *days*, comprenant que le narrateur faisait référence à son temps libre alors qu'au contraire il évoque ses journées de travail. D'autres candidats, qui avaient pourtant bien compris la signification du passage, ont été sanctionnés pour l'emploi d'un registre incongru : une expression comme « tirer son temps » ne saurait convenir ici.

- Tout comme les majuscules du texte-source doivent être respectées dans le texte-cible (cf *supra*), des majuscules n'ont pas à être introduites dans le texte cible. Ainsi quelques copies ont mis une majuscule à « frontière » et ont été sanctionnées. « Cette frontière paresseuse » pouvait tout à fait être accepté, mais de nombreuses autres traductions l'ont été également comme « engourdie », « léthargique », « somnolente » ou encore « indolente », certaines faisant même l'objet de bonification. En revanche, la traduction de cet adjectif par « calme » ou « tranquille » relevait de la sous-traduction.

- Enfin, il convenait de transposer le tout dernier verbe de cette première phrase et de traduire *retire* par « la retraite ».

Traduction proposée : *Je n'avais pas l'intention d'être mêlé à cette histoire. Je suis un magistrat de province, un fonctionnaire responsable au service de l'Empire, qui accomplit sa mission sur cette frontière léthargique, en attendant la retraite.*

2. I collect the tithes and taxes, administer the communal lands, see that the garrison is provided for, supervise the junior officers who are the only officers we have here, keep an eye on trade, preside over the law-court twice a week.

- La première difficulté posée par ce segment était la traduction du couple de mots *tithes and taxes*. Ces deux termes signifient « impôts ». Traduire le second par « redevances » est un faux-sens, par « taxes », un calque qui conduit à un faux-sens. La définition donnée par le dictionnaire unilingue pour le premier terme a conduit certains à formuler des traductions hasardeuses qui relevaient davantage de la paraphrase et, qui

plus est, incluait des collocations douteuses, comme « taxes pour l'Église » ou encore « taxes cléricales ». Ce premier terme correspondait tout simplement à la « dîme », terme censé être connu des candidats passant le concours. De nombreux étudiants ont fait un contre-sens sur ces termes en pensant qu'il s'agissait de dons librement consentis. Ils les ont alors traduits par exemple par « dons », « oboles » ou encore « denier du culte » ou, pire, « *deniers du culte ». La présence du mot « taxes » ne laissait pourtant pas place à une telle ambiguïté. Il fallait, d'autre part, bien traduire ces deux mots par deux mots en français, et non par un seul terme sous prétexte qu'ils ont un sens très proche. Le verbe qui introduit ce couple de mots pouvait tout à fait être traduit par le même verbe en français. On pouvait aussi penser au verbe « percevoir ». De très nombreux faux-sens ont été trouvés dans les copies, qui pouvaient engendrer des problèmes de collocation (« récolter », « récupérer » ou encore « ramasser » ne convenaient manifestement pas dans le contexte). Quelques contre-sens pour le moins surprenants ont aussi été vus dans des copies traduisant cette première proposition par « je fais la quête ». Ce passage a donné lieu à peu de non-sens mais il semble tout de même bon de rappeler l'absolue nécessité pour les étudiants de s'assurer que la traduction qu'ils donnent à lire veut dire quelque chose (« je collecte les subventions » frisait ici l'absurde).

- Dans la seconde proposition, il fallait tout d'abord veiller à réintroduire en français le sujet du verbe, qui est omis en anglais car le sujet qui apparaît en début de phrase est mis en facteur commun pour tous les verbes qui sont ensuite apposés dans cette phrase. Tout comme *collect* pouvait être traduit en français par le verbe « collecter », *administer* pouvait tout à fait être traduit par le verbe « administrer ». Les étudiants doivent bien veiller à respecter le registre de langue utilisé. Certaines traductions, comme ici « gérer » ou « s'occuper de », changent le registre, tout en rendant la signification du mot beaucoup plus vague. La vraie difficulté de ce passage était la traduction de *communal lands*, qui fait référence aux terrains appartenant à une commune. On pouvait donc rendre ce groupe nominal par « terres communales » ou encore « communaux ». Les traductions proposées par les candidats allaient du simple faux-sens (« biens communaux » ou « terres mises en commun ») au contre-sens (« les communs » ou « l'espace public »), pénalisé encore plus lourdement lorsque le sens donné au groupe nominal n'avait plus rien à voir avec la réalité à laquelle il fait référence (« les collectivités territoriales » ou encore « les conseils régionaux »). Les étudiants doivent prendre garde à ne jamais court-circuiter un sens en plaquant une signification sur un groupe nominal qu'ils n'ont pas pris le temps d'étudier.

- Dans la troisième proposition, il s'est avéré qu'un nombre pour le moins surprenant de candidats ne connaissait pas l'expression *to see that*. Le sens en était pourtant facilement identifiable dans le texte. Trop nombreuses ont été les traductions qui se sont contentées d'un calque de structure engendrant un contre-sens : « je vois que... ». Certains étudiants ont bien compris le sens de *see that*, mais l'ont, en définitive, sous-traduit : « je regarde si / vérifie si / surveille que ». Cette deuxième traduction a par ailleurs pu donner lieu à une grosse erreur sur le mode, que les correcteurs ne devraient plus trouver dans des copies de concours du niveau de l'agrégation : « *je vérifie qu'elle soit ». *See that* signifie « veiller à », « s'assurer que », ce qui sous-entend non seulement que le narrateur vérifie si la garnison est bien approvisionnée, mais encore qu'il fait en sorte qu'elle le soit. Enfin, il est attendu des candidats qu'ils connaissent le sens d'un verbe aussi courant que *provide for* (cette méconnaissance a conduit à de nombreux contre-sens) et qu'ils ne soient pas surpris par le rejet en fin de phrase de la préposition associée à ce *phrasal verb*, dans la syntaxe de la voix passive.

- La traduction de *supervise* par « superviser » constituait un calque pour le moins maladroit. Ont été préférées les traductions par les verbes « encadrer » ou « diriger ». La difficulté la plus patente de ce passage était la traduction de *junior*, même si, encore une fois, il est attendu d'étudiants passant l'agrégation de Lettres Modernes qu'ils connaissent le sens du terme *junior* en anglais. Il ne signifie pas que les officiers en question sont jeunes, qu'ils viennent de devenir officiers, ou encore qu'ils sont en formation. Il évoque un rapport de hiérarchie que l'on retrouve dans l'opposition *junior/senior*, rapport qui ne met pas en jeu l'âge des officiers, même si, il est vrai, l'un est souvent lié à l'autre. On pouvait donc également traduire l'adjectif et le nom par « sous-officiers » ; la traduction « officiers juniors » ou « novices » constituait un contre-sens lourdement pénalisé. Enfin, les étudiants doivent toujours veiller à maintenir dans le texte-cible le registre utilisé dans le texte-source : dans *the only officers we have here*, la traduction de *we* par « on », et donc la traduction « qu'on a ici », a été pénalisée comme une erreur de registre.

- La traduction de *keep an eye on* était facilitée par le fait que la même expression existe en français (le jury a accepté ici, pour *an eye*, l'article défini comme l'indéfini). En revanche, trop de candidats ont mal traduit *trade*, qui signifie « commerce ». Il ne s'agit absolument pas de parler d'un « marché », de la « bourse » ou des « affaires » : *trade* fait partie du vocabulaire rudimentaire que les candidats ne peuvent pas ne pas connaître.

- Le verbe *preside over* est intransitif en anglais mais transitif en français. Le calque a été pénalisé comme un contre-sens car « présider à » n'a pas le même sens que « présider ». Il est inacceptable que certains candidats ne sachent pas correctement orthographier le mot « cour » dans l'expression « cour de justice ». Ajouter un *-s* ou un *-t* à ce mot en change complètement le sens et est à ce titre lourdement pénalisé. Il est tout aussi surprenant que certains candidats traduisent *law-court* par « *cour de loi » : ce calque conduit à un non-sens également préjudiciable.

Je collecte la dîme et l'impôt, j'administre les terres communales, je m'assure que la garnison est bien ravitaillée, j'encadre les officiers subalternes, qui sont les seuls officiers que nous

ayons ici, je garde un œil sur le commerce et je préside la cour de justice deux fois par semaine.

3. For the rest I watch the sun rise and set, eat and sleep and am content. When I pass away I hope to merit three lines of small print in the Imperial gazette. I have not asked for more than a quiet life in quiet times.

- La difficulté de la première phrase de ce segment tenait tout d'abord au repérage des verbes. Si *watch*, *eat*, *sleep* et *am* sont bien des présents exprimant une habitude, *rise* et *set* sont les infinitifs de la proposition complément de *watch*. Par ailleurs, la traduction de *watch* par le verbe « observer », dans plusieurs copies, posait un double problème : tout d'abord « observer » ne peut être suivi d'une proposition infinitive – il fallait donc dans ce cas introduire une relative ; d'autre part, le pronom personnel qui se trouve sous une forme élidée du fait de la voyelle initiale du verbe doit être repris sous sa forme complète par la suite.

- La deuxième phrase commence par une subordonnée de temps, dont le présent, obligatoire en anglais dans ce cas, ne pouvait être traduit que par un futur. Il a été admis que l'aspect *have+en* de la dernière phrase pouvait être rendu par un présent simple ou par un passé composé, l'un comme l'autre renvoyant également à la situation présente.

- Le vocabulaire ne posait pas de problème majeur. *Content* n'a pas tout à fait le même sens en anglais et en français contemporain. « Satisfait » était ici plus approprié que « content ». Il était judicieux de proposer un euphémisme pour *pass away*, sans tomber dans le trop familier (le jury propose : « lorsque je ne serai plus » et refuse par exemple « passerai l'arme à gauche »). La référence au journal étant donnée sans italiques dans le texte, il ne s'agissait pas de son titre, et il était nécessaire de traduire sans ajout. Enfin, la répétition de *quiet* devait être conservée dans la traduction.

Pour le reste, je regarde le soleil se lever et se coucher, je mange, je dors, et je suis satisfait. Lorsque je ne serai plus, j'espère mériter trois lignes en petits caractères dans la gazette impériale. Je n'ai rien demandé de plus qu'une vie paisible en des temps paisibles.

4. But last year stories began to reach us from the capital of unrest among the barbarians. Traders travelling safe routes had been attacked and plundered. Stock thefts had increased in scale and audacity.

- La rupture temporelle (*But last year...*) est évidente ici, et le niveau de langue du texte autorise aussi bien un passé simple qu'un passé composé (pourvu que son usage soit cohérent dans l'ensemble du texte). La narration à la première personne nous incite à proposer le passé composé. Les deux phrases suivantes relatent les faits mentionnés dans les *stories*, et donc antérieurs à elles, ce qui nécessite l'emploi du plus-que-parfait.

- L'absence de ponctuation a troublé les candidats qui ont eu du mal à repérer la structure (*But/last year/stories began to reach us/ from the capital/ of unrest among the barbarians*), que la traduction que le jury propose éclairera.

- Les erreurs portant sur le vocabulaire ont montré une absence de réflexion sur le contexte. *Traders* et *Stock* ne sauraient faire référence au monde de la bourse. Le jury a par contre fait preuve d'indulgence pour la méconnaissance du sens de « bétail » pour *stock*. Une lecture peut-être trop rapide a fait glisser de nombreux candidats de *theft* à *thieves*, et une traduction trop précipitée a conduit à un barbarisme fréquent (« *audacité »).

Mais l'année dernière des rumeurs de troubles parmi les barbares ont commencé à nous parvenir depuis la capitale. Des commerçants qui voyageaient sur des itinéraires sûrs avaient été attaqués et détroussés. Les vols de bétail avaient gagné en ampleur et en audace.

5. A party of census officials had disappeared and been found buried in shallow graves. Shots had been fired at a provincial governor during a tour of inspection. There had been clashes with border patrols.

- Cette année encore, le traitement du groupe nominal a posé problème à nombre de candidats. Tous les paramètres sont à prendre en compte : détermination, nombre, et bien entendu composition du groupe. Chaque rapport y insiste, et nous redonnons le mode d'emploi virtuellement tous les ans. Une fois que l'on a bien isolé le type de composition, il ne faut perdre de vue ni la détermination – l'article Ø, *a* et *the* ne sont pas interchangeables – ni le nombre : si marque du pluriel il y a, où se trouve-t-elle ? Si l'on connaît les règles de composition du nom composé, on sait qu'on la verra dans la quasi-totalité des cas sur le deuxième nom et pas sur le premier, ce qui ne signifie pas que le premier ne puisse renvoyer à, et être traduit par, un

pluriel (voir *stock thefts* au segment 4, qui ne pouvait en l'espèce être ni « le vol du stock » ni « *le vol de stock ». Pour rappel : dans une structure de nom composé de type N_1+N_2 , c'est bien N_2 qui est le terme principal alors que N_1 vient qualifier N_2 comme pourrait le faire un adjectif épithète, antéposé en anglais. Dans *census officials* par exemple, c'est donc bien *officials* qu'il fallait traduire en premier, en respectant le fait qu'il était au pluriel, tandis que *stock* venait apporter une qualification à ce substantif. En revanche, dans une structure de type N_1 of N_2 , le nom principal est N_1 .

• On trouvait ainsi dans le segment 5 quelques cas de groupes nominaux, tous à analyser, même rapidement pour les plus simples d'entre eux, pour leur composition : *a party of census officials, shallow graves, a provincial governor, a tour of inspection, border patrols*. Dans de trop nombreux cas, tout au long du passage, des groupes nominaux simples composés d'un article, d'un adjectif et d'un substantif ont fait l'objet de traductions erratiques : c'était ici le cas de \emptyset *shallow graves* et de *a provincial governor*. Si une transposition de l'adjectif peut être, comme souvent, envisageable, elle n'est pas obligatoire. Dans le premier cas, plutôt que d'étoffer tant et si bien que l'on se retrouve trop souvent avec des solutions sémantiquement erronées (« tombes de fortune »), ou peu viables, voire d'une logique douteuse (« *des tombes au ras du sol/en surface »), il valait bien mieux comprendre l'idée exprimée par *shallow* et la rendre par l'adjectif adéquat, qui peut le cas échéant être agrémenté d'un adverbe (« tombes peu profondes »). Le substantif *grave* fait en outre partie du lexique de base, et l'utilisation de la définition du dictionnaire devrait conduire les candidats à ne pas opter pour un mot déplacé (« des petits trous ») ; le jury a cependant, étant donné le contexte, également validé le mot « fosses », mais évidemment pénalisé des mots comme « caveaux ». Que l'on ait choisi de transposer ou non, il n'est jamais inutile de relire sa solution posément, dans l'immédiat et par la suite, lorsque l'on recopie et lors des relectures finales : même si l'on ne revient pas toujours sur des erreurs de sens, cela pourrait éviter de laisser passer des solutions plus ou moins absurdes (« avaient été retrouvés enterrés dans des tombes vides »). Dans le deuxième cas, s'il était préférable de transposer (« un gouverneur de province »), le jury a accepté le choix de l'adjectif (« un gouverneur provincial »). Encore fallait-il ne pas chercher à rendre *governor* par un autre titre qui ne pouvait pas plus convenir dans ce contexte qu'ailleurs (« un directeur de la province »). Pour *a tour of inspection*, il fallait évidemment considérer avant toute chose que le nom principal était bien *tour*, et si, là encore, aucune transposition ne s'impose absolument, il convient de se poser la question de la validité de la collocation en français : le mot « tour » devait être rejeté au profit de « tournée » ; « une revue d'inspection » ne constitue pas une collocation plus acceptable – veiller également à ne pas glisser sur les difficultés et à ne pas oublier ou gommer une partie du sens : *a tour of inspection* ne saurait être restitué par le seul « une inspection ». Dans le cas de \emptyset *border patrols*, en vertu de ce qui a été exposé ci-dessus, il ne faut rien oublier lorsqu'on s'apprête à le traduire : le nom principal *patrols* est au pluriel ; l'article \emptyset ne pourra être rendu par un défini (« les patrouilles ») ; *border* peut tout à fait se rendre par un pluriel, quelle que soit la préposition retenue (« des patrouilles aux frontières », « des patrouilles de frontière(s) »). Même si elles vont en s'assouplissant, attention aux règles de base relativement aux pluriels des noms composés en français : si l'on opte pour « garde-frontières », ne pas mettre de —s à « garde », de nature verbale. Rappelons là aussi que, s'il n'est pas exigible d'un agrégatif non-angliciste qu'il possède tout un arsenal lexical, il se doit de ne pas venir complètement désarmé à une épreuve de traduction en langue étrangère : tout comme *grave*, *border* fait partie des mots que tout un chacun se doit d'avoir à sa disposition, afin d'éviter des traductions farfelues (« des patrouilles de la bordure »). *A party of census officials* représentait un défi un peu plus grand : 1) *a party of* ne pouvait être calqué – le cas s'était déjà présenté dans le texte de 2015 : voir le rapport – et le calque de structure (« une partie des ») était aggravé et tournait au non-sens avec un choix de détermination peu avisé (« *une partie de »). Le contexte aussi bien que le bon sens conduisaient à ne pas considérer qu'il pouvait s'agir d'« un parti composé de membres officiels ». 2) *officials* ne saurait être calqué par le substantif « *officiels » : quand bien même on l'entendrait communément en français en 2016, il fait partie des nombreux anglicismes non encore acceptés par les jurys de traductions (ex. « *les locaux » pour *locals*). *Officials* ne signifie pas plus « officiers ». 3) dans *census officials*, *officials* est évidemment le nom principal, ce qui fait que toute solution mettant en avant *census* est à proscrire (« des recensements d'officiels »), à plus forte raison si elle traite *officials* comme un adjectif (« des recensements officiels »). Et faut-il vraiment répéter à ce stade que les adjectifs, se plaçant dans la quasi-totalité des cas avant le nom en anglais, ne prennent pas d'autre —s que celui qu'ils peuvent déjà avoir morphologiquement : l'adjectif *official* ne saurait en aucun cas devenir **officials* une fois mis au pluriel, il s'agit forcément du pluriel d'un substantif. Bref, dans l'analyse des groupes nominaux complexes, tout importe, en particulier la nature des mots : si l'on a le moindre doute (et il vaut mieux apprendre à en avoir autant que faire se peut), il faut vérifier dans le dictionnaire sous quelle forme le mot existe et en tirer toutes les conclusions nécessaires, ici qu'avec *census officials* nous sommes en présence d'un nom composé, le premier nom portant sur le deuxième, qui est quant à lui au pluriel. Pour finir, un examen simple du mot *census* dans le dictionnaire pouvait suffire à ne pas le confondre avec *censure* ou *ensorship* (« des responsables de la censure »).

• Les trois phrases du segment 5 comportaient quatre formes verbales au *past perfect*, deux à l'actif (*had disappeared, had been*), deux au passif (*[had] been found buried, had been fired*). Comme toujours lorsqu'on s'apprête à traduire des tournures passives, il s'agit de ne pas se précipiter et d'examiner le plus grand nombre de possibilités. Parmi les grandes questions valables en toute occasion : peut-on conserver la tournure passive 1) sans que cela devienne syntaxiquement impossible en français, 2) sans que cela s'apparente plus ou moins à un calque ? A-t-on la possibilité de transformer le passif en actif, et si oui ne

perd-on ou n'ajoute-t-on rien dans la manœuvre (cf. la question du complément d'agent, pas forcément apparent) ? Lorsqu'on sait que le passif est bien plus utilisé en anglais et qu'une de ses traductions possibles implique le « on » du français, est-il judicieux de rendre le passif considéré par une tournure active avec « on » ? En l'occurrence, si l'on pouvait constater avec un simple essai que le premier passif pouvait être conservé sans trop de heurts (« avaient été retrouvés enterrés »), le deuxième pouvait sembler plus problématique (« des coups de feu avaient été tirés » = calque fs). Il faut dire qu'en sus de la traduction du passif, il fallait considérer la question de la collocation. Le maintien d'un passif devenait plus préjudiciable encore si la collocation était fautive (« des coups de feu avaient été reçus ») ou si, incomplète, elle devenait franchement tendancieuse (« des coups avaient été tirés »). On ne pouvait bien entendu pas plus se satisfaire d'une collocation erronée à l'actif qu'au passif (« *on avait tiré le feu »). Si les jurys de traduction regrettent régulièrement les modifications de sens entraînées par le recours indu à des collocations mal maîtrisées de la langue-cible, il n'empêche qu'il faut pouvoir mobiliser ces collocations (ex. « faire feu »). Il est impératif d'avoir des stratégies en traduction : il vaut mieux opter pour un faux-sens dû à une collocation au sens relativement différent dans la langue d'arrivée que de laisser passer des solutions de toute évidence erronées en français (ex. mieux vaut retomber sur « on avait ouvert le feu à plusieurs reprises sur », certes pénalisé pour le faux-sens, que de forger des collocations bâtardes comme « avait reçu des coups de feu » ou « *on avait tiré le feu sur »). Ce conseil n'est pas une seule seconde à interpréter comme un appel à privilégier l'à-peu-près. Traduire, ce n'est en aucun cas tordre le sens à tous les tournants. Toutefois, si l'on éprouve quelque difficulté à se tirer d'un mauvais pas (en l'occurrence, la traduction d'un passif), il ne faut pas hésiter à privilégier la logique de la langue d'arrivée (syntaxique, lexicale) et la logique tout court, quitte à ce que sa solution en français soit sémantiquement erronée. Pour ce faire, il incombe au traducteur de respecter tous les autres paramètres (nombre, détermination... *vide supra*), et encore faut-il qu'il possède un éventail de collocations et idiomes suffisant dans sa langue. Mais est-ce trop demander d'agrégatifs de lettres ?

- Comme vu plus haut, ce n'est pas parce que « *clash » est devenu très courant en français oral qu'il faut rendre le mot anglais *clash* en le calquant. Il faut convenir que le mot « échauffourées » n'est pas des plus aisés à épeler, mais de là à se laisser aller à écrire « *des échauds-fourrés », voire « *des chauds fourrés », il y a un pas à ne surtout pas franchir.

Un groupe de fonctionnaires du recensement avait disparu, et on les avait retrouvés enterrés dans des tombes peu profondes. Un gouverneur de province avait essuyé des coups de feu pendant une tournée d'inspection. Des patrouilles frontalières avaient été prises dans des escarmouches.

6. The barbarian tribes were arming, the rumour went ; the Empire should take precautionary measures, for there would certainly be war.

Of this unrest I myself saw nothing. In private I observed that once in every generation, without fail, there is an episode of hysteria about the barbarians.

- Rappelons utilement que l'anglais juxtapose peu, il coordonne, subordonne ou sépare plus volontiers. Il n'est évidemment pas exclu que deux propositions indépendantes séparées par une virgule se suivent, mais c'est beaucoup moins usité qu'en français. Il s'agit de toujours examiner le rapport (syntaxique, causal) qu'elles entretiennent. Ici, la première proposition est mise en avant, tandis que ce qui serait thématique si l'on avait une subordination ne se place qu'ensuite, après une virgule (*The barbarian tribes were arming, the rumour went* = *The rumour went [that] the barbarian tribes were arming*). Il est donc hors de question de calquer la syntaxe (« Les tribus barbares s'armaient, la rumeur le disait/se propageait »), à plus forte raison en y ajoutant un calque lexical ou une collocation erronée (« la rumeur courait/venait/était en route/grimpait »). Plusieurs solutions s'offraient aux traducteurs qui pouvaient notamment revenir à instituer « la rumeur » en sujet et/ou à transposer (« la rumeur selon laquelle », « à en croire la rumeur »). Si l'on optait pour une proposition avec verbe conjugué, il fallait toutefois veiller à ne pas modifier le temps indûment (« si l'on en croit la rumeur »).

- Comme largement commenté au segment précédent, *the barbarian tribes* ne saurait être rendu par « des bandes de barbares », à l'erreur de détermination venant s'ajouter la modification d'un mot transparent à l'équivalent français direct par un substantif inadéquat. Quant à « le peuple barbare », il fait fi aussi bien du nombre que du sens du substantif, montrant ce faisant une incompréhension du phénomène qu'il recouvre – une incompréhension que l'on retrouvait tout autant dans le choix de « sauvages » pour *barbarians*. Pour ce qui est des collocations : on ne parle pas d'« attaques d'hystérie ». On pouvait aussi bien conserver le mot « épisode » avec l'adjectif (« épisode hystérique ») que retomber sur une des collocations acceptables (« poussée/crise/accès/vague d'hystérie »).

- Dans la première phrase, les deux premières formes verbales étaient assertives (*were arming, went*), les deux suivantes étaient sur le modèle modal + base verbale (*should take, would [...] be*). Comme toujours avec les modaux, il fallait s'assurer de la nature du —ed (rupture avec le présent ou avec le réel). Lorsqu'il était établi qu'il s'agissait de deux irréels, il ne fallait pas pour autant transformer au moins une des deux premières formes verbales en irréel (« seraient en train de s'armer »). Qu'il s'agisse du prétérit BE + -ING

(*were arming*) ou du prétérit simple qui suit (*went*), des imparfaits de l'indicatif s'imposaient, sauf bien entendu si l'on transposait par quelque chose de nominal dans le deuxième cas ; « armaient » ou « s'armaient » étaient tous deux acceptables. Il convient par ailleurs de ne pas oublier que les irréels se rendent en français par les modes idoines (conditionnel ou subjonctif) mais que l'imparfait de l'indicatif est un temps tout à fait à même d'exprimer l'irréel – dans certains cas on n'a même pas le choix, et il s'avère impératif d'opter pour l'imparfait et pas pour un conditionnel ou un subjonctif. En l'espèce, l'imparfait de l'indicatif et le conditionnel présent pouvaient tout autant faire l'affaire (« devait/devrait », ou bien « il fallait que », accepté suivi d'un subjonctif présent ou imparfait).

- Un préalable, sans quoi la question de la traduction d'un irréel par un imparfait de l'indicatif ou par un conditionnel n'a pas grand sens : que chacun des candidats soit bien persuadé qu'il risque d'être lourdement pénalisé s'il n'est pas très au clair sur le nombre de —r dans les verbes conjugués en français, en particulier lorsqu'il s'agit de différencier imparfaits de l'indicatif et conditionnels. Que ceux qui ont le moindre doute relativement aux conjugaisons de verbes comme « courir » et ne font que très modérément le départ entre « courait » et « courrait » consultent très régulièrement tous les outils bien connus d'eux, Bescherelle et autres.

- Au titre des erreurs de français à éviter à tout prix : outre qu'il faut une fois pour toutes se mettre en tête qu'un verbe BE + -ING ne se rend pas systématiquement par « être en train de », le jury aimerait voir banni le nonsensique « *être entrain de ». Par ailleurs, exactement comme *each* et *every* en anglais, « chaque » ne se met pas au pluriel avec un nom au pluriel dans son sillage : « *chaques générations » est tout autant à exclure. Veiller également à éviter les confusions, hélas bien trop récurrentes, entre conjugaisons au passé simple et participes passés (ex. « dut » et « dû »).

- Toujours avoir présent à l'esprit que *for* n'est pas qu'une préposition mais aussi une conjonction, qu'il n'est pas que temporel mais aussi causal, qu'il bénéficie d'autres traductions que par « pendant » ou « pour ». Si l'on hésite, il faut commencer par regarder s'il se trouve à l'orée d'une proposition, et s'il se trouve après une virgule lorsqu'il y en avait une au préalable : il n'y a alors plus de doute sur sa nature grammaticale, et sur le fait qu'il aide à construire le rapport causal entre les deux propositions (« car/étant donné que »).

- Si *myself* a parfois donné lieu à des choix étranges, c'est surtout le *In private* de la phrase suivante qui a été mal compris. Là aussi la traduction était transparente : c'est bien « en privé » qu'il fait cette remarque, et non *in petto* « en moi-même/en mon for intérieur/en secret » ; il n'indique pas non sa singularité (« personnellement/de mon côté »). Le « for intérieur » a beau être parfois vu comme une forteresse inexpugnable, il ne prend pas de —t en français. Attention à ne pas mettre en exergue ce qui n'est pas thématiquement dans l'original : sans même parler de la lourdeur stylistique en français, il n'y a ici aucune de raison de rendre *I myself saw* par « Moi, je ne vis rien ».

- Un rapide coup d'œil au dictionnaire permettait de vérifier la nature de *fail*, qui peut être aussi bien nom que verbe (rappelons que *without* est suivi d'une forme en —ing lorsqu'elle est de nature verbale). *Without fail* est une expression adverbiale signifiant « sans faute », « à coup sûr », « immanquablement », pas « sans faillir » ou « sans échouer ».

Les tribus barbares s'armaient, selon la rumeur ; l'Empire devrait prendre des mesures de précaution, car il y aurait certainement la guerre.

De cette agitation, pour ma part, je ne vis rien. En privé, je faisais remarquer qu'une fois par génération, sans faute, il se produit un accès d'hystérie au sujet des barbares.

7. There is no woman living along the frontier who has not dreamed of a dark barbarian hand coming from under the bed to grip her ankle, no man who has not frightened himself with visions of the barbarians carousing in his home, breaking the plates, setting fire to the curtains, raping his daughters.

- La principale difficulté de ce segment était de traduire la double structure négative *there is no ... who has not*, qui est reprise deux fois dans la même phrase pour construire un parallèle entre les cauchemars des femmes et les hantises des hommes. Il était possible d'adopter une traduction littérale, à condition de maîtriser l'emploi du subjonctif dans une relative régie par un antécédent de sens négatif comme « personne », « rien », « aucun », « pas un », « il n'y a », « il n'est » : « il n'y a pas de femme habitant près de la frontière qui n'ait [subjonctif présent] rêvé ». L'ellipse du forclusif « pas » permet en outre d'éviter un effet de redondance maladroit. Certains candidats ont cherché à alléger cette traduction littérale en omettant le syntagme verbal initial et en transformant le segment en phrase nominale : « pas/aucune femme » « pas un/aucun homme ». Mais cet allègement donne à la phrase un style télégraphique en décalage avec le segment source et en rupture de ton avec le reste du texte. Plus heureuse, une transposition de la double structure négative « il n'y a pas » en question rhétorique permettait de faire disparaître la lourdeur créée en français par la succession des négations : « quelle femme ... n'a pas... ? ... Quel homme ... n'a pas ? »

- Peut-être en raison de cette difficulté syntaxique, qui a monopolisé l'attention des candidats, les fautes de détermination ont été particulièrement fréquentes dans ce segment : *a dark barbarian hand* ne se traduit ni par « la main d'un barbare » ni par « la main du barbare » (caché sous son lit) mais bien par la succession

de deux indéfinis « une main de barbare » ou même « une main barbare ». La traduction de ce groupe nominal était compliquée par la difficulté lexicale posée par l'adjectif *dark* et la question de sa place par rapport au nom. Traduire *dark* par « noire » était un faux sens d'autant plus ennuyeux que Coetzee prend bien soin de rendre impossible toute identification de l'« Empire » ou des « barbares » du texte à une quelconque situation historique ayant opposé un centre dominant à la figure menaçante de l'Autre. Ses « barbares » ne sont ni des noirs, ni des Huns, ni des indigènes (encore moins des Apaches ou des Sioux !). Il était donc prudent de traduire *dark* par « sombre ». « Brune », « hâlée », « mate » étaient des choix possibles, puisque ces adjectifs ne renvoient pas explicitement à un groupe ethnique, mais ils ont le désavantage d'être purement descriptifs alors que le groupe nominal *dark barbarian hand* en anglais fait entendre une note d'excitation : le narrateur sous-entend que ce rêve féminin est à mi-chemin entre cauchemar et fantasme. « Une sombre main barbare/de barbare », avec antéposition de l'adjectif traduit cette ambivalence dans une formule qui fait écho au style des romans à l'eau de rose.

- Toujours dans le domaine de la détermination, il fallait s'attacher à traduire avec précision les adjectifs possessifs : *his home*, « chez lui », « dans sa maison » ; *his daughters*, « ses filles » ; et les articles définis : *the plates*, « les assiettes » (attention aux faux-amis, il s'agit ici d'assiettes et non de plats) ; *the curtains*, « les rideaux ».

- Les calques de structure ont également été fréquents. Traduire *coming from under the bed* littéralement par « venue de dessous le lit » était manquer une occasion d'utiliser l'une des techniques de traduction les plus utiles de la stylistique comparée anglais/français : la traduction par transposition d'une préposition de mouvement anglaise (ici *from*) en verbe de mouvement français (« sortir » ou « surgir ») : « une sombre main de barbare qui surgit de sous le lit ».

- *to grip her ankle* : la traduction littérale « pour agripper sa cheville » était possible ici, mais certains candidats ont oublié qu'en français lorsque la relation d'appartenance est naturelle, comme pour les parties du corps, c'est généralement l'article défini qui est employé, et non l'adjectif possessif. Cet emploi est obligatoire dans une structure attributive : « lui agripper la cheville » mais pas « *lui agripper sa cheville ».

- *frighten himself with visions* : il n'était pas nécessaire de traduire *himself* par « lui-même » si la traduction adoptée pour *frighten* était « se faire peur » : « se faire peur à lui-même », puisque l'emploi de la forme pronominale exprime déjà le sens réfléchi. Pire, l'antéposition de « lui-même », « nul homme qui ne se soit lui-même fait peur », menait directement au contresens.

- La dernière difficulté du passage était la traduction de *carousing*, qui renvoie à la fois à la fête, à la boisson et au bruit tout en appartenant à un registre littéraire. Il fallait donc tenter de rendre à la fois ce registre et l'ensemble des différents sens : « festoyer » convenait, mais pas « ripailler » (qui fait référence à la bonne chère plutôt qu'à l'ivresse), « imbibés d'alcool » manquait le registre du texte, « s'en donner à cœur joie » n'était pas assez précis, « s'ébattre », surtout associé à l'idée de viol, orientait le sens du terme vers l'orgie.

Quelle femme vivant près de la frontière n'a rêvé d'une sombre main de barbare surgissant de sous le lit pour lui attraper la cheville? Quel homme ne s'est fait peur en imaginant les barbares festoyer chez lui, casser les assiettes, mettre le feu aux rideaux et violer ses filles?

8. These dreams are the consequence of too much ease. Show me a barbarian army and I will believe. In the capital the concern was that the barbarian tribes of the north and west might at last be uniting.

- Les difficultés de ce segment étaient principalement liées au choix du niveau de langue. Ainsi, les variations sur *dream*, « rêve », étaient bienvenues : « cauchemars », « fantasmes », « chimères », « élucubrations ». Il était toutefois délicat d'aller jusqu'au diagnostic clinique en qualifiant ces visions de « délires » ; et en faire des « affabulations » transformait de manière abusive ces visions intimes en récits mensongers.

- Traduire *are the consequence of* par « sont la conséquence de » était passer à côté de l'expression plus idiomatique en français « résultent de », et il fallait éviter à tout prix un contresens sur *ease*, à traduire par « confort » et non par « complaisance », « indolence », ou dans un autre ordre d'idée par « sérénité » (ce qui est en complète contradiction avec les visions angoissées dont il est question).

- L'absence de marqueur de politesse autour de l'impératif *show me* ne devait pas faire oublier le ton général du texte qui impose le choix du vouvoiement : « montrez-moi une armée barbare et je vous croirai ». Attention aux confusions de pronoms : « qu'on me montre ... et je vous croirai ». Beaucoup ont eu le réflexe judicieux de modifier la construction intransitive de *believe* en ajoutant un pronom : « j'y croirai », « je vous croirai », ou même par une variation lexicale du verbe attendu, « je serai convaincu ».

- Des glissements de registre se sont également produits à la faveur de choix de prépositions : « À la capitale » est d'un registre plutôt familier et rural (« aller à la grande ville »), il fallait préférer « dans la capitale » et éviter les structures familières et anachroniques du type « le souci c'était que ». L'évocation des barbares a de toute évidence frappé l'imagination de certains candidats qui ont refusé d'associer barbarie et occident, et ont traduit *west* par « est » ou même « sud ».

- La dernière difficulté de traduction du segment était, elle, liée à la traduction combinée du verbe de

modalité *might* et de la forme progressive *might be uniting*. Attention à la lourdeur du réflexe de traduction BE+-ING = « être en train de ». Ici le sens, renforcé par *finally*, étant celui d'un effort inabouti, on pouvait penser à une traduction par étoffement avec ajout d'un syntagme verbal : « que les tribus du nord et de l'ouest ne puissent/parvinssent finalement à s'unir/faire cause commune ».

Ces rêves résultent d'un excès de confort. Montrez-moi une armée de barbares et j'y croirai. Dans la capitale, on s'inquiétait de ce que les tribus barbares du nord et de l'ouest ne puissent enfin faire cause commune.

9. Officers of the general staff were sent on tours of the frontier. Some of the garrisons were strengthened. Traders who requested them were given military escorts.

- Les constructions passives du texte-source ne constituaient pas ici un problème, dans la mesure où les rendre telles quelles permettait de traduire au mieux le sentiment d'autorité impersonnelle associé au gouvernement central dans l'original anglais. La troisième phrase du segment faisait bien sûr exception à ce constat, le complément d'objet *military escorts* obligeant à refondre la phrase dans quelque mesure, soit en passant à la voix active (« On donna/accorda des escortes militaires... »), soit en faisant preuve d'un minimum de sophistication linguistique (« se virent accorder des escortes... »); les calques du genre « *étaient donnés des escortes », indignes d'un tel niveau, ont bien sûr été très lourdement sanctionnés. Par ailleurs, même si les difficultés n'abondaient pas ici, on regrette que certains candidats puissent employer le verbe « *requêter », ou traduire *some of the garrisons*, malgré la marque du pluriel à *garrisons*, par « *certains de la garnison ».

- Du point de vue du temps, rappelons que le contexte autorisait aussi bien l'imparfait (puisque les mesures décrites ici détaillent un nouvel état de fait) que le passé simple (dans la mesure où elles marquent un changement d'attitude relativement soudain – et brutal – du pouvoir central).

- La relative simplicité syntaxique de ce passage aurait dû permettre aux candidats de se concentrer sur la précision et le caractère idiomatique de sa traduction, ce qui est loin d'avoir toujours été le cas. Si la traduction de *general staff* (« état-major ») par « quartier-général » ne constituait qu'un faux-sens bénin, il n'en allait pas de même de syntagmes aussi étranges que « garde/équipe générale » ou « poste général »; les candidats sont fortement incités à se rappeler que, en anglais comme en français, les mots ont un sens, une référence, et que, si la traduction française n'en a pas d'intelligible, c'est sans doute qu'elle ne rend pas adéquatement le texte-source.

Des officiers de l'état-major furent envoyés en inspection à la frontière. Certaines des garnisons furent renforcées. Les marchands qui en faisaient la requête se voyaient accorder des escortes militaires.

10. And officers of the Third Bureau of the Civil Guard were seen for the first time on the frontier, guardians of the State, specialists in the obscurer motions of sedition, devotees of truth, doctors of interrogation.

- Ici, en revanche, la traduction irréfléchie à la voix passive était fort malvenue : il aurait dû aller de soi que des formulations comme « ont été vus » ou « furent aperçus » étaient peu euphoniques et peu en accord avec les habitudes de l'usage français. Le passage à la voix active (au passé simple ou au passé composé, dans la mesure où les événements décrits conservent une incidence directe sur le présent de la narration) était donc largement préférable.

- Si ce point peut sembler mineur, on rappellera qu'un minimum de cohérence s'impose dans l'emploi des majuscules (ou non), sachant que l'anglais se montre à cet égard plus généreux que le français. Ici, s'agissant d'un corps manifestement paré d'une aura inquiétante autant que certaine (*Third Bureau of the Civil Guard*), il fallait, soit garder les majuscules pour chaque adjectif et substantif de sa désignation, soit, ainsi qu'il est courant en français, se contenter de capitaliser le premier terme du syntagme. Toute autre solution a été pénalisée, quoique de façon vénielle. Dans le même registre, répétons qu'en France l'État est réputé paré d'un prestige qui le fait (presque) toujours accompagner d'une majuscule.

- La principale difficulté de ce passage consistait à rendre la syntaxe appositive du texte-source (*guardians of the State, specialists...*). Il n'était pas envisageable de transposer telle quelle cette construction en français, sous peine de voir se disloquer la structure de la phrase (étant donnée, surtout, l'interpolation du prédicat *were seen for the first time on the frontier*). L'ajout d'un article défini pouvait, par ailleurs, donner à croire qu'il s'agissait de sujets distincts : outre les officiers du 3^e bureau, les spécialistes, etc. Il était donc hautement préférable de remplacer la première virgule par deux points – autorisant davantage de cohérence –, voire de rendre l'article Ø par un adjectif démonstratif, par ailleurs compatible avec l'emphase perceptible dans le texte-source.

- La fin de la phrase présentait une série de variations sémantiques aussi précises qu'inventives, et qui là encore ont donné lieu à un certain nombre de maladroites chez des candidats malheureusement peu au

fait des nuances de la langue. Rappelons d'abord que le comparatif *obscurer* avait ici, comme souvent en anglais d'un l'absence d'un comparant explicite, valeur intensive, et que la meilleure solution était de le rendre par un superlatif ; et que *motions* ne saurait correspondre à une « motion » parlementaire ou autre, mais plus fondamentalement à un « mouvement », et sans doute à ce qu'un traducteur de Hobbes aurait pu appeler une « velléité ». *Devotees of truth* et *doctors of interrogation* devaient, quant à eux, être compris comme témoignant de l'aura religieuse du fait politique dans le contexte d'un État à tendances totalitaires (« nous aurons la vérité coûte que coûte », ou « nous avons les moyens de vous faire parler »). Une connaissance élémentaire des collocations admises en français, un minimum de vocabulaire devaient pouvoir mettre les candidats sur la voie de syntagmes tels que « fanatiques/zélotes de la vérité », et leur faire comprendre que *interrogation* signifiait ici « interrogatoire » (y compris la torture) plutôt que « questionnement » ; le même bagage culturel et linguistique aurait dû leur suggérer qu'en bon français de la Sorbonne, les inflexions sardoniques de *doctors of interrogation* étaient à rendre par « docteurs ès interrogatoires » plutôt que par « *docteurs de l'interrogation ».

Et l'on vit sur la frontière, pour la première fois, des fonctionnaires du Troisième bureau de la garde civile : ces gardiens de l'État, experts des mouvements de sédition les plus obscurs, zélotes de la vérité, docteurs ès interrogatoire.

11. So now it seems my easy years are coming to an end, when I could sleep with a tranquil heart knowing that with a nudge here and a touch there the world would stay steady on its course.

- La traduction de ce segment requérait tout d'abord, c'est le cas de le dire, qu'on évite les pièges de la facilité. Ainsi le syntagme *my easy years* ne pouvait-il se traduire littéralement par « mes années faciles » ou « mes années de facilité », *easy* dénotant ici l'aise entendue comme confort, tranquillité, absence gêne, etc. De même, on ne pouvait se simplifier la tâche en traduisant par un seul terme les substantifs *nudge* et *touch*, l'auteur de deux vocables pour, entre autres, faire ressortir la multiplicité et le caractère approximatif de tous les menus stratagèmes par lesquels le personnage se conforte dans l'illusion d'une routine sans problème. Il fallait donc éviter l'appauvrissement sémantique aussi bien que le changement de registre, sans parler des faux-sens en contexte : *nudge* ne devait se traduire ni par « coup de coude », ni par « coup de pouce », mais par « une légère poussée/pression » ou encore par « une chiquenaude ».

- La simplicité apparente de la phrase a, d'autre part, poussé nombre de candidats à commettre des calques syntaxiques. Rappelons qu'en français des substantifs tels que « heures », « années » ou « siècles », qui désignent des unités de temps, ne peuvent être suivis de subordonnées introduites par « quand » : cette erreur, fréquente, a été lourdement sanctionnée. L'usage fautif de certaines prépositions appelle une remarque similaire : ainsi l'expression « dormir le cœur tranquille » n'est-elle pas accompagnée en français, contrairement à l'anglais, de la préposition « avec » (ajoutons que le calque était aggravé lorsque les candidats faisaient suivre ladite préposition d'un article indéfini, comme dans le texte-source).

- La métaphore toute classique sur laquelle se clôt le segment a été l'occasion de nombreuses erreurs dues, là encore, à l'inattention ou à la facilité. *Course* en anglais ne signifie pas « course » (*race*), mais bien « cours » ou « trajectoire » : se trouvent ici confondus le mouvement immuable de la rotation terrestre et la routine, tout aussi immuable en apparence, de tout un univers moral et social. Il était donc absurde de traduire cette dernière proposition par « le monde se tiendrait prêt à effectuer sa course », ou même par « le monde poursuivrait sur sa lancée ». D'autre part, une expression comme « le monde suivrait son cours », outre qu'elle présentait une collocation douteuse, ne rendait que très obscurément la métaphore cosmique sous-jacente au texte anglais ; on peut en dire autant des diverses traductions utilisant des métaphores approximatives ou peu convaincantes (« le monde resterait sur ses rails », etc.). Il fallait donc prendre garde à combiner l'exactitude du rendu sémantique et la conformité à l'usage du français, ce qui n'a pas toujours été le cas dans les traductions de l'adverbe *steadily* (« *sans dévier » employé sans complément, par exemple).

Il semble donc que c'en soit fini, à présent, de mes années de quiétude, de ces années où je pouvais dormir le cœur en paix, certain qu'avec une légère pression par-ci, une chiquenaude par-là, le monde maintiendrait fermement sa trajectoire.

12. If I had only handed over these two absurd prisoners to the Colonel, I reflect — “Here, Colonel, you are the specialist, see what you can make of them!” — if I had gone on a hunting trip for a few days as I should have done, a visit up-river perhaps, and come back,

- La complexité syntaxique de la fin du texte exigeait, de la part des candidats, une attention soutenue à la construction des propositions subordonnées et principale, tant pour en appréhender exactement le sens que pour le rendre dans un français correct et intelligible ; et force est de constater que de nombreux candidats n'ont pas su faire preuve d'une telle attention. Il fallait d'abord comprendre que tout ce passage était à l'irréel du passé, le narrateur repensant aux prudentes mesures qu'il n'a pas prises et qui lui auraient

évité d'entrer en conflit avec le colonel et d'encourir la défiance des autorités. Ces mesures sont énumérées dans une série de subordinées circonstancielles de condition dont les verbes sont logiquement au *past perfect*, et où une connaissance élémentaire de la conjugaison anglaise aurait dû permettre aux candidats de reconnaître les formes du participe passé, même lorsqu'elles n'étaient pas précédées d'un auxiliaire (*handed, gone, come*, ainsi que *put* et *done* plus loin) ; en comprenant que ces circonstancielles de condition occupaient tout le texte jusqu'à *if I had done the wise thing* inclus, certains auraient peut-être évité des énormités grammaticales telles que « * si j'étais parti...et revenir », ou « *et retour ». Notons toutefois que les fautes de grammaire, dans la traduction de ce passage, n'étaient pas toutes déterminées par des erreurs de compréhension du texte : on rappellera donc que 1) chaque nouvelle proposition circonstancielle devait être introduite par une nouvelle conjonction de subordination, et que 2) dans les cas de double condition, la conjonction « que » est suivie du subjonctif et non de l'indicatif. Rappelons enfin que la correction linguistique impose l'usage du pronom complément d'objet pour traduire *as I should have done* : on ne pouvait donc écrire « *comme j'aurais dû faire ».

- Le passage à l'irréel du passé est ici souligné par l'incise *I reflect*, qu'il fallait identifier comme telle (ce qui était nécessaire pour éviter des absurdités comme « réfléchissons ») et rendre en évitant le calque (« je réfléchis » est ici grammaticalement fautif, « réfléchis-je » pour le moins ampoulé). Cette incise introduit une rêverie rétrospective dont la précision justifie le passage au discours direct pour les paroles qui n'ont pas été prononcées, et dont il convenait de restituer adéquatement les inflexions : *Here* avait évidemment ici valeur d'interjection et non d'adverbe de lieu, et il était tentant d'entendre dans *you are the specialist* un accent sur le pronom appelant une construction emphatique en français.

- Rappelons que les guillemets ne sont pas les mêmes dans toutes les langues, et qu'il convient dans un texte en français d'utiliser des doubles chevrons, et non des apostrophes (qui sont la forme typographique de l'anglais).

- Si le sens de la seconde circonstancielle de condition a bien été perçu par une grande majorité de candidats, elle n'a pas toujours été rendue avec beaucoup de rigueur. Outre qu'il était préférable d'éviter des effets de répétition par trop maladroits (« parti pour une partie de chasse pour quelques jours », par exemple), la locution adverbiale *up-river* et l'emploi du mot « amont » en français ont donné lieu à bien des approximations. Si « en haut de la rivière » est un calque syntaxique confinant au non-sens, et « au-delà de la rivière » un faux-sens manifeste, on notera que l'« amont » d'un fleuve dénote en français, soit la partie supérieure de son cours, soit la direction de celle-ci ; s'agissant de la région à travers la passe, on fera donc précéder le mot de la préposition « en », plutôt que d'écrire « *visiter l'amont du fleuve ».

- La construction de cette seconde subordinée a également occasionné des fautes assez embarrassantes : il fallait bien saisir que la préposition *on* introduisant le premier complément était sous-entendue avant le second (*[on] a visit*), en une ellipse que le français ne permet pas, et il était donc impératif de répéter le pronom correspondant en français, sous peine de disloquer la phrase. Relevons que certaines copies faisaient montre, face à ces relatives difficultés, d'une grande désinvolture vis-à-vis de la grammaire (« *si j'étais parti...une visite peut-être...et revenir »).

Si j'avais seulement, me dis-je en y repensant, remis ces deux absurdes prisonniers au colonel (« Tenez, colonel, c'est vous le spécialiste, voyez ce que vous pouvez en tirer »), si je m'étais absenté quelques jours pour une partie de chasse, comme j'aurais dû le faire, ou peut-être pour une visite en amont du fleuve, et que, une fois rentré,

13. and without reading it, or after skimming over it with an incurious eye, put my seal on his report, with no question about what the word investigations meant, what lay beneath it like a banshee beneath a stone — if I had done the wise thing,

- Ainsi que *come back* au segment précédent, le verbe *put* est au plus-que-parfait, indiquant qu'il s'agit d'un irréel du passé. Rappelons qu'il est attendu des candidats qu'ils connaissent les formes des verbes irréguliers de base, tels *come* et *put* ; de même pour *lay*, qui est le prétérit du verbe *to lie* (dans son sens d'« être allongé ») et qu'il fallait traduire par un imparfait.

- Pour éviter le calque de structure, il fallait étoffer la tournure *with no question* en ajoutant un verbe à l'infinitif. Procédé de traduction fréquent, il était souhaitable d'alléger la phrase en traduisant *what ... meant* par un nom, « la signification ».

- Pour traduire le tiret long qui interrompt l'énumération et annonce la synthèse de toutes les actions que le narrateur n'a pas entreprises alors qu'elles lui auraient permis d'échapper à la tragédie à laquelle il se retrouve mêlé (il eût été plus sage pour lui de fuir en se désintéressant des événements), il est déconseillé de conserver un tiret en français. On peut utiliser une simple virgule, même si cela revient à sous-traduire le tiret, ou bien un signe de ponctuation plus « long », comme les deux points explicatifs.

- Certains mots exigeaient une traduction précise : *seal* est un « sceau », pas exactement un « tampon » ni une « signature » (il fallait lire attentivement la définition du dictionnaire unilingue si on ne connaissait pas ce mot). Et on « appose son sceau » (éventuellement, on « met son sceau ») sur un document. De même, si *investigations* est au pluriel en anglais, en français le singulier était préférable car c'est la forme que l'on emploie dans ce genre de contexte : « enquête ».

• La difficulté principale concernait le mot *banshee*, dont la définition se trouvait dans les dictionnaires unilingues :

- *Oxford English Dictionary* : « *A supernatural being supposed by the peasantry of Ireland and the Scottish Highlands to wail under the windows of a house where one of the inmates is about to die* ».
- *Merriam-Webster* : « *a female spirit in Gaelic folklore whose appearance or wailing warns a family that one of them will soon die* ».
- *COBUILD Advanced British English Dictionary* : « *In Irish folk stories, a banshee is a female spirit who warns you by her long, sad cry that someone in your family is going to die.* »

Le mot n'est pas suffisamment répandu en français pour que l'emprunt direct soit compréhensible. Plusieurs solutions s'offrent au traducteur :

- la traduction littérale avec explicitation (sans étoffement excessif) de *banshee* → « comme un esprit maléfique/mauvais/de mauvais augure sous une pierre » (formules rencontrées dans de nombreuses copies) ;
- l'équivalence avec une figure du folklore nordique ou français → « comme un troll/farfadet se cache sous une pierre » (qui remplace une femme par un homme)
- le recours à un personnage féminin récurrent dans l'imaginaire populaire de toutes les cultures, qui partage avec la *banshee* la capacité de jeter des sorts (même si la *banshee* est davantage annonciatrice de mort que cause réelle de la mort) → « comme une sorcière derrière un rocher/buisson » (choix qui implique un changement de cachette et donc de préposition, ici et pour « ce qui se cachait sous [→ derrière] ce mot »)
- l'adaptation par déplacement de la nocivité de la créature surnaturelle vers un animal réel dangereux et susceptible de se dissimuler effectivement sous une pierre → « comme un serpent/scorpion sous une pierre ». Dans le même ordre d'idée, on pouvait envisager la « vouivre », serpent fantastique des contes populaires (qui a inspiré à Marcel Aymé un roman où figure une femme nue gardant un trésor dans des marais).

Une *banshee* n'est pas une sirène (même si elles ont en commun un chant synonyme de mort), que l'on pense à la femme-poisson ou à la femme-oiseau (et si on parle de sirène cachée sous un rocher, il s'agit plus vraisemblablement de la femme-poisson, image qui ne correspond pas au texte source).

sans le lire, ou après l'avoir seulement parcouru d'un œil distrait, j'eusse apposé mon sceau sur son rapport, sans poser de question sur la signification du mot enquête, sur ce qui se cachait sous ce mot comme un esprit de mauvais augure sous une pierre : si j'avais fait preuve de sagesse,

14. then perhaps I might now be able to return to my hunting and hawking and placid concupiscence while waiting for the provocations to cease and the tremors along the frontier to subside. But alas, I did not ride away.

• La fin du texte constitue la proposition principale après les subordonnées en *if...* énumérant les hypothèses négatives de l'irréel du passé. Elle signale un retour au présent (au moment de l'énonciation), ainsi que l'indique l'adverbe *now* ; la forme *might* du modal de probabilité ne renvoyait pas à une antériorité temporelle mais à une plus faible probabilité par rapport à *may*. Il fallait donc être attentif aux temps et ne pas traduire le prétérit de la dernière phrase par un plus-que-parfait.

• L'adjectif possessif *my* est en facteur commun à trois formes nominales (dont deux dérivées de verbes), *hunting*, *hawking* et *placid concupiscence*, qui sont donc sur le même plan.

• *I did not ride away* est une structure fréquemment employée en anglais pour exprimer le mouvement : le verbe indique la manière dont se fait le déplacement, tandis que la préposition renvoie au mouvement lui-même (sens du déplacement). Le procédé de traduction recommandé dans la plupart des cas est le fameux « chassé-croisé », qui consiste à traduire la préposition par un verbe de mouvement et le verbe par un complément circonstanciel de manière. Ici, *away* renvoie à l'idée d'éloignement et *ride* au fait de se déplacer à cheval. La traduction la plus proche du texte source contenant toutes les informations était : « Je ne suis pas parti à cheval ». Mais elle n'est pas très idiomatique. On pouvait donc penser à étoffer le mode de déplacement du cheval (« partir au galop », mais « à bride abattue » serait sans doute trop fort) ou bien changer le point de vue et parler des préparatifs plutôt que du mouvement (seller son cheval, afin de pouvoir ensuite le monter pour partir).

• Il est assez fréquent en anglais de multiplier les *and* de coordination alors que cette conjonction ne précède habituellement que le dernier membre d'une énumération, ce qui donne l'impression que l'énumération pourrait continuer indéfiniment (effet d'hyperbate). Traduire par la même tournure en français serait quelque peu lourd.

• L'inversion rhétorique du couple sujet-verbe (postposition du sujet) dans les phrases autres qu'interrogatives est assez fréquente en français (alors qu'elle est rare en anglais), on pouvait donc l'employer ici.

• Si le verbe *to hunt* est bien connu, *to hawk* a donné lieu à des erreurs nées d'une mauvaise utilisation du dictionnaire combinée à une compréhension erronée du contexte. Le sens premier de ce verbe est en

effet *to hunt birds by means of a trained hawk* (Merriam-Webster), *to hunt with falcons, hawks, etc.* (Collins English Dictionary). Inutile d'aller chercher plus loin des sens dérivés qui ne sont pas compatibles avec le contexte (les parties de chasse, *hunting trips*, mentionnées plus haut dans la phrase) : *to hawk* signifie « pratiquer la chasse au faucon ». Le nom « chasse » étant nécessaire à la traduction de *hunting*, on devait tenter de trouver une formule assez légère pour éviter la répétition. Le terme « fauconnerie », auquel plusieurs candidats ont pensé, convenait tout à fait (le dictionnaire Larousse le définit ainsi : « Art d'élever et de dresser les oiseaux de proie pour la chasse, en particulier les faucons. Chasse au moyen de ces oiseaux. Lieu où l'on élève les faucons pour la chasse »), mais on pouvait aussi penser, plus simplement, à « mes faucons » (« retourner à ma chasse, à mes faucons... »).

je serais peut-être en mesure aujourd'hui de retourner à mes activités de chasse, de fauconnerie et de concupiscence sereine, en attendant que cessent les provocations et que s'apaisent les secousses à la frontière. Mais hélas, je n'ai pas sellé mon cheval.

Rapport Version arabe 2016

Rapport présenté par Elisabeth Vauthier, Professeur des Universités, Université Lyon 3

Le jury se réjouit de voir que sur les trois candidats ayant choisi la version arabe pour cette session, il y a une bonne copie qui a parfaitement rendu le texte, et qui a fait montre d'une maîtrise irréprochable de l'exercice de traduction. Aux antipodes de cet excellent travail se trouve une copie catastrophique, remplie de faux-sens, de non-sens, et contenant même un contre-sens. En effet, la phrase affirmant que « les premiers Arabes, dans leurs déserts et campagnes, en furent épris au point de désigner cet état psychologique par « *shi'r* » (sentiment, poésie) » a été rendue de la manière suivante : « Les premiers arabes (sic), dans leurs déserts et leurs rivières (sic) ont délaissé (sic) la poésie à travers l'état de leur personnalité intérieure (sic) ». Plusieurs passages de cette copie sont incompréhensibles ou dénotent des déficiences criantes au niveau de la maîtrise de la syntaxe française. Quant à la troisième et dernière copie, elle reflète une compréhension exacte de l'arabe, mais trahit des problèmes en français, ce qui a provoqué bien des expressions fautives, et de nombreuses constructions grammaticales incorrectes.

Proposition de traduction :

Je me promenais sur la plage à l'heure du crépuscule avec un ami qui était homme d'affaires et entrepreneur, quand, soudain, levant les yeux vers l'horizon lointain et étendu, et scrutant le soleil ailé qui, à travers les nuages amoncelés, brandissait son sceptre doré sur le lac triste, je m'exclamai : « Quel magnifique spectacle ! ».

Mon ami sourit, fixa longuement la mer s'étendant devant ses yeux, puis déclara sur un ton empli de regrets : « Ah, si seulement cette mer était une plaine, nous l'aurions plantée de blé, et nous en aurions tiré beaucoup de profit ».

C'est ainsi que divergent les regards posés sur la nature et sur d'autres choses de ce monde ; chacun y voit ce qui s'accorde avec son caractère ou ce qui l'accompagne dans le cours de la vie. Les uns n'y voit que le profit immédiat, les autres en perçoivent un sentiment qui n'a rien à voir avec ce profit. C'est ce sentiment qui nous pousse, de temps en temps, en dehors de notre cadre matériel, réveillant ainsi en nous une sensibilité profonde. Il n'y a rien d'étonnant alors à ce que les premiers Arabes, dans leurs déserts et campagnes, en furent épris au point de désigner cet état psychologique par « *shi'r* » (sentiment, poésie). Dans leur noble langue, ce terme se révéla être une expression sincère et véridique de cet état. Car le sentiment que l'âme éprouve de ce dont elle a besoin en tant que vie propre n'est que le désir d'un monde idéal dans lequel règne la joie et la beauté, ou la révolte contre ce qui existe, dans le but de le transformer en quelque chose de meilleur. Nous occupons tous ce monde idéal à des degrés divers, que ce soit de manière consciente ou inconsciente, et nous tentons de l'atteindre par différentes voies. A chaque fois que nous participons, un tant soit peu, à créer la beauté et la joie autour de nous, nous accomplissons une œuvre poétique, et nous nous libérons de notre vie matérielle et mécanique pour atteindre ce qui est plus élevé qu'elle. C'est ce qui différencie au juste l'homme de l'animal, mais l'homme ordinaire ne prête pas attention à cette différence, ou s'habitue à cette vie à force d'être dans la répétition, et au point de ne plus voir de la poésie, par exemple, dans un beau vêtement habillant une taille élancée ni dans des plantes odorantes disposées sur une table richement garnie. Si les hommes ordinaires agissent ainsi, c'est parce qu'ils ont limité la poésie à un cadre restreint dans lequel ils l'ont enfermée, et, non satisfaits de cela, ils y ont mis ce qui n'en relève pas, à tel point qu'elle s'est galvaudée et qu'elle est devenue accessible à toute personne, y compris celles qui tentent de vivre l'expérience poétique sans y associer le sentiment.

Lorsque la poésie arabe est née, c'est-à-dire lorsque les poètes ont exprimé les émotions qu'ils éprouvaient au fond d'eux-mêmes à propos de la nature et les sentiments d'amour, de haine ou de nostalgie qui faisaient tressaillir leurs cœurs, ils se sont aperçus que la phrase ordinaire ne suffisait pas à ce qui était exigé par leur état non ordinaire. Ils ont alors créé des manières et des styles qui entrent en harmonie avec leur état poétique, et ils ont lié cela à la musique et au rythme, afin que leur art soit à l'abri de toute dépréciation et qu'on n'y recoure que lorsqu'il existe un vrai motif. Les poètes étaient semblables aux gens lors de leurs fêtes, leurs noces et les moments de divertissement ou de deuil. Et c'est de cela que sont nées les prosodies, les mélodies et les rimes. Cependant, dans leur bédouinité, les poètes arabes étaient encore tributaires de la nature, leur langue en jaillissait, et leurs sentiments sincères s'épanchaient spontanément, tel le parfum qui se dégage de la rose.

Youssef Ghassoub, *Etudes et variations*, dans *Les Œuvres Complètes en prose*, Beyrouth, Dâr al-Murâd, t. 4, p. 35-37.

Version espagnole

Rapport établi par Stéphane Patin, Maître de conférences des universités, Université Paris Diderot, avec le concours de :

- Grégoire Bergerault, Professeur agrégé, lycée Pierre d'Ailly, Compiègne,
- Caroline Lyvet, Maître de conférences des universités, Université d'Artois
- Ana Rodriguez, Professeur agrégé, lycée Guy de Maupassant, Colombes

Statistiques

Nombre de candidats ayant composé : 120

Note la plus basse : 2/20

Note la plus haute : 16,5/20

Moyenne générale : 8,39 /20

Le nombre de candidats de l'Agrégation externe de Lettres modernes qui se présentent à l'épreuve de version en langue espagnole s'érode depuis les trois dernières années (120 en 2016, contre 122 en 2015, et 139 en 2014) mais reste tout de même supérieur à celui de 2010 (113 candidats), de 2011 (103 candidats) et de 2012 (98 candidats). La moyenne générale connaît également une baisse d'un demi-point par rapport à l'année dernière (8,39/20, contre 8,9/20 en 2015) et d'un point par rapport à 2014 (9,38/20) mais reste nettement supérieure à celle des années 2010, 2011 et 2012 avec respectivement 6,7/20, 6,2/20 et 6,7/20. En outre, le Jury a pu constater une nouvelle fois que près de la moitié des candidats (59) a obtenu une note supérieure ou égale à 8,50, et que 35 d'entre eux ont eu une note comprise entre 10/20 et 13/20.

Le jury peut en conclure que la grande majorité des agrégatifs prépare cette épreuve avec sérieux. Nous encourageons donc les futurs candidats à faire de même par un entraînement systématique à cet exercice universitaire qui a ses règles, et par la lecture minutieuse des rapports de jury qui leur sont adressés, notamment celui de 2012 où il est fait mention de la méthodologie demandée.

Présentation du texte

La version proposée est tirée de *El mar de los hombres libres* (Planeta, 2013) d'Andrés Vidal, pseudonyme de Màrius Mollà, roman historique et d'aventures qui plonge son personnage principal, Christophe Marchand, dans la France révolutionnaire et post-napoléonienne. L'histoire commence quelques mois avant la Révolution française de 1789, alors que Christophe Marchand, âgé de onze ans, vit avec ses quatre frères et sœurs, sa grand-mère, et ses parents, boulangers du village de Loupian, au sud de la France. Les premières lignes dont est extraite la version sont consacrées à la première rencontre de Christophe avec Alexandre Basset, fils d'une famille d'aristocrates, qui va devenir son plus grand ennemi. Répondant aux canons du roman du XIX^e siècle, les personnages sont abordés dans toute leur épaisseur et complexité, depuis leur enfance jusqu'à l'âge adulte, en proie aux événements historiques et sociaux qu'ils traversent. À l'image d'un Edmond Dantès, le personnage est guidé par la quête de justice et de bonheur pour lui et son village. La triade d'inspiration historique qui compose le roman (Égalité, Liberté, Fraternité) matérialise le devenir des différents personnages. Guidé par ses idéaux, Christophe Marchand, d'abord boulanger, puis soldat de Napoléon, et corsaire, est poussé aux quatre coins du monde, à la recherche de lui-même, fuyant un amour d'enfance impossible.

Remarques et recommandations générales

Le Jury rappelle quelques règles de base qui, pourtant, sont parfois éludées chez certains agrégatifs.

Premièrement, dans la mesure où la version en langue étrangère fait partie des épreuves écrites d'admissibilité, il n'est pas inutile de rappeler que les candidats doivent proposer une traduction lisible et soignée. En outre, les candidats doivent surmonter les difficultés de traduction auxquelles ils sont

confrontés. En ce sens, les omissions et les réécritures sont rédhibitoires, ainsi que la proposition d'une double traduction.

Deuxièmement, une parfaite maîtrise des règles de typographie comme celles relatives à l'emploi des majuscules et des tirets ouvrant les scènes dialoguées, ainsi que des codes de ponctuation, notamment ceux de la virgule, sont attendus. En effet, dans *Le acababa de enviar a la calle cargado con el gran saco de esparto* (« Elle venait de l'envoyer dans la rue, chargé du grand sac en spart »), la virgule entre *rue* et *chargé* était nécessaire.

Enfin, une autre évidence doit être rappelée : les accents aigu grave ou circonflexe ne sont pas des éléments d'ornementation, et doivent être écrits correctement et ne pas être omis (« fût », « ouvrit », « réveillé », etc.).

Commentaires sur le plan lexical

Le texte était relativement court et ne présentait pas de difficultés lexicales majeures, celles-ci se limitant à quelques mots ou expressions qui demandaient une connaissance de quelques domaines de spécialité: *esparto*, *centeno*, *despilfarro*, *entramado*, *bisagra*, *chirriar*, *hoja de madera*, etc. L'usage modéré et intelligent du dictionnaire unilingue à disposition des candidats trouve dans ce cas-là toute son utilité. Les candidats qui ont su faire preuve d'une traduction précise ont été gratifiés.

Au contraire, des erreurs de traduction sur des mots très courants ont été lourdement pénalisées. On citera, par exemple, les quantificateurs tels que *más* dans *más pequeño / más dulce / más esponjosa* traduit par « très » ou « assez », *demasiado* dans *demasiado refinado*, *demasiado costoso* traduit par « assez », ou encore les adverbes de temps tels que *en seguida*, *todavía*, *tras*, *pronto*, *apenas* qui ont parfois donné lieu à des traductions erronées et surprenantes.

De nombreux mots, généralement connus des hispanisants pouvaient générer des faux-sens (« à l'occasion » pour *en ocasiones*, « autant de fois » pour *tantas veces*, « entendre » pour *entender* ou encore « noter » pour *notar*, etc.) ou des maladroites résultant d'une traduction très approximative. Par exemple, *rebanada* n'est pas une « tartine », ni un « morceau » mais une « tranche », *pan recién hecho* ne pouvait pas être correctement traduit par le maladroit « récemment fait ».

Certaines expressions phraséologiques, comme *al romper el alba*, *quedarse como un pasmarote*, *tocar vivir*, *quedar bien* pouvaient être considérées comme assez difficiles à rendre en français. Mais la prise en compte du contexte et des détails des scènes évoquées permettaient d'abord d'en appréhender le sens, et ensuite d'en proposer une traduction pertinente.

Commentaires sur le plan morphosyntaxique

L'extrait offrait des structures morphosyntaxiques courantes de l'espagnol que tout hispanisant est à même de comprendre et de traduire correctement. Nous en présentons quelques exemples.

Les périphrases verbales *acabar de* + infinitif, *volver a* + infinitif, *tener que* + infinitif, *ponerse a* + infinitif sont des structures abordées, vues et revues dès l'enseignement secondaire. L'emploi idiomatique de certaines prépositions ne représentait pas de difficultés majeures, mais la traduction littérale n'en était pas possible, car source d'hispanismes, de solécismes ou de charabia : *cubierto con*, *soñar con*, *tirar de*, *enviar a la calle*, etc. À ce titre, l'expression de la causalité rendue par la préposition *por* devait être maintenue : *El de los sirvientes era negro y prieto, muy denso, por estar hecho de centeno* : « Celui des domestiques était noir et serré, très dense car fait à base de seigle ».

Lorsque la phrase à traduire est complexe, le candidat doit procéder à une analyse rigoureuse du cadre énonciatif avant de proposer une traduction, afin d'éviter les contresens, les fautes de personne et de temps ou les incohérences dans l'emploi des temps. À ce propos, il est attendu des candidats qu'ils maîtrisent la valeur des temps et des modes espagnols mais aussi l'orthographe des conjugaisons françaises. Ainsi, les candidats ne pouvaient traduire le passé simple espagnol par du passé composé dans *no oyó ningún ruido*. Le Jury a aussi pu constater une nouvelle fois la confusion, pour les verbes en *-ar*, entre la troisième personne du passé simple et la première personne du singulier du présent de l'indicatif : *Tiró de la cuerda que halló a un lado de la entrada y esperó* > « * Je tire sur la corde que *je trouve sur un côté de la porte et *attends ». Enfin, le subjonctif imparfait en espagnol peut avoir une valeur de conditionnel en français. À titre d'exemple, *indicaran* dans *mostrarse sumiso, hacer todo lo que le indicaran* devait être traduit par: « se montrer soumis, faire tout ce qu'on lui indiquerait ».

La traduction de l'indétermination du sujet, somme toute classique en traduction universitaire, a encore posé problème. La lecture analytique du système d'énonciation aurait pu éviter des erreurs : *mostrarse sumiso, hacer todo lo que le indicaran* > « se montrer soumis, faire tout ce **qu'on** lui indiquerait ».

La valeur possessive de l'article défini espagnol peut être rendue par l'adjectif possessif français correspondant : *repetir el gesto / refaire son geste* ou *el resto del cuerpo / le reste de son corps*. Mais, le pronom personnel français peut acquérir, comme en espagnol, cette valeur. Par conséquent, les doubles constructions en français du type « lui striant ***son** visage » pour *marcando sus estrías en la cara* ou « Il se lissa ***ses** cheveux » pour *Se alisó el pelo* ou encore « Il se passa à nouveau ***sa** main » pour *Se volvió a pasar la mano*, ont été lourdement sanctionnées.

La traduction des pronoms personnels combinés a également été l'occasion de graves solécismes. Contrairement à l'espagnol, le pronom personnel complément d'objet direct précède le pronom personnel complément d'objet indirect en français (*Se lo había repetido* > « Elle le lui avait répété »).

La traduction des adjectifs démonstratifs, autre point grammatical assez classique dans ce genre d'exercice, a été souvent erronée, dans la mesure où la distanciation notionnelle, spatiale ou temporelle des déictiques *aquel* et *ese* n'a pas été toujours restituée : *Ese día* > « Ce jour-là » ; *No era usual ver aquel* > « Il n'était pas courant de voir ce pain-là », *aquella calle* > « cette rue-là ».

Enfin, il n'est pas inutile de mentionner que les agrégatifs doivent être en mesure de respecter les règles d'accord. À titre d'exemple, rappelons que, contrairement à l'espagnol, le français fait accorder le participé passé avec le complément d'objet direct si celui-ci le précède : *Se alisó el pelo castaño claro que su madre le había peinado* > « Il se lissa les cheveux châtain clair que sa mère avait peignés ». Profitons de cette dernière phrase pour rappeler également que les adjectifs de couleur restent invariables s'ils sont modifiés par un autre adjectif.

Proposition de corrigé

La traduction qui suit ne prétend en aucun cas constituer le seul corrigé acceptable du texte d'Andrés Vidal.

Christophe Marchand était un petit garçon de onze ans. Il avait coutume d'aider ses parents à la boulangerie. Ce jour-là, on l'avait contraint à se lever tôt aux aurores. Au point du jour, sa mère l'avait réveillé. Avec une tranche de pain tout frais, et les draps imprimant encore de leurs stries son visage, elle venait de l'envoyer dans la rue, chargé du grand sac en toile de jute pour le pain des Basset. Celui des domestiques était noir et serré, car fait de seigle, et on pouvait apercevoir, mêlées à sa mie, les enveloppes de la céréale. Il portait également le pain, séparé du précédent, dans un autre sac plus petit, pour madame et monsieur, blanc, doré et tendre, recouvert de farine de blé / Il portait également, séparé du précédent dans un autre sac plus petit, le pain pour madame et monsieur, blanc, doré et tendre, recouvert de farine de blé. Son odeur était plus douce ; sa texture, plus spongieuse. Il n'était pas courant de voir ce pain-là, à l'époque. Trop raffiné, trop coûteux, et une débauche de grains au regard de la période de pénurie qu'ils devaient vivre / à laquelle il leur fallait faire face.

La chaleur du pain contre ses reins devenait une consolation pour le reste de son corps, couvert de vieux vêtements en laine. Le mois d'avril commençait à peine et les nuits étaient encore fraîches. Bientôt, il devrait abandonner l'école pour se mettre à travailler à plein temps à l'atelier. Mais l'innocence de l'enfance bloquait les pensées d'avenir qui ne fussent pas des rêves. Christophe se laissait aller à son imagination, à rêver à d'autres lieux, à des terres lointaines et à des habitants fantastiques, à des rêves qui le sortiraient de la vie conventionnelle et anodine, à certaines occasions, de Loupian, le petit village où ils habitaient, lui et sa famille.

Après quelques minutes de marche, il arriva à la grande maison des Basset, située derrière l'église Saint-Hippolyte, dans le/au centre du village. Il admira quelques instants la grande construction en pierre. Sa mère, avec insistance, l'avait averti qu'il devait se présenter à la porte de service, derrière, et attendre, bien élevé, qu'on lui ouvrît après avoir sonné une fois. Elle le disait en d'autres termes, mais le lui avait répété tellement de fois que Christophe comprit le message à la perfection : se montrer soumis, faire tout ce qu'on lui indiquerait, ne pas parler si cela n'était pas nécessaire.

Il se lissa les cheveux châtain clair que sa mère avait peignés, et remarqua comment une boucle rebelle démontait le treillis en lignes parallèles / défaisait la belle ordonnance tout en lignes parallèles. Il passa à nouveau sa main avec insistance, mais comprit tout de suite qu'il ne serait plus

bien coiffé. Il tira la corde qu'il trouva sur un côté de l'entrée et attendit. Il ne fut pas certain de l'avoir fait suffisamment fort vu qu'il n'entendit aucun son. Il hésita à répéter son geste car il ne voulait pas non plus rester là tel un nigaud. Après s'être amusé une minute avec une des rares pierres de cette rue-là, il retira fortement sur la corde quand soudain, les charnières grincèrent. —Tu ne peux pas attendre ou quoi ? Alexandre, l'aîné de la famille Basset, fit son apparition derrière le haut battant en bois sombre et sculpté.

D'après, Andrés Vidal, *El mar de los hombres libres*, Barcelona, Planeta, 2013, p. 6-7.

Version hébraïque

Rapport présenté par Ariane Bendavid, Maître de Conférences des universités, Université Paris-Sorbonne, et Agnès Woog, Professeur agrégé, INALCO

Deux candidats seulement ont composé cette année en version hébraïque : l'un a obtenu 04/ 20, l'autre 15/20.

Le texte proposé était extrait du roman *Avishag* de David Shütz paru en 1992. Sans être particulièrement facile à traduire, il ne présentait pourtant aucune difficulté majeure de compréhension.

Le candidat qui a obtenu 15 a parfaitement compris et rendu le texte. Cette copie témoigne d'une vraie recherche de fluidité dans le style, malgré quelques maladresses. Nous avons tout de même relevé quelques faux-sens, deux mélectures dues à des métathèses et un contresens, que nous avons jugé mineur, le sens général du texte étant respecté.

L'autre candidat, en revanche, n'a absolument pas compris le texte et l'on a été surpris de son expression française tant elle laissait à désirer. Dans cette copie nous avons compté de très nombreux faux-sens, contresens, et non-sens, sans parler des impardonnables fautes de français, ainsi que de grossières erreurs de lecture de l'hébreu. A titre d'exemple, citons : « Cette sœur-là, la Tante Ribatséa, n'avait pas la colère évidente ». L'erreur du candidat provient de la lecture erronée du mot « comme une mère », qui a été confondu avec le mot « colère » alors que seule l'initiale est commune. La traduction exacte était : « Il considérait celle-ci (la tante Rivste) comme sa vraie mère ». Citons aussi : « Il était assailli par la chambre jusqu'au frisson qui n'était pas agréable, c'était au fond la sensation qu'elle se pourrissait là toute sa vie ». La traduction correcte était : « Dans cette chambre, il était parcouru de frissons désagréables : il avait la sensation qu'elle pourrissait là vivante ».

Le reste est à l'avenant...

Version italienne

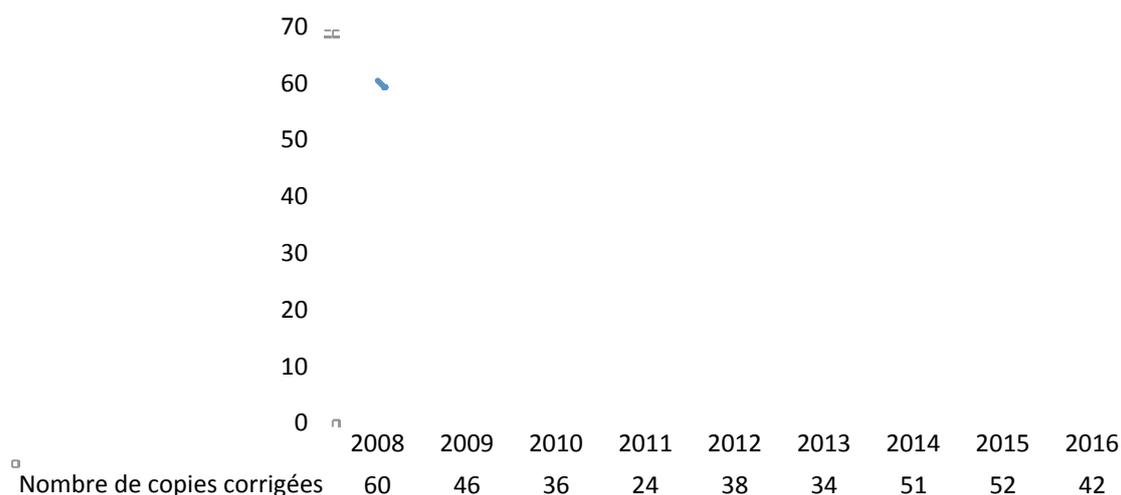
Rapport présenté par Charlotte OSTROVSKY-RICHARD, Professeur agrégé, lycée La Bruyère, Versailles, et Edmée STRAUCH-NGATOUM, Professeur agrégé, lycée Joffre, Montpellier

Pour aider les futurs candidats à se préparer à l'épreuve de version italienne de l'agrégation externe de Lettres modernes, le jury se propose de rendre compte de son travail de correction en précisant ici ses attentes et en formulant ses recommandations et conseils.

Quelques données

□

Evolution du nombre de copies corrigées

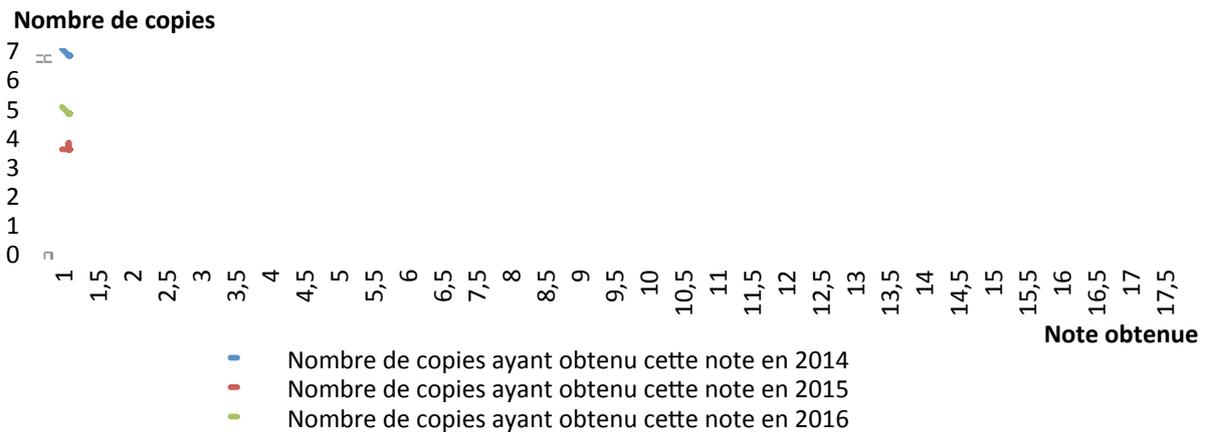


On note cette année un fléchissement du nombre de candidats ayant choisi la version italienne. Le jury espère que cette baisse ne se poursuivra pas l'an prochain.

Notes et barème

Comme l'an passé, 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 maladresses d'expression ou inexactitudes. Ensuite sont sanctionnés plus sévèrement les faux sens et plus encore les contresens, 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 190 points-faute pour la copie la plus faible et 42 pour la meilleure copie, ce qui représente un écart moins important que l'an passé. Si l'on s'attarde sur la répartition des notes, il apparaît clairement que depuis 2 ans les écarts se creusent nettement entre les bonnes copies et les mauvaises, et que l'on trouve de moins en moins de copies moyennes.

□



La moyenne générale est sensiblement plus élevée que l’an passé, puisqu’elle est de 09,63/20 contre 09,49/20 en 2015. Si l’échelle des notes est un peu moins étendue, puisque que la meilleure copie obtient 17/20, alors que l’an passé elle obtenait 17,5/20, 12 candidats, c’est-à-dire plus d’un quart, ont obtenu une note supérieure ou égale à 15/20, contre 5 l’an passé. Le nombre de très mauvaises copies reste encore trop élevé, puisque 12 candidats obtiennent une note inférieure ou égale à 5/20, c’est-à-dire une note qui correspond à une traduction qui témoigne d’une incompréhension au moins partielle du texte italien à traduire, et/ ou souvent à des travaux inachevés, des contenus incohérents du point de vue du sens, parfois sans aucun rapport avec le texte italien.

Présentation de l’épreuve de version en italien

La durée de l’épreuve de langue vivante est de 4 heures, le coefficient est de 5 dans le calcul final de la note. L’usage du dictionnaire unilingue est autorisé dans la langue choisie. Le jury recommande l’utilisation du dictionnaire de référence suivant, en version non abrégée : N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*. L’outil dictionnaire permet d’élucider certains termes et d’éviter contresens ou barbarismes ; le jury en tient compte dans l’établissement de ses critères de correction.

Comment se préparer ? S’informer et s’entraîner.

Le jury recommande vivement la lecture des rapports de correction des années précédentes : ils contiennent de précieuses informations, rappelées chaque année, sur ce qui est attendu d’un candidat à l’agrégation de lettres modernes pour l’épreuve de langues vivantes.

Ce qui est attendu :

La version est une épreuve de traduction qui demande une grande rigueur dans l’exercice de compréhension de la langue étrangère et dans la restitution du texte en langue française. Il ne saurait s’agir de réécrire le texte source ou de l’interpréter, mais d’en respecter au maximum les structures et l’esprit tout en montrant une bonne maîtrise de la langue française, spécialité des candidats. Ce qui prime dans l’évaluation des choix de traduction opérés pour cet exercice de concours, c’est la précision et l’exactitude.

A propos du texte donné cette année

Le jury avait choisi cette année un passage de l’œuvre d’Anna Banti, *Noi credevamo*, publiée pour la première fois en 1967, racontant les mémoires du patriote calabrais Domenico Lopresti, son grand-père emprisonné par les Bourbons, qui vit ses rêves républicains se dissiper avec la création du Royaume d’Italie. C’était un passage donc qui pouvait entrer en résonance pour les candidats avec *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958) au programme de littérature comparée en 2015.

L’extrait proposé était un récit au passé à la première personne du singulier, caractérisé par une focalisation interne ; le narrateur, prisonnier sous la garde de deux soldats autrichiens, y raconte son transfert, au cœur d’une forte tempête, d’une petite barque vers un navire français, le Durance, dont il

ignore la destination. Quelques indications ponctuelles – la langue allemande parlée par ses gardes, la place de la France, mais surtout le nom des Bourbons et de Mazzini et la façon dont ils apparaissent – informent le lecteur de la période historique de la diégèse avec laquelle les candidats devaient être familiarisés cette année, puisque c'est la même que *Le Guépard*, à savoir le *Risorgimento*.

Recommandations préliminaires. Comment traduire ?

Écrire en français

Pour des candidats à l'agrégation de lettres modernes, certains barbarismes lexicaux ou verbaux sont inexcusables, tels que « je jetta les yeux » pour « volsi l'occhio ».

On attend aussi des candidats qu'ils maîtrisent quelques difficultés de tournure en français, comme l'interrogative indirecte (« chiesi che ordini avessero e cosa fosse questa storia » ne peut se traduire « je demandai quels étaient leurs ordres et **qu'est-ce que c'était que** cette histoire », traduction qui mélange structure directe et indirecte). De la même façon, ils doivent aussi connaître les formes particulières du pluriel en langue française, comme celui de « volte-face », invariable comme en italien. Les candidats doivent en somme en tant que futurs agrégés de lettres manier parfaitement la langue française.

Comprendre le texte : utiliser le dictionnaire et contextualiser

De nombreux contresens auraient pu être évités en utilisant le dictionnaire ; ainsi, des faux sens ou contresens ont été sanctionnés : « devise » pour « divisa » au lieu de « tenue », « uniforme », « contenu » pour « contegno » au lieu de « contenance », « prestance », « dignité », « ils souffraient le martyr » pour « soffrivano il mare » au lieu de « ils avaient le mal de mer », « germanique » pour « tedesco » au lieu d'« allemand », « bois » pour « legno » lorsque ce dernier terme signifie ici « navire », « brinquebalant » ou « forestier » pour « forestiero » au lieu d'« étranger », « entendre » pour « intendere » au lieu de « comprendre », « passerelle » ou « marchepied » au lieu de « petite échelle » pour « scaletta ». Il faut être attentif aussi aux mots ayant plusieurs significations, seul le contexte peut permettre de comprendre dans quelle acception l'entendre. Ainsi, le terme « caso », s'il peut signifier « hasard », a le sens aussi de « situation » et c'est ce qu'il fallait comprendre dans l'expression « i miei poveri casi ». C'est pourquoi le jury a accepté « mon pauvre cas », « ma misérable situation », « mes vicissitudes », « mes malheurs », « mes mésaventures » et sanctionné « mes cas », « mes pauvres faits », « mes réflexions », « mes hasards », « mes possibilités », « mes conjectures ».

Il est important que les candidats respectent le contexte spatio-temporel de l'action dans leurs choix lexicaux : « contegno » ne pouvait signifier « conteneur », « sedili » ne pouvait être traduit pas « chaises longues », « malessere » n'a pas le sens de « mal-être », la « gente di bordo » désignait « les hommes du bord », « les gens du bord » ou « les membres d'équipage » mais ne pouvait correspondre au trop moderne et trop civil « personnel de bord ».

Tout traduire en respectant la lettre du texte

Il est étonnant que certains candidats n'aient pas réussi à traduire des termes aussi communs que « tedesco », même à l'aide du dictionnaire, et aient laissé ces termes en italien.

Il est inutile d'ajouter des notes explicatives. Un candidat a placé un astérisque après chaque occurrence de « *Durance* » pour préciser « en français dans le texte » ; rappelons que ce genre de précision est inutile dans le cadre de l'exercice de la version d'agrégation, car les noms propres toponymiques ou onomastiques, qu'ils soient dans le texte original en français, en italien ou dans une autre langue, ne doivent pas être traduits, exception faite, bien entendu, de ceux qui sont passés dans l'usage (puisque jusqu'au XIX^{ème} siècle, on traduisait aussi les noms propres), facilement repérables car connus de tous (Marseille-Marsiglia, Rome-Roma, Titien-Tiziano Vecellio ou bien Napoléon-Napoleone, Louis XIV-Luigi XIV, Charles Quint-Carlo Quinto...). C'était le cas de « Borbone » dans le texte, devant être restitué par « Bourbon » en français. Plus surprenant, un autre candidat a jugé bon de corriger le sujet en suggérant – de façon tout à fait erronée – que la forme du passé simple à la troisième personne du pluriel de *parere* « parvero » n'existait pas et en proposant à la place un

barbarisme verbal ; bien que la remarque relève d'une méconnaissance de la conjugaison italienne et corresponde à une initiative tout à fait fantaisiste, la copie, en raison de sa note très basse, n'a pas été sanctionnée pour cet ajout inutile.

Le jury recommande de ne pas surtraduire, de ne pas modifier le texte d'origine ; au mieux, cela alourdit l'expression et trahit l'intention de l'auteur, au pire, cela expose au risque d'un contresens : mieux vaut traduire « i ferri » par « les fers » plutôt que « les fers aux pieds » par exemple ; il était surprenant de constater une modification de l'ordre des mots lorsque cela ne se justifiait d'aucune sorte en lisant « des manèges et des alliances de politique internationale » pour « oscuri maneggi di politica internazionale, alleanze... ».

Se relire

Une relecture attentive aurait pu éviter à certains candidats des barbarismes lexicaux du genre « achavis » au lieu de « avachi ».

Proposition de traduction et remarques

Sur le *Durance*¹

Je tournai le regard vers² les deux hommes qui m'avaient accompagné : malgré leur uniforme³ impeccable, ils avaient perdu leur contenance⁴ et gisaient vautrés sur les sièges, il était évident qu'ils avaient le mal de mer⁵. Moi, au contraire, je me sentais plus en forme⁶ et je profitai de ce privilège pour dépasser ma réticence à les interpeller. A voix haute face au vent et avec ce peu d'allemand que je possédais⁷, je demandai quels étaient les ordres qu'ils avaient et ce que c'était que cette histoire, de m'embarquer sur un bateau étranger se dirigeant Dieu sait où⁸. Tout d'abord⁹, ils ne semblèrent

¹ Ont été acceptés, pour la traduction du nom du navire, « la *Durance* » ou « le *Durance* » : en effet, si le *Bon Usage* de Grévisse (édition de 1993, par. 465, p. 722) préconise le masculin pour les noms de navire, l'usage veut que les deux soient acceptés.

² La traduction de « volsi l'occhio » devait suggérer l'idée que le narrateur dirigeait son regard vers les deux soldats et les observait : « je tournai les yeux vers », « je dirigeai mon regard vers », « je regardai vers » ont été acceptés, ainsi que l'utilisation de « en direction de » ; les expressions « jeter un œil » ou « lever les yeux » ont été sanctionnées comme des traductions inexactes.

³ « Tenue » a été acceptée aussi.

⁴ Ou « maintien », « tenue » (si le terme n'avait pas été choisi au préalable pour traduire « divisa »).

⁵ « Soffrire il mare » est l'expression italienne qui signifie en français « avoir le mal de mer », et devait être traduite comme telle.

⁶ Ou « je sentais revenir mes forces ». La traduction de « mi sentivo più in forze » était délicate, le terme « forze » ne renvoyant pas à la force physique mais ici bien à l'état général de « forme » : « je me sentais plus en forme », « je me sentais mieux », « je me sentais en meilleure forme » ont été acceptés ; en revanche, « je me sentais ragaillard », « je me sentais revigoré », « je me sentais un regain de vigueur », « je me sentais plus énergique », « je me sentais plus résistant » ont été sanctionnés comme des inexactitudes.

⁷ L'adjectif « scarso » devait rendre l'idée du caractère limité des connaissances du narrateur en allemand : « avec le peu d'allemand », « dans ce peu d'allemand », « dans l'allemand rudimentaire », « avec les bribes d'allemand » ; en revanche « mauvais allemand », « allemand précaire », « allemand insuffisant », « infime allemand » ont été sanctionnés.

⁸ L'adverbe « chissà » pose souvent problème en traduction ; la solution « qui sait » ne constitue pas un contresens mais reste une tournure très italienne ; on lui préférera « Dieu sait où » et on évitera « on ne sait où ». L'adjectif « diretto » a posé problème à plusieurs candidats : il s'agissait de l'identifier comme le participe passé de « dirigere », signifiant ici « se dirigeant vers », « à destination de », « en direction de » et non « pour aller », « en partance pour ».

⁹ La locution « A tutta prima » indique l'ordre dans lequel les choses se passent, soit « tout d'abord », « en premier lieu » et non le moment où elles se passent (« au début », « au tout début » ne convenaient pas), ni leur éventuelle répétitivité (« la première fois »).

pas comprendre, sur les vagues notre petite coque tressautait en redoublant leur malaise et en risquant de heurter dangereusement le flanc du *Durance*¹⁰. Le plus vieux s'était mis à vomir, le plus jeune, un blond imberbe, fixa sur moi ses yeux bleus et vides¹¹ : « Livourne, Gênes, Marseille »¹² articula-t-il en ayant enfin saisi le sens de ma dernière question. Je n'ai jamais oublié cette voix incertaine d'enfant malade qui répète une leçon idiote¹³.

Sur la petite échelle jetée depuis le *Durance*, j'étais, malgré mes fers¹⁴, le plus agile, les soldats eurent besoin des hommes du bord qui pour les hisser les ficelèrent comme des saucissons¹⁵. L'enchevêtrement de mes pensées¹⁶ était tel que le raisonnement le plus simple se brisait dans mon cerveau¹⁷, en se ramifiant monstrueusement en hypothèses¹⁸ qui dépassaient mon misérable cas pour l'expliquer par d'obscures manigances de politique internationale, des alliances, des volte-face, des trahisons. Par chance¹⁹, deux noms ne bougeaient pas au milieu de tant d'agitation²⁰ : Livourne,

¹⁰ Pour l'expression « piccolo guscio » ont été acceptés « petite » ou « frêle » pour « piccolo », et pour « guscio », « coquille de noix », « coque de noix », « petit esquif ». L'idée suggérée par l'emploi du verbe « sobbalzava » pouvait aussi être rendue par des choix tels que « tanguait », « bringuebalait », « était balloté », « était secoué », ou « tressautait » qui présentait l'intérêt de la présence de la racine « saut » correspondant au « balzo » de « sobbalzava »; « cahotait » ou « ballotait » se réfèrent mal à la situation, « se soulevait », « bondissait », « vacillait », « ondulait » ou « remuait » correspondent à des inexactitudes, « se secouait » était carrément un contresens. Ont été préférés, pour « fiancata », « flanc » ou « coque » (si ce terme n'avait pas été choisi pour traduire « guscio ») à « paroi », « côté », « paroi latérale », « partie latérale » (inexactitudes), « flancs » (au pluriel c'est une impropriété), « rive » (contresens, présent dans une copie dans laquelle le candidat n'a pas saisi que « *Durance* » était le nom d'un navire et ne se référait pas à l'affluent du Rhône).

¹¹ L'expression « si era buttato a vomitare » suggère l'idée d'une action brusque et soudaine et pouvait ainsi être traduite par « s'était mis brusquement à vomir » ou « s'était précipité pour vomir ». « Celesti » ne pouvait être traduit par « célestes », qui ne se réfère pas à une couleur en français : ont été acceptés « bleu », « bleu ciel », « céruléens ».

¹² Comme nous l'avons précisé plus haut, les noms propres relatifs à la géographie et à la toponymie ne se traduisent pas et doivent être transcrits tels quels en italien, sauf si une traduction passée dans l'usage existe. Il est attendu des candidats qu'ils connaissent les correspondances franco-italiennes, que l'on peut aisément deviner si on les ignore, entre les noms de quelques grandes villes italiennes et françaises, Livourne, Gênes ou Marseille. Livourne et Marseille étant des ports méditerranéens, le candidat pouvait déduire sans trop de difficulté que « Genova » correspondait au français Gênes, grand port de la côte ligure et non à la ville suisse, Genève (« Ginevra »), bien éloignée de la mer.

¹³ L'association très italienne d'un démonstratif avec un possessif (« quella sua voce ») exige, dans la plupart des cas, de faire le choix qui semble le plus cohérent avec le sens général du texte ou bien de trouver une solution autre ; ici, ont été acceptés aussi bien « cette voix » que « sa voix », mais aussi « cette voix qui était la sienne ». Une attention toute particulière doit être portée au registre : « bambino » devait tout simplement être traduit par « enfant », « gamin » ne convenant pas ici.

¹⁴ Ou « chaînes ». Il était préférable de restituer le possessif en français « mes fers » mieux que « les fers », mais son omission n'a pas été sanctionné.

¹⁵ L'expression « li legarono come salami » a posé problème à plusieurs candidats ; ont été acceptés « ficelèrent », « attachèrent », « ligotèrent », mais sanctionnés « lièrent » et « salamis », ainsi que l'ajout d'adjectif comme dans « vulgaires saucissons », surtraduction inutile. Ici encore, il s'agissait de s'en tenir au texte en faisant appel au bon sens et à l'usage de la langue française.

¹⁶ Le dictionnaire unilingue pouvait aider à restituer le sens d'« intrigo », qui pouvait être traduit par « enchevêtrement » ou « embrouillement » (ont été aussi acceptés « mes pensées étaient si embrouillées » et « mes pensées étaient si emmêlées »). « Confusion » et « imbroglia » ont été considérés comme impropres et inexacts, tandis qu'« intrigue », « trame » et « écheveau » comme des contresens.

¹⁷ La forme pronominal « mi si spezzava » a dérouté plusieurs candidats et devait être rendue par une forme simple en français, du type « se brisait », « se morcelait », « volait en éclats », « partait en morceaux », « tombait en morceaux » ; les verbes suggérant l'idée de décomposition, de destruction, d'explosion ou de division sans conserver donc l'idée de morcellement ont été sanctionnés.

¹⁸ Ou « conjectures ».

¹⁹ Ou « Heureusement ».

Gênes, deux villes libres²¹ de l'influence du Bourbon. A Gênes les Mazziniens étaient forts, mais les Piémontais commandaient ; Livourne, en revanche, dans la Toscane libérée des Lorraine²², était un centre démocratique, je l'avais appris dans les journaux qui étaient passés à San Francesco²³. Tout à coup²⁴ mes appréhensions s'évanouirent, le *Durance* était terre française²⁵, ma condamnation avait été commuée en exil²⁶ et j'étais donc libre de choisir le port où je débarquerais²⁷. Arrivé à ces conclusions, je commençai à regarder autour de moi.

Le gendarme le plus vieux²⁸ avait tiré²⁹ de sa veste³⁰ un pli³¹ et il le remettait³² au second du capitaine³³, sorti de sous le pont³⁴, qui³⁵ le tenait en main sans l'ouvrir et qui tantôt me regardait,

²⁰ La traduction de l'expression « rimanevano fermi » faisait appel aux compétences d'interprétation des candidats : si les adjectifs « immobiles », « figés », « sûrs », « stables », « certains » et « constants » ont été légèrement sanctionnés comme mal dit, on a accepté « restaient fixes », « demeuraient ancrés ».

²¹ L'adjectif « libere » devait être traduit par l'adjectif correspondant « libres » et non pas par « délivrées », « affranchies » ou « libérées », car Livourne et Gênes n'ont jamais été sous l'emprise des Bourbons, que ce soit les Bourbons du Duché de Parme ou ceux du Royaume des Deux-Siciles.

²² L'expression « il Borbone » renvoyait ici au roi de Naples François II de Bourbon (le fameux « Franceschiello » que désapprouve Tancredi au début du *Guépard* de Tomasi di Lampedusa, dont la famille régnait sur le Royaume des Deux-Siciles depuis 1816 ; « le Bourbon » comme « les Bourbons » ont été acceptés ; si les noms propres ne varient pas au pluriel en général (c'est pourquoi on doit écrire « les Lorraine »), certaines grandes familles régnaient font exception, c'est pourquoi le « s » est nécessaire comme marque du pluriel pour « les Bourbons » (*Le Bon usage* de Grévisse, paragraphe 510). Comme le nom des Bourbons, celui de Mazzini, sous la forme de son adjectif substantivé auquel il fallait mettre une majuscule pour cette raison « les Mazziniens », ou la référence à la maison de Lorraine, la dynastie ayant succédé aux Médicis à la tête du grand-duché de Toscane, ne devaient pas dérouter des candidats ayant étudié *Le Guépard* et son contexte historique.

²³ On n'attendait pas ici la traduction de « San Francesco », puisqu'il s'agissait du nom de l'une des nombreuses prisons des Bourbons où fut enfermé Domenico Lopresti, qu'il ne fallait pas métamorphoser par un étonnant « San Francisco » ; l'on a accepté néanmoins aussi bien le maintien de l'italien que la traduction en français « Saint François », comme cela est souvent le cas pour les noms d'établissements religieux. Le participe passé « penetrati » pouvait aussi bien signifier « que l'on avait introduits » que « qui étaient passés » ; l'utilisation des formes « venus » ou « infiltrés » ont été sanctionnés comme des inexacts.

²⁴ « D'un colpo » a le sens de « soudain », « tout à coup », « brusquement », mais pas « d'un seul coup ».

²⁵ On devait s'en tenir à « terre française » pour qualifier le *Durance* et ne pas s'autoriser à aller jusqu'aux inappropriés « territoire » ou « terrain ».

²⁶ Ou « en une peine de bannissement ». Une condamnation peut être « commuée », « commutée », à la rigueur avec un léger inexact « changée » ou « transformée ». Les erreurs de choix d'auxiliaire ont été ici lourdement sanctionnées.

²⁷ Ou « de choisir le port où débarquer ». La tournure pronominale très italienne « scegliermi » devait être adaptée en supprimant le pronom.

²⁸ L'adjectif « anziano » se référant à une personne en français ne pouvait se traduire par « ancien » qui en français qualifie surtout des choses inanimées, sauf lorsqu'il se réfère à une fonction, ou à un statut « mon ancien collègue », mais alors il se traduit par « ex » en italien. Ici, « âgé » était le plus approprié, même si le jury a accepté aussi « vieux ». Quant à le traduire par « gradé », il s'agissait d'un faux sens.

²⁹ Même si « estrarre » semble par son étymologie plus proche du français « extraire », le sens de ce dernier indique souvent une difficulté dans la réalisation de la tâche qui ne se trouve pas forcément dans le sens le plus courant d'« estrarre », c'est pourquoi le jury lui a préféré les termes de « sorti » ou « tiré » ici.

³⁰ L'usage français nécessitait absolument qu'on réintroduise le possessif dans la traduction de « dalla giubba ». La « giubba » désignait ici une vareuse militaire. Le terme étant assez technique, le jury a accepté les traductions de « veste militaire » ou même « veste », en refusant toutes les autres, comme « uniforme », « manteau », « pardessus »...

³¹ Il suffisait de traduire « un plico » par son équivalent « un pli », sans transformer le mot en « document », « courrier » ou « lettre ». Le jury a tout de même accepté son synonyme plus commun « enveloppe ».

³² Il ne fallait pas confondre « consegnare » avec « consigner » ; c'est un faux ami dans son acception la plus fréquente, puisque « consegnare » signifie « remettre ». Le jury a accepté les synonymes « délivrait » et « donnait ».

³³ L'expression « capitano in seconda » n'était pas facile à traduire si on ne connaissait pas le monde de la marine. La traduction exacte était « le second du capitaine » ou « le capitaine en second ». Toutes les autres

tantôt³⁶ ce pauvre homme au visage vert³⁷ qui, à chaque instant³⁸, lorgnait en bas³⁹ vers la petite embarcation qui tanguait⁴⁰ où il devrait bien⁴¹ descendre une fois la mission accomplie⁴². Au fond, il me faisait de la peine, je ne le considérais plus comme un sbire⁴³, mais un malheureux esclave, de sorte que tant qu'il resta à bord⁴⁴ et durant la manœuvre qui le descendit⁴⁵ à nouveau dans le petit

traductions ont été sanctionnées, considérées comme inexactes (« capitaine adjoint », « capitaine de 2^{ème} classe ») ou comme maladroitement (« second capitaine », « capitaine subordonné », « capitaine subalterne »).

³⁴ Ou « qui avait surgi du pont inférieur ». Le participe passé « sbucato », issu du verbe « sbucare », indique l'action de sortir d'un trou (« la buca »), d'une tanière et laisse entendre l'idée d'une surprise de la part de celui qui observe l'action ; c'est pourquoi le jury a accepté « sorti de » et « qui avait surgi de ».

La « sottocoperta » est un composé de « coperta » qui indique le pont d'un bateau (et non sa couverture) et du préfixe « sotto ». Il s'agit donc du pont inférieur, c'est-à-dire de la partie située sous le pont du bateau, une partie souvent couverte.

³⁵ Il fallait garder la structure générale de la phrase avec le pronom relatif « il quale », « qui » ou « lequel » en français, puisque rien n'interdisait de conserver cette structure, si ce n'est les 2 points « : ». Les usages de ponctuation ne sont pas exactement les mêmes en italien et en français, et l'italien a recours aux 2 points de façon plus large. Ils ne signifient pas seulement qu'une explication va être donnée, ou qu'un discours direct va être retranscrit ; ils peuvent aussi remplacer une conjonction de coordination explicative du type « car ». Ici, il suffisait donc de les remplacer par une simple virgule.

³⁶ Pour traduire « un po' ... un po' », il fallait essayer de rendre ce parallélisme de construction, tout à fait possible avec « tantôt ... tantôt ».

³⁷ Il était important de rendre le suffixe péjoratif « -accio » de « poveraccio », qui accentuait le caractère misérable du gendarme, sans pour autant le mépriser, mais suscitant surtout la compassion. Ont été acceptés « pauvre homme », « pauvre bougre », « pauvre diable », « pauvre type », « malheureux », mais pas « pauvre type » ou « misérable » trop péjoratifs par rapport au contexte. « La faccia » est le nom commun pour désigner le visage en italien, le faux ami « face » n'a pas été accepté ; et la couleur verte semblait tout à fait convenir en français pour indiquer le mal de mer, donc il fallait la garder.

³⁸ L'expression « ogni poco » signifie que l'action se répète à intervalles de temps très rapprochés, et pouvait donc se traduire par « à chaque instant », « à tout moment ».

³⁹ « sbirciava in giù » n'a pas toujours été compris : « sbirciare » signifie regarder furtivement ou lorgner et « in giù » indique la direction, vers le bas. Il était possible de traduire la préposition « verso » par la locution « en direction de » pour éviter la répétition avec « vers » si le terme avait déjà été employé.

⁴⁰ Il ne fallait pas omettre de rendre compte de la nuance du suffixe « -etto » de « battelletto », qui pouvait être soulignée par un adjectif comme petite ou frêle embarcation. Bateau et canot ont aussi été acceptés.

Pour la traduction de « sobbalzante », il était important de reprendre le même terme qui avait été utilisé pour la traduction de « sobbalzava » au premier paragraphe, mais au participe présent « tressautant », « tanguante », « bringuebalante », à moins de rendre ce participe présent par une relative du type « qui tanguait », ce que le jury a accepté, ou par des participes passés pour les tournures passives, comme « ballottée ».

⁴¹ Dans la proposition relative complément de lieu qui suivait, le conditionnel passé évoquait une action qui allait se produire peu à peu, dans ce récit fait au passé ; il s'agissait donc bien d'un futur dans le passé qui s'exprime en français grâce au conditionnel présent « devrait ». Ici « pure » n'est pas le synonyme de « anche », comme cela peut arriver, mais a un sens concessif qui pouvait se traduire par « bien » ou « pourtant ».

⁴² Dans l'expression « a missione compiuta », la préposition « a » introduit un complément circonstanciel de temps : « une fois la mission achevée » (les synonymes « accomplie » ou « terminée » allaient tout aussi bien et il était possible d'omettre « une fois »). Le jury a accepté que les candidats introduisent le possessif « sa mission », beaucoup plus fréquent en français.

⁴³ « Au fond » ou « dans le fond » permettaient tout à fait de rendre compte de « in fondo ».

Il était nécessaire de réintroduire le « comme » de comparaison après « considérer » en français.

Le terme « sgherro », qui vient du lombard « skarr(j)o » signifiant « capitano » pouvait être traduit par « garde » ou « sbire » dans son acception un peu plus péjorative, étant donné le contexte.

⁴⁴ La conjonction littéraire « talché » formée de « tale » et « che » a le même sens que « cosicché » : « de sorte que », « si bien que », « au point que » et précède une autre conjonction « finché », formée par « fino » et « che », signifiant « jusqu'à ce que », « tant que », qui est une des rares conjonctions qui en italien introduisent un indicatif tandis qu'en français, certaines traductions de cette conjonction introduisent un subjonctif, comme avec « jusqu'à ce que » (le présent ou l'imparfait du subjonctif étaient alors possibles : « jusqu'à ce qu'il reste »

bateau, je restai là à le regarder⁴⁶. Tout à coup, comme si je me réveillais⁴⁷, je me vis seul, nu sous ma casaque de forçat⁴⁸ et les fers aux pieds⁴⁹, étrange condition pour un exilé. Mon maigre bagage⁵⁰ était resté à San Francesco, je n'avais plus de linge⁵¹ ni d'argent pour m'en procurer et pour me munir⁵² d'une tenue de civil⁵³. Quand apparurent⁵⁴ sur le pont les premiers passagers j'eus profondément honte ; ils me jetaient de loin quelques coups d'œil furtifs⁵⁵, j'étais peut-être pour eux un délinquant de droit commun⁵⁶ arrivé⁵⁷ Dieu sait comment sur le *Durance*. Je crois que mon regard, fixé

ou « jusqu'à ce qu'il restât », quand « tant que » admet un indicatif (ici il fallait alors conserver absolument le passé simple italien « tant qu'il resta »).

⁴⁵ Il est étrange que le jury ait rencontré de nombreux faux sens et contresens pour la traduction de « lo calò », tels que « l'enfonça », « le fit tomber », « l'installa », « le colla », « le confina », « le plaqua ». En effet, le verbe « calare » est très fréquent en italien, notamment quand il s'agit de parler des astres ou des pourcentages et indique un mouvement descendant. Il se traduit donc par « baisser », « diminuer » ou « descendre » ; « caler » était donc un faux ami. S'agissant d'une personne, « descendre » était le terme le plus approprié.

⁴⁶ Il ne fallait pas surinterpréter le sens du diminutif « -etta » dans « barchetta ». L'adjectif « petit » suffisait à en rendre compte, et « la barca » en italien a un champ sémantique plus vaste qu'en français, il n'était pas obligatoire de choisir « barque » comme traduction, « bateau » pouvait aussi tout à fait convenir.

La traduction de « m'incantai a guardarlo » n'était pas aisée. Le terme « incantare » renvoie dans son sens premier au fait de proférer des formules magiques pour envoûter ou ensorceler quelqu'un. Dans sa forme pronominale, il indique que la situation dans laquelle on se trouve, ici « a guardarlo », c'est-à-dire le fait de le regarder, nous laisse dans un état de stupeur, de fascination, de grande surprise tout en sachant que lorsque « incantarsi » se réfère à un mécanisme tel que celui d'une horloge par exemple, il signifie que ce dernier s'est arrêté, bloqué, grippé, ce qui prive le sens « d'incantarsi » en italien de la notion de plaisir que l'on entend en français dans « s'enchanter », qui de ce fait ne convenait pas bien ici. C'est pour la même raison que le jury a sanctionné toutes les traductions comme « je m'extasiai » ou « je m'émerveillai » qui exprimaient une joie, un ravissement qui n'existent pas en italien et qu'il a opté pour des propositions telles que « je restai planté là à le regarder » ou « je le regardai fasciné » ou « je le regardai avec fascination ».

⁴⁷ « D'un tratto » est un synonyme de « ad un tratto » : « tout à coup », « soudain ».

De nombreux candidats ont confondu le « quasi » conjonction, synonyme de « come se » (« comme si ») avec le « quasi » adverbe (« presque »). Il est vrai que très souvent le « quasi » conjonction est facilement reconnaissable quand il est suivi d'un verbe au subjonctif imparfait ; mais le sens aurait dû aider les candidats. En effet, que voudrait dire « en me réveillant presque » ? Cela reviendrait à dire que le narrateur est en train de dormir et qu'il ne se réveille pas complètement ; alors qu'il s'agit de comparer son état de stupeur avec un état d'endormissement « comme me réveillant », « comme si je me réveillais ».

⁴⁸ « casacca da galeotto » renvoyait à la tenue ample et informe que portait les « bagnards ». « Casaque » et « vareuse » étaient les termes les plus appropriés ici pour en rendre compte. Pour la traduction de « galeotto », le jury a accepté « forçat » et même « galérien » dans son sens large, mais a sanctionné légèrement les traductions imprécises telles que « détenu », « prisonnier » ou inexacts comme « déserteur ».

⁴⁹ Il était obligatoire en français de rendre le singulier à valeur générique « al piede », par un pluriel « aux pieds ».

⁵⁰ Traduire « poco » n'est pas toujours chose aisée. Le jury a considéré comme une maladresse d'expression la traduction de « il mio poco bagaglio », « le peu de mes bagages », ou « mon peu d'affaires » et comme inexact « mon petit bagage », « mon modeste bagage » pour ne retenir que « mon maigre bagage », « mon bagage mince » et « le peu de bagage que j'avais ».

⁵¹ Même si « biancheria » peut parfois désigner le linge de corps, dans le contexte il fallait le comprendre dans son sens large de « linge ».

⁵² Ou « me pourvoir », « me doter ».

⁵³ Ou « d'une tenue bourgeoise », « de vêtements civils ».

⁵⁴ « À l'arrivée » ou « À la vue » ont été considérés comme inexacts car ils ne rendent pas compte du caractère progressif de l'arrivée contenu dans « apparire ».

⁵⁵ « Occhiata » signifie bien coup d'œil, et non « œillade » ou « clin d'œil » qui marquent une connivence qui n'est pas présente dans le texte.

⁵⁶ Certains candidats n'ont pas compris que « comune » n'était pas à entendre dans son acception habituelle, « commun », « ordinaire », « banal », mais en relation avec le mot « délinquant » (« criminel » a été accepté également).

⁵⁷ Ou « tombé ».

sur l'officier⁵⁸ qui avait reçu le pli, était⁵⁹ si douloureux qu'après un instant d'hésitation, il s'approcha de moi, se baissa⁶⁰. Avec une espèce de pince, il ouvrit le cadenas⁶¹ qui attachait⁶² les quatre maillons⁶³. A Montesarchio aussi⁶⁴ je me déplaçais⁶⁵ sans chaînes⁶⁶, mais le sentiment⁶⁷ de légèreté que j'éprouvai⁶⁸ en cet instant fut presque effrayant⁶⁹.

d'après Anna Banti, *Noi credevamo*

⁵⁸ Et non « officiel », « capitaine », « gradé » ou « militaire ». La précision reste de rigueur.

⁵⁹ Le subjonctif « fût » n'était pas recevable en français après le verbe « croire », contrairement à l'italien. Le subjonctif imparfait devait donc être traduit par un imparfait « était ».

⁶⁰ Ou « se pencha ».

⁶¹ Le terme « grimaldello » a donné lieu à de nombreux faux sens comme « crique », « passe-partout », « crochet », « sécateur », « épingle », « pied de biche ». Seul le dictionnaire et la contextualisation pouvaient conduire les candidats qui le méconnaissaient à le comprendre. Il en est allé de même pour « lucchetto ».

⁶² Ou « maintenait », « fixait ».

⁶³ Ou « anneaux », « chaînons ».

⁶⁴ Ou « Même à Montesarchio ».

⁶⁵ Ou « j'allais », « je déambulais », « je circulais ». « J'évoluais », « je marchais », « je me promenais », « je bougeais » ont été sanctionnés comme inexacts.

⁶⁶ Le pluriel n'était pas obligatoire, le jury a accepté la forme « sans chaîne ».

⁶⁷ Ou « l'impression », « la sensation ». Le jury a bien sûr sanctionné « le sens » qui était dans ce contexte un faux ami ne voulant pas dire grand-chose en français.

⁶⁸ Ou « je ressentis ». Attention il ne fallait pas entendre « provare » dans son sens commun d'« essayer ».

⁶⁹ Ou « effroyable », « terrifiant ». « Pauroso » peut certes signifier aussi « peureux », « craintif », mais le sens général de la phrase et du passage levait toute ambiguïté. Le candidat doit toujours s'en remettre au bon sens et à la logique interne du texte pour faire ses choix.

Version polonaise

Rapport présenté par Kinga Callebat, Maître de conférences des Universités, Université de Paris-Sorbonne et Katarzyna Bessièr, Professeur agrégé, chargée de mission en polonais à l'IGEN

Cette année, deux candidats ont composé en polonais.
Les notes obtenues sont 15 et 16.

Présentation du texte

Le texte proposé cette année à la version polonaise est extrait du premier roman de l'écrivaine Olga Tokarczuk, publié en 1993, intitulé *Podróż ludzi Księgi* (*Le voyage des gens du Livre*) et, à ce jour, non traduit en français. Le roman présente le voyage qu'entreprend un groupe de personnes, venus de tous horizons, dans un XVIII^e siècle fantasmagorique, en France, à la recherche du Livre qui contiendrait la réponse à toutes les questions que les gens se posent. Le roman s'organise autour de la métaphore du livre, les mots sont des reflets magiques des choses, ils sont « l'âme des choses ». Les outils de la fiction – narration, trame, personnages – deviennent des instruments de la connaissance. La réalité n'a pas de sens antérieur au récit et ne devient signifiante que lorsque le récit la convoque.

Remarques générales

Le texte a été dans l'ensemble bien compris et bien restitué, les différences entre les copies reposent sur un traitement plus ou moins pertinent des difficultés grammaticales, lexicales et syntaxiques. L'extrait proposé ne présente pas de difficultés particulières, si ce n'est son registre, soutenu, n'admettant aucune proximité avec la langue parlée et ses structures.

Concordance des temps

Les candidats doivent posséder une connaissance solide du système verbal, de la concordance et de la valeur des temps en polonais. En effet, un verbe perfectif — dont les modalités d'action indiquent principalement le caractère ponctuel, révolu ou inhabituel de l'action — au passé, sera traduit en français par un passé composé ou un passé simple, et par un plus-que-parfait s'il possède une valeur d'antériorité. Il est primordial d'exprimer sa valeur d'accomplissement d'une action.

Il convient de rappeler que si le plus-que-parfait existe en polonais il n'est employé qu'exceptionnellement.

La première partie du texte exigeait l'utilisation du plus-que-parfait en français, même si en polonais il n'apparaît pas. La phrase suivante : *Lustra w domu Markiza zawiesili przodkowie jego żony, która dostała ten dom w posagu.* sera traduite comme suit : *Les miroirs avaient été accrochés par les ancêtres de sa femme qui avait reçu cette maison en dot.* » pour respecter la succession des événements dans le temps.

Il ne faut cependant pas oublier qu'à l'intérieur d'une narration au passé peut se glisser un discours de personnage au présent, bien que ce passage ne soit différencié aucunement de manière graphique. Ainsi, le passage en polonais qui apparaît à l'intérieur d'une narration au passé : *A gdzie jestem ja, gdzie moja odmiennosc, moja niepowtarzalnosc, moja samotnosc? Czy widzę siebie takim, jak widzą mnie inni? Czy to naprawdę ja?* devait être rendu par le présent et non l'imparfait : *Et moi, où suis-je, où est ma singularité, mon caractère unique, ma solitude ? Me vois-je tel que me voient les autres ? Est-ce vraiment moi ?*

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 : *[...] spojrzenie [...] pędziło ku najbliższej powierzchni lustra [...]* traduit comme suit : *son regard [...] courait vers la plus proche surface de miroir* est une transposition littérale de l'ordre de la phrase polonaise, très maladroite en français. Il serait bien plus judicieux de proposer : *courait vers la surface du miroir le plus proche.*

Le recours au registre littéraire, très perceptible dans le texte, ne permet pas de traduire sans la dénaturer la série de questions qu'il contient autrement que par inversion du sujet et du verbe, comme dans le passage déjà cité.

A gdzie jestem ja... ne se conçoit que sous forme d'inversion : *Et où suis-je [...] ? Me vois-je [...] Est-ce vraiment moi ?* Toute tentative de restituer ces questions par un *est-ce que je me voyais tel que [...] ?*, dont l'usage à l'oral est fréquent, va à l'encontre de la forme très « écrite », presque recherchée, que prend ce texte.

Il en va de même pour la structure « c'est ... qui » qui vient se superposer au sujet grammatical de la phrase, construction fréquemment utilisée à l'oral. Elle ne peut être utilisée dans ce texte. Ainsi la proposition de traduction de la phrase *Lustra w domu Markiza zawiesili przodkowie jego żony* par : *Les glaces dans la maison du Marquis, c'étaient les ancêtres de sa femme qui les y avaient installées* ne peut être acceptée.

Difficultés lexicales

Toute traduction comporte toujours quelques maladroites lexicales qui résultent de la volonté de rester fidèle à l'original et de préserver l'esprit du texte. Ces maladroites sont acceptables lorsqu'elles n'entament pas la compréhension du texte traduit. Elles ne se justifient plus lorsqu'elles témoignent d'un vocabulaire réduit et/ou de l'incompréhension du texte original générant ainsi des erreurs de sens.

Le texte ne présentait aucune difficulté lexicale particulière et les maladroites lexicales sont d'autant moins admissibles. Le mot « lustra », traduit par « glace » au lieu de « miroir » n'honore pas un candidat spécialiste de la littérature mais n'entrave pas la compréhension. En revanche, elle trahit l'esprit du texte.

L'utilisation des expressions figées ne peut être approximative. Il n'est pas concevable de traduire « *wspinać się na palce* » par « se hisser sur la plante des pieds » mais « sur la pointe des pieds ».

Conseils généraux

D'une manière générale, une relecture attentive de la production finale en français doit permettre de débusquer les tournures « étranges », dépourvues de sens en français — calques et polonismes, ainsi que, bien entendu, les fautes d'orthographe et de ponctuation. Elle constitue une partie intégrante de l'exercice de version.

Proposition de traduction

Le Marquis aimait à se regarder dans les miroirs. Dans sa grande maison, il avait une multitude de beaux miroirs de cristal auxquels il permettait de morceler sa vie en images, éphémères et fugaces.

Les miroirs dans la maison du Marquis avaient été accrochés par les aïeux de sa femme qui avait reçu cette maison en dot. Les portraits des aïeux étaient désormais accrochés dans le hall en bas et regardaient le monde des vivants avec ce dédain incompréhensible des gens qui ne sont plus là. De leur vivant, ils avaient été plus imposants car le Marquis, pour se voir dans le miroir, devait se dresser légèrement sur la pointe des pieds. Il aimait surprendre son reflet quand, préoccupé par quelque chose, il s'oubliait et cessait de se contrôler. C'est alors que son regard s'échappait de sous ses paupières et courait vers la surface du miroir le plus proche, pour s'y rencontrer. Le Marquis n'était pas content. Lorsqu'un œil rencontre son reflet, il ne voit qu'un œil. Mais moi, où suis-je, où est ma singularité, mon caractère unique, ma solitude ? Me vois-je tel que me voient les autres ? Est-ce vraiment moi ? Ce qui importait le plus au Marquis était de saisir le moment où l'on était plus rapide que le reflet, où on le saisissait un instant avant qu'il n'eût répété le geste. C'est un moment si bref qu'on ne le remarque presque pas. Mais telle est précisément la vérité du reflet de miroir, de tout dédoublement : donner une conscience plus aigüe de sa singularité. C'est l'instant où naît la puissance.

Le Marquis aspirait à devenir puissant. Il naviguait, tel Ulysse, sur les flots agités de la vie, passant de port en port. Et chaque port était plus riche en biens, en prestige, en gloire. Mais aucun n'était le sien.

Olga Tokarczuk, *Le voyage des gens du livre*

Version portugaise

Rapport présenté par Michèle Guiraud, Professeur des Universités, Université de Lorraine, et Emmanuelle Guerreiro, Maître de conférences des Universités, Université Toulouse-Jean Jaurès

Résultats

6 copies notées de 02 à 11/20. Moyenne : 5,16 sur 20.

Si le nombre de copies a légèrement baissé par rapport à l'année précédente, le jury se réjouit du fait que, dans l'ensemble, les candidats ont su tenir compte des conseils donnés.

Remarques générales

Le texte choisi, lors de cette session, était un extrait du roman *O Teu Rosto será o Último* de João Ricardo Pedro, qui a obtenu le Prix Littéraire Leya en 2011. Premier roman de l'auteur, il traite de l'histoire de Duarte et de sa famille, durant la période de la Révolution des Œillets. L'extrait choisi met en scène plusieurs personnages habitant un petit village de la Serra da Gardunha, dans la Beira Baixa (District de Castelo Branco), et présente en toile de fond la société rurale d'un Portugal traditionnel, ce qui pouvait poser problème aux candidats. En effet, des mots comme « alqueires », « cinchos », « safras », « maleitas », « malinas » n'ont été souvent traduits qu'approximativement ou ont donné lieu à des faux-sens. Le ton général du texte souligne avec ironie le décalage entre ce monde rural statique et les événements politiques qui se jouent à Lisbonne. En dépit de ces difficultés, les candidats ont compris le sens global du texte.

Le titre donnait déjà l'orientation du texte : « Jour de Révolution » que précisait sans ambiguïté la première phrase avec l'évocation du Vingt-cinq avril mille neuf cent soixante-quatorze, références incontournables de l'histoire portugaise. À noter : les candidats devaient reproduire la date donnée par l'auteur en toutes lettres et, pour le moins, sans fautes. Le premier paragraphe introduisait un portrait de Celestino, mettant en évidence les habitudes d'un homme de la campagne. Le vocabulaire de ce passage : « a cartucheira à cintura », « as mortaldas », « sopas », « tragos de bagaço » a été rarement bien traduit. De même, les candidats n'ont pas tous compris le sens des mots comme « encuralado num quartel », « cercado por soldados », qui décrivent un moment crucial du coup d'Etat, lequel a mis fin à la dictature salazariste. La situation géographique du village « enalacrada no sopé » a donné lieu à des interprétations fantaisistes. D'une manière générale, il convient d'éviter de traduire les toponymes comme « a serra da Gardunha » ainsi que des noms propres : « Adolfo, Bocalinda » ou « Dona Laura. En revanche, il fallait traduire : « padre Alberto » (père Alberto) ou « o doutor Augusto Mendes » (le docteur Augusto Mendes).

Des fautes plus graves ont été constatées dans le passage au français de structures portugaises : « E que...a unica exceção...era a casa » ou « apressou-se...em direção ». De plus, nous recommandons vivement aux candidats de respecter les temps employés par l'auteur sur lesquels les fautes ont été récurrentes comme : « embarcara », « se alguém tivesse o desplane », « como se quisesse deixar bem claro que o que quer que estivesse », « tudo permanecerá ». Les candidats ne doivent pas se laisser emporter par le fil du texte mais bien procéder à une analyse plus fine de la phrase.

L'humour du quatrième paragraphe a échappé à bon nombre de candidats qui ont donné des traductions très éloignées du texte. Rares ont été ceux qui ont perçu le rapport entre « de faca e alguidar » et la préparation de la « canja ». Une fois de plus, nous conseillons aux candidats – lorsque le sens d'une phrase semble peu clair à la première lecture – de bien s'imprégner du contexte en le lisant à plusieurs reprises et de procéder dans un premier jet à la traduction mot par mot. Il vaut mieux heurter sur un mot ou proposer une traduction lourde que de faire un contre-sens. Plus largement, nous insistons sur le fait qu'il ne faut jamais laisser de « blancs » et prendre le temps de relire la copie traduite.

Le jury recommande aux candidats de poursuivre leurs efforts dans le sens d'une plus grande rigueur par rapport au texte-source.

Proposition de traduction

Jour de Révolution

Une chose semblait certaine : le vingt-cinq avril mille neuf cent soixante-quatorze, un bon moment avant sept heures du matin, Celestino attacha sa cartouchière à sa taille, mit son *Browning* en bandoulière, vérifia son tabac et son papier à cigarettes, oublia sa montre accrochée à un clou qui tenait également un calendrier, et sortit. Le ciel commençait à s'éclaircir. Ou peut-être n'avait-il même pas commencé à s'éclaircir. En plus des bouts de pain trempés dans du café au lait, Celestino s'était sifflé sans mal deux gorgées de gnôle. La première pour les aigreurs d'estomac. La seconde, pour les pensées cafardeuses, car lui, comme du reste tous ses traits physiologiques le suggéraient, était un homme enclin à des mélancolies prolongées.

Aux environs de onze heures du matin, aucun signe de changement n'avait encore été perçu par ceux qui vivaient au rythme de la cruelle arithmétique des boisseaux, des clisses, des récoltes, des lunes, des fièvres, des malines et des gelées. Dans les champs, hommes et mules déchiraient la terre en d'irrépréhensibles géométries, tandis que dans la pénombre des étables, bercées par des litanies que leurs propres lèvres tissaient, les femmes remplissaient les gamelles des porcs, des chèvres, des enfants. Et si quelqu'un avait le culot d'interrompre leurs pénibles besognes pour leur annoncer qu'en ce moment précis le président du Conseil des ministres du Portugal se trouvait piégé dans une caserne de Lisbonne, encerclé par des soldats qui exigeaient sa reddition, il obtiendrait sûrement, pour toute réponse, un regard d'une indifférence absolue.

Dans ce village au nom de mammifère, coincé au pied de la Serra da Gardunha, tourné vers le sud sans avoir conscience d'être tourné vers le sud, la seule exception à ce total désintérêt pour le destin de la patrie, comme si la patrie était un endroit lointain, était la maison du docteur Augusto Mendes où, dans une sorte de cabinet de crise, se trouvaient réunies ses plus illustres personnalités : Adolfo, Bocalinda, Larau, le père Alberto, Fangaias, et, bien sûr, le maître de maison, le docteur Augusto Mendes.

Dona Laura, en voyant la maison se remplir de bouches à nourrir – et pressentant que cette histoire de coup d'État était une affaire qui prendrait du temps –, s'empressa d'aller, armée d'un couteau et d'une bassine, en direction des poulaillers, d'où elle revint avec les deux premières victimes de la révolution. Et deux heures de l'après-midi n'avaient pas encore sonné lorsque, dans un exercice ostensible de pouvoir, comme si elle voulait clairement afficher que quoi qu'il adviendrait dans le pays, là, à la maison, tout resterait pareil, elle coupa radio et télévision, ouvrit les portes-fenêtres qui donnaient sur le jardin et annonça que la *canja*¹ était servie.

João Ricardo Pedro, *O Teu Rosto será o Último*, Lisboa, Leya, 2012, p. 9-10

¹ Canja : bouillon de poule auquel on a ajouté de petites pâtes ou du riz.

Version roumaine

Rapport présenté par Cécile Folschweiller et Alexandru Mardale, Maîtres de Conférences des universités, INALCO

6 candidats ont composé cette année en roumain. Tous ont eu une note supérieure à la moyenne, les résultats se répartissant comme suit : une copie à 11, deux copies à 13, deux à 14, une à 16. Les erreurs ont été parfois assez nombreuses mais le texte était riche en difficultés lexicales et grammaticales et les 6 copies, même la plus faible, ont fait preuve d'une indéniable bonne connaissance des deux langues.

Le texte proposé était le tout début de l'imposant volume autobiographique de Nicolae Balota (1925-2014), essayiste et historien de la littérature, qui fait alterner des pages de journal intime datant de 1954-55 avec des réflexions postérieures. Il s'agissait ici des toutes premières pages du prologue, qui raconte l'arrestation de l'auteur par des agents de la *Securitate* dans un train, début janvier 1956, train dans lequel il va abandonner, dans un réflexe salvateur, le sac contenant son journal plein de notations critiques à l'égard du régime communiste. L'auteur retrouvera des années plus tard le volume, le fameux « cahier bleu » du titre, évoqué dans l'extrait, et l'enrichira de commentaires et souvenirs avant de le publier en 1998.

Ces premières pages, essentielles puisqu'elles racontent la disparition du texte que l'on va lire ensuite, mêlent action et description et, du point de vue de l'exercice de traduction ici demandé, l'extrait a bien permis de départager les candidats en fonction de leurs capacités d'analyse et de compréhension de la phrase roumaine et de leur habileté à la rendre en français.

Le texte a été globalement bien compris, à l'exception, dans deux copies, du passage portant sur le nombre et le type de bagages transportés par l'auteur (détail plus qu'important pour la suite). Du point de vue du lexique, le passage descriptif portant sur la foule des voyageurs dans la gare comportait vraisemblablement quelques termes inconnus des candidats, mais l'usage du dictionnaire unilingue devait permettre, sinon de les identifier précisément, du moins de proposer un équivalent approchant, ou d'éviter des confusions sur certains termes, qui rendaient la phrase pour le moins étrange. Ainsi l'homonyme *lilioci* a-t-il été parfois traduit « lilas » à la place de « chauves-souris », le pluriel *sfori* confondu avec le verbe *a sforăi*, le mot *palton* rendu par « pantalon ».

Les prénoms et noms propres n'ont pas à être traduits – sauf s'ils possèdent des équivalents institués par la tradition – et il était d'autant plus maladroit de rendre Matei par Matthieu que le second prénom du couple de frères, Nelu, ne pouvait être transposé en français.

A propos des dénominations, la cohérence s'impose. Si l'on a commencé avec Père / Mère, ou bien Papa / Maman, traités comme des noms propres, sans articles ou possessifs, il faut le faire tout au long du texte.

Enfin, une seule copie a conservé le terme de *Securitate* – à écrire en italique ou souligner – quand les autres l'ont malheureusement traduit par « Sécurité », voire « Sécurité publique », alors qu'il s'agit bien de la police politique du régime.

Du point de vue de la syntaxe, des verbes et des temps, on peut distinguer le cas des copies de candidats vraisemblablement de langue maternelle française qui ont parfois confondu des formes verbales roumaines (passé simple et plus-que-parfait, passé simple et présent, erreurs de personne) de celles qui ont eu de la difficulté à appliquer la concordance des temps française ou n'ont pas toujours su éviter les calques de construction (« il me paraissait que », « se changer du chassé en chasseur »). L'usage des prépositions et des adverbes pose ainsi parfois problème (« avec ses yeux vides », « cahier relié avec un tissu bleu », « entassés les uns dans les autres », « quelques années en arrière »...), ainsi que la traduction de phrases à subordonnées relatives qui deviennent vite lourdes ou un peu maladroites en français. Un autre cas, récurrent en roumain, est celui des verbes introduisant une réplique, notamment lorsqu'ils la suivent. Le roumain, beaucoup plus souple que le français, admet de nombreux verbes dont le rapport avec les mots prononcés est sous-entendu, mais il est impossible de dire en français, comme l'ont fait trois des six copies : « Prends-le, me l'avait tendu ma mère d'un petit geste triste ».

Enfin, quelques grosses fautes de français ou d'orthographe grammaticale ne sont pas excusables à une agrégation de lettres modernes : « tout ce que je me souvenais de lui », indicatif après « jusqu'à ce que » ou « bien que », confusion du conditionnel présent et de l'indicatif futur

(serais / serai), sans parler des fautes d'accents qui sont fortement pénalisées (où / ou) alors qu'elles ne sont probablement dues qu'à l'absence de relecture.

Une dernière remarque, sur un point qui aurait pu apporter une petite bonification : la première phrase du texte (en roumain « La început a fost privirea ») est une allusion assez transparente, chez cet auteur aux préoccupations également religieuses – comme on pouvait le deviner à la mention de son travail sur les *Psaumes* d'Arghezi – à la phrase biblique « Au commencement était le Verbe » (en roumain « La început a fost / era Cuvântul »). Mais aucune copie ne semble l'avoir vu, les candidats ayant opté pour le syntagme « au début » ou pour le passé composé, comme la phrase roumaine.

Proposition de traduction (reprenant également quelques éléments des copies)

Au commencement il y eut le regard. Un regard éteint, opaque. Je l'ai reconnu immédiatement, alors que je l'avais croisé des années auparavant. C'était tout ce que je me rappelais de lui, de l'homme aux yeux de mort. Cette fois non plus le regard ne se fixa pas sur moi, il m'effleura seulement en passant, sans s'arrêter, glissant sur moi, au-delà de moi. Comme s'il ne m'avait pas vu, comme si je n'avais pas même existé.

Il y avait aussi, bien sûr, mon propre regard. Lorsque je suis entré, ce soir d'hiver, dans la grande salle, à peine éclairée, de la gare de Cluj, je l'ai vu immédiatement, qui attendait (« c'est moi qu'il attend », me suis-je dit) les yeux vides fixés sur l'entrée. Mon regard l'a détaché de la foule de ceux qui dormaient sur des paquets ficelés par des cordes épaisses et des courroies, ou qui s'agitaient sur place, fourrés les uns contre les autres comme une grappe de chauves-souris agglutinées, hibernant entre les doubles vitrages d'une pièce non chauffée. Dans cette foule d'hommes et de femmes en grosses vestes noires, trempées par la neige fondue, de paysans avec leur bonnet de fourrure sur la tête, portant chacun deux besaces de bure grise tombant de part et d'autre de l'épaule, de soldats aux bandes molletières et en grands manteaux russes, lui seul se détachait, lui seul était visible, peut-être parce qu'il était le seul à guetter.

Au moment où nos regards se sont croisés, j'ai eu brusquement froid.

J'étais descendu en nage de l'autobus bondé comme toujours, portant un vieux nécessaire de voyage en cuir de Maman, dans une housse kaki, relique des « belles années » d'avant la guerre, ainsi qu'un autre sac, volumineux, lourd, en cuir épais, une serviette de voyage à plusieurs compartiments, dont Papa, à l'époque, ne se séparait jamais dans ses déplacements officiels. Je l'avais remplie à craquer de livres. J'avais aussi dedans un commentaire en cours de rédaction des *Psaumes* d'Arghezi (que je devais reprendre vingt ans plus tard), ainsi que le dernier cahier, épais, relié d'une toile bleue, de mon *Journal*. Je portais sur le bras un manteau, de mon père également (« Prends-le, de toute façon il ne l'utilise plus », m'avait dit Maman en me le tendant d'un petit geste triste la veille du départ). J'avais transpiré à porter tout cela jusqu'à l'autobus, puis dans la cohue de l'autobus allant à la gare.

J'étais pressé : je voulais quitter la ville au plus vite. J'avais l'impression que la menace que je sentais peser autour de moi disparaîtrait dès que je serais arrivé à Bucarest. Mes amis Matei et Nelu Boilă m'avaient dit que l'appartement de leur mère, où ils avaient passé les fêtes de fin d'année, était constamment sous surveillance et qu'ils étaient suivis, ou qu'ils avaient l'impression de l'être. Ils m'avaient demandé si je n'avais pas remarqué moi aussi une semblable « ombre » derrière moi. Mais je n'avais rien vu de tel quand, dans mes trajets en ville de ce jour-là, je m'étais arrêté à plusieurs reprises et retourné brusquement pour observer les gens derrière moi, je n'avais reconnu en aucun d'eux un agent de la *Securitate*. Jusqu'à ce que, en entrant dans la gare, mon regard tombe sur l'individu pâle, aux yeux vides, en qui j'avais reconnu celui qui, quelques années auparavant, un soir d'automne, m'avait arrêté.

« C'est moi qu'il attend », me répétais-je, en me faulant avec peine à travers cette masse compacte d'hommes et de femmes en grosses vestes noires, trempées par la neige fondue. [...] J'ai la sensation lancinante que connaît, je crois, tout animal poursuivi : celle de ne plus savoir d'où le chasseur le guette. Ou le besoin – lui aussi animal peut-être – de se transformer de chassé en chasseur, de tenir l'ennemi à distance, dans le périmètre de son regard. Mais rien, il n'était plus nulle part, ou il s'était évanoui dans la foule dans laquelle je m'étais moi-même plongé.

(Nicolae Balotă, *Caietul albastru*, București, Ideea europeană, 2007, pp. 5-6)

Version russe

Rapport présenté par Catherine Géry, Professeur des Universités, INALCO, et Hélène Mélat, Maître des conférences des Universités, Université Paris-Sorbonne

Cette année a été extrêmement décevante pour la version russe. Par le nombre de candidats, tout d'abord, puisqu'il n'y a eu qu'une seule copie, ce qui n'était pas arrivé depuis plusieurs années. Par le niveau de cette copie, ensuite, qui a obtenu la note de 8/20.

Le texte était un extrait d'une œuvre classique du XIX^e siècle, *Le Journal d'un homme de trop* d'Ivan Tourgueniev. La principale difficulté était d'adapter la langue de la traduction au style du XIX^e siècle, ce que le candidat n'a pas su faire.

La copie comportait un nombre important de contre-sens et de faux-sens dont certains sur des mots élémentaires (сам traduit par seul, разве traduit par si) ou inexplicables (рощица, « petit bois » traduit par « forêt aux belles allées » ; « le visage ravi » pour « в поте лица »), inexactitudes et sous-traduction (Благодать, « trésors, merveilles » traduit par « nourriture »), ce qui témoigne d'une connaissance insuffisante du russe, sans parler de ses nuances.

Il y avait également dans la copie beaucoup de maladresses de français :

- Lourdeurs et maladresses extrêmes : **attrapé** la migraine à **cause d'un** sommeil prolongé ; s'asseyaient en rond **et** mangent **et prennent** le thé à **souhait, où on** nourrit **avec émoi et attention** un fort sentiment amoureux
- inexactitudes : **individu** utilisé sans tenir compte de sa connotation négative
- termes trop familiers : nous **balader** (avec, qui plus est, la faute d'orthographe courante qu'est le doublement du l) dans les bois ;
- emploi systématique du passé composé alors que les auteurs du XIX^e privilégient le passé simple dans la narration, même pour les textes à la première personne comme c'est le cas ici ; cet emploi du passé composé dans le récit de la promenade est en dissonance stylistique avec le texte ;
- emploi du subjonctif présent là où un auteur du XIX^e aurait mis un subjonctif imparfait.
- Des maladresses en liaison avec la civilisation russe : l'expression « губернский город » doit être connue de toute personne ayant lu les classiques russes dans le texte et correspond à chef-lieu de province et non **villes administratives** comme écrit dans la copie.

Ces erreurs et maladresses sont inquiétantes car elles ne témoignent pas seulement d'une méconnaissance du russe, mais mettent en évidence un manque de finesse dans l'utilisation du français, ce qui est réhivitoire pour un futur enseignant de littérature française. On ne peut que conseiller de lire des textes en bilingue, ce qui permet à la fois d'améliorer ses connaissances en russe et d'asseoir sa connaissance du français.

PROPOSITION DE TRADUCTION

Cette proposition de traduction s'inspire beaucoup de la traduction la plus courante, classique, celle que Louis Viardot a faite en collaboration avec Ivan Tourgueniev lui-même. Nous avons cependant modifié certaines traductions pour rester plus près du texte russe.

J'ai gardé en particulier le souvenir d'une promenade dans le bois aux alentours de la ville d'O... Nous étions quatre : la vieille Ojoguine, Liza, moi-même et un certain Bizmionkov, fonctionnaire d'un grade modeste à O..., un petit blond des plus gentils et paisibles – j'aurai l'occasion de reparler de lui. M. Ojoguine, quant à lui, était resté chez lui, il avait la migraine à force d'avoir dormi. La journée était magnifique, chaude et tranquille. Il faut avouer qu'en général les Russes ne sont pas amateurs des parcs de loisirs ou des promenades publiques. Dans ce que l'on appelle les jardins publics des chefs-lieux de province on ne trouve pas âme qui vive, sauf peut-être parfois une vieille femme qui vient

s'asseoir en gémissant sur un banc vert chauffé par le soleil, à côté d'un arbuste chétif, et seulement s'il n'y a pas à proximité un banc sale auprès d'un porche. Mais s'il se trouve aux environs de la ville un maigre bois de bouleaux, les marchands aiment à s'y rendre les jours de fête ; ils emportent avec eux des samovars, des gâteaux et des melons d'eau, et, après avoir étalé tous ces trésors sur l'herbe poussiéreuse au bord même de la grande route, ils s'assoient en rond, boivent du thé et mangent jusqu'au soir à la sueur de leurs fronts. Il existait justement un petit bois semblable à deux verstes de la ville d'O... Nous y arrivâmes peu après le dîner. Bizmionkov offrit son bras à la vieille Ojoguine, je donnai le mien à Liza. Le jour était déjà sur son déclin. J'étais à l'apogée de mon premier amour (nous nous connaissions à peine depuis quinze jours). Je me trouvais dans cet état d'adoration passionnée et attentive où l'âme suit innocemment et involontairement les moindres mouvements de l'être aimé, où l'on ne peut se rassasier de sa présence ni se lasser d'entendre sa voix, où l'on est comme un enfant sorti de convalescence, et où tout homme quelque peu expérimenté doit reconnaître à cent pas et à première vue ce qui se passe. Jusqu'à ce jour je n'avais pas eu l'occasion de donner le bras à Liza. Nous marchions côte à côte, foulant doucement l'herbe verte. Une brise légère voltigeait autour de nous entre les troncs blancs des bouleaux et me jetait parfois le ruban du chapeau de Liza au visage. Je suivais obstinément son regard jusqu'au moment où elle se tournait enfin gaiement vers moi, et nous échangeions alors des sourires.

Ivan Tourgueniev
Le Journal d'un homme de trop

Version tchèque

Rapport présenté par Xavier Galmiche, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne

L'épreuve de version tchèque a été choisie cette année par un(e) candidat(e).

Le texte proposé est l'incipit de *Un homme bon*, récit de Božena Němcová, la plus célèbre femme-écrivain tchèque du XIX^e siècle. Le récit lui-même repose sur une intrigue sentimentale qui peut aujourd'hui paraître mièvre, mais sa composante « réaliste », qui inclut en fait une bonne dose d'idéalisation, évoque de façon saisissante certaines réalités économiques et sociales de l'empire d'Autriche. L'extrait choisi décrit la vie d'un « roulier », conducteur d'un train des marchandises entre la Bohême et Vienne : il renvoie à des réalités de civilisation déjà obsolètes au temps de la rédaction et que la conteuse avait donc à cœur, dans l'esprit de la littérature ethnographique, de saisir dans le détail, ce qui, ajouté à certaines tournures vieillies inhérentes à la date de la rédaction, aboutit à un texte limpide mais plein de détails qui ne sont pas immédiatement compréhensibles au lecteur contemporain. Le jury a tenu compte de ces particularités.

Il est normal que le **lexique** ait donné du fil à retordre : *vozka* (l. 9), « conducteur », « cocher », qu'on peut donc ici traduire « roulier », a été traduit « charroi » ; *povoz* (l. 2) a été improprement traduit « chariot de marchandise » – or il faut bien le différencier de *kočár* (l. 5), « chariot » ou « carrosse », selon le contexte, car *povoz*, mot abstrait, désigne plutôt le dispositif de transport que la voiture elle-même : le reste du texte précise qu'il s'agit de plusieurs voitures, d'où notre traduction *train de charge*. Cette mécompréhension en entraîne une autre : *což platilo i povozu jeho i osobě* (l. 9), « ce qui désignait tant son train que lui-même », a été traduit, dans un français bien maladroit, « cela rejaillissait sur sa personne et ses véhicules s'entend ».

La méconnaissance de certains termes entraîne des faux-sens classiques qui peuvent s'accumuler : ainsi *široká brada s hlubokým důlkem* (l. 10), « son menton large orné d'une profonde fossette », a été traduit de façon hasardeuse « son visage large et buriné ».

Parmi les imprécisions, notons : *šest silných hřebců připřaženo* (l. 6), traduit « tiré par six mâles » (au lieu de « étalons »), et l'expression suivante, *o dvou a o jednom páru* (« avec deux ou un couples de chevaux »), qui doit être adaptée en français (de quatre et deux chevaux), le/la candidat(e) écrivant ici « avec un ou deux chevaux ».

Certains mots-outils ont été omis, parfois sans grave incidence, comme *tehďáž* (l. 3), « à cette époque » (au lieu de *tehdyž*, plus courant aujourd'hui). Mais il arrive que l'omission et peut-être la mécompréhension de certains mots-outils mènent à des faux-sens : ainsi *jedině* (« seulement ») dans *On také jediné dovedl* (l. 3), « D'ailleurs il était seul à le pouvoir dompter », a été interprété « Il les dirigeait avec une totale maîtrise ».

Parmi les expressions vieillies, *pantáta* (l. 4) désigne le maître d'une exploitation ou d'une activité artisanale (en allemand « Wirth »), et les traducteurs hésitent traditionnellement entre « patron » et « petit père » (sans doute par attraction des traductions du russe). Le « sieur » choisi par le candidat est trop archaïsant, et nous proposons « maître », tout en restant sensibles au souci du / de la candidat(e) d'avoir cherché l'expression juste.

L'expression *potřebné zboží* (l. 3), qui désigne des « marchandises utiles », a été bien comprise ; à la traduction « produits de consommation courante », sans doute trop moderne, on peut préférer « produits de consommation ».

Ce sont les erreurs de **morphosyntaxe** qui entraînent les bévues les plus regrettables.

Ainsi, la mécompréhension probable du participe passif *vidán* (« vu ») dans *a v hospodách raději vidán než pán v kočáře* (l. 4-5), « mieux accueilli [mot à mot : vu] dans les auberges que ne l'eût été un seigneur en carrosse », a abouti au contresens « pour être plus souvent à l'auberge que sur son charriot », en contradiction avec le sens du texte. De même, dans *a přeseň vyložený límec od košile* (l. 16), « et le col de sa chemise rabattu par-dessus », l'expression prépositionnelle *přeseň* (contraction de la préposition *přes* + du pronom *ně*) n'a pas été comprise et a mené à un contresens.

Plus grave, la méconnaissance du *t'* épenthétique si fréquent au XIX^e siècle mais également indispensable pour la compréhension de mots-outils du tchèque contemporain (comme *ať*, « que... ! » optatif, ou *neboť*, « car », etc.) a mené à un magnifique faux-sens : ainsi *Bylt'* dans *Bylt' Hájek* (l. 11) n'est pas un prénom (« Bylt' Hájek »), mais le composé « participe passé du verbe être + *t'* épenthétique », soit « et Hájek était... ».

En conclusion, le/la candidat(e) a saisi l'essentiel de cette description et, si quelques mésinterprétations ont entraîné des contresens sur plusieurs lignes que le correcteur ne peut pas ne pas comptabiliser dans sa notation, il/elle a évité les non-sens.

Une expression de qualité, quelques trouvailles de détail ont partiellement compensé les erreurs les plus marquantes que nous avons relevées.

Proposition de traduction

Il y a vingt ans, alors que les pays Tchèques ne connaissaient pas encore le chemin de fer, on pouvait voir, plus que maintenant, sur la route de Vienne, de ces lourds trains de charge qui transportaient les produits de consommation des pays jusqu'à la ville de résidence impériale et en rapportaient d'autres marchandises utiles. – À cette époque, le chemin de Náchod à Vienne et retour était régulièrement emprunté par maître Hájek, connu tout au long de l'itinéraire et mieux accueilli dans les auberges que ne l'eût été un seigneur en carrosse, car il ne regardait pas à la dépense. Son train se composait d'une lourde voiture de trait, à laquelle étaient toujours attelés six forts étalons, et de deux plus petites, de quatre et deux chevaux. - Les deux voitures de traîne étaient toujours menées par deux valets, maître Hájek conduisant le premier train. Son fougueux attelage faisait sa gloire ! D'ailleurs il était seul à le pouvoir dompter. À Vienne, ceux qu'il fréquentait l'appelaient « le grand roulier tchèque », ce qui désignait tant son train que lui-même. Ce Hájek était un homme grand, aux membres puissants, comme il convenait à son métier. Son front haut et son menton large orné d'une profonde fossette trahissaient une nature impulsive, quand ses yeux bleus et clairs dénotaient une grande bonté de cœur. Lorsqu'il riait, on voyait deux rangées de dents blanches comme des murs passés à la chaux. – Il portait des cheveux d'un châtain sombre coupés, comme on dit, « en frange ». Il avait sur la tête un large chapeau de feutre, au ruban duquel se mêlaient, quand il était en route, de nombreux jetons d'octroi. Il portait sur le cou un foulard de soie noir, sur lequel était rabattu le col de sa chemise. Une veste bleue à boutons de laiton, et une camisole brodée sur le devant. De lourdes bottes jusqu'au-dessus du genou, une culotte de peau noire, et à la taille une lourde ceinture – tel était son costume. Il portait par-dessus un long manteau de fourrure blanc l'hiver, et l'été une tunique de toile bleue brodée aux poignets et au col. – Quand il se balançait ainsi, le fouet dans son poing puissant, d'une allure placide le long de son train, les gens se retournaient sur son passage en se disant : « Ce Hájek, quel géant ! Voilà quelqu'un qui connaît son affaire ! Une voiture comme d'acier trempé, des chevaux de feu, et de la charge à faire craquer les essieux ! » - Mais quand on commentait sa chance dans ses affaires de roulier, on ne manquait pas d'ajouter : « Le destin lui sourie ! C'est un homme bon. »

Božena Němcová, *Un homme bon, Dobrý člověk*, (ed. en feuilletons dans la revue *Posel z Prahy [Le Messenger de Prague]*, 1858).

Leçon (oeuvres au programme)

Rapport présenté par Jean-Raymond Fanlo, Professeur des Universités, Aix-Marseille Université

La leçon porte sur une des œuvres du programme de littérature française. Les candidats disposent de l'édition du programme, mais privée de la traduction pour l'œuvre du Moyen Âge.

Après 6 heures de préparation, la leçon se soutient oralement en 40 minutes, suivies d'un entretien de 10 minutes maximum avec le jury.

Les sujets sont variés. Il peut s'agir d'une citation brève de l'œuvre, d'une question, d'un problème, ou encore d'une étude littéraire sur un extrait d'une longueur variable : environ 500 vers pour l'œuvre du Moyen Âge, un acte ou un ensemble de scènes d'une pièce de théâtre, un chapitre de roman ou un extrait de dix à quinze pages.

1 Les sujets, les notes

Les candidats ont eu à traiter les sujets suivants :

- Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole

« uns beaux dons a mout grand mecine » ; « ouïr et entendre » ; « mes parlez d'armes et d'amours » ; « Tours et détours » ; « remembrance » et « novele chose » ; « Tuit cil s'en esjoïront / Qui chanter et lire l'orront » ; chanteurs et conteurs ; les noms propres ; la « richece » ; Conrad : un souverain idéal ? ; les descriptions ; « vos deïssiez que ce fust songes / des merveilles qu'il lor contoient » ; « la pucele a la rose » ; la courtoisie ; lieux urbains, lieux rustiques ; l'humour ; jongleurs, ménestrels et interprètes ; le romanesque ; la femme, le chevalier, le prince ; circularité et linéarité ; les voix de la fiction ; les couples ; les dialogues ; la poésie ; lyrique et narratif ; la fin' amor ; le charme ; la joie ; nom et renom ; chanter et lire ; le narrateur ; vêtements, parures et accessoires.

10 études littéraires

- Les Amours

« ma lyre enchanteresse » ; « Quand je la vis » ; « songer, penser » ; « que c'est qu'amour » ; un recueil savant ? ; « Amour me fait errer » ; « Et pour ma Dame au parfait concevoir » ; « ton nom, honneur des vers françois » ; « sagement affole » et « follement m'affole » ; « l'ardeur qui de chanter m'anime » ; le poète, les poètes ; le vers ; le portrait de Cassandra ; l'épopée ; la mythologie (2 fois) ; Cassandra ; le sonnet ; aigreur et douceur ; une défense et illustration de la langue française ? ; la langue poétique ; poésie, peinture et musique ; l'œuvre d'art ; Je et Tu ; un recueil lyrique ? ; mouvements et métamorphoses ; la sensualité ; l'érotisme ; mémoire et avenir ; le temps ; Troie ; le corps ; la beauté (2 fois) ; fixité et mouvement ; célébrer ; sonnet et sonnets.

7 études littéraires

Les Pensées

« j'aurai aussi mes pensées de derrière la tête » ; « c'est mon affaire que ta conversion. Ne crains point » ; « Inclina cor meus, Deus » ; « tout cela était si imparfait et si mal écrit » ; « un même sens change selon les paroles qui l'expriment » ; « Admirez ! » ; « Dieu parle bien de Dieu » ; « Itus et reditus » ; « l'éloquence est une peinture de la pensée » ; « Ce n'est point ici le pays de la vérité » ; « Je ne prétends point vous rendre raison de toutes choses » ; « tout ce qui est incompréhensible ne laisse pas d'être » ; l'honnête homme ; présence du moi ; les *Pensées*, un divertissement ? ; Dieu ; L'ironie (2 fois) ; Pascal écrivain ; le milieu ; sciences exactes et théologie ; les Juifs ; philosophes et philosophie ; morale et foi ; le dialogue ; le repos ; les liasses ; converser, convertir ; penser, imaginer, écrire ; l'effroi et la charité ; ordre et rupture ; l'infini ; les figures ; le cœur et l'automate ; voix et discours ; l'exemple ; contre, pour, avec ; le tragique ; Jésus Christ ; rhétorique et imaginaire ; le doute ; la poésie des *Pensées* ; penser dans les *Pensées* ; le Je, le moi ; douter, redouter, croire ; « qu'on est heureux d'avoir cette lumière dans cette obscurité » ; l'obscurité ; l'ordre du cœur ; force et

justice ; liaison rompue, liaison réparée ; dialectiques ; l'épreuve du Je ; les Écritures et l'écriture ; les miracles.

9 études littéraires.

La trilogie de Beaumarchais (*Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La mère coupable*)

La « disconvenance sociale » ; « n'espérez pas asservir dans ses jeux mon esprit à la règle » ; « je n'y comprends plus rien » ; Les âges de la vie ; négociation et révolte ; la jeunesse ; rôles secondaires et utilités ; lettres et billets ; *LMF* : une folle journée ? ; Rosine, la comtesse, la mère ; Rosine (2 fois) ; séduction et sédition ; théâtre et émotion dans le *LMF* et *LMC* ; l'Espagne et Paris ; la politique ; une théâtre révolutionnaire ? ; Disposition et déplacements ; le mariage ; libération et enfermement ; les couples ; société, histoire, politique ; l'univers féminin dans *LMF* ; le comique ; résistance ; le désir ; le déguisement ; narration, scène, tableau ; l'esprit ; les didascalies dans *LBS* et *LMC* ; les didascalies dans la trilogie ; Marceline ; procédure, stratégie, politique ; le comte Almaviva ; musique et dramaturgie ; la chambre et le secret ; l'espace scénique ; les éléments dramatiques dans *LMC* ; libertinage, gaieté et liberté ; la famille ; Bartholo ; la dispute et la fête ; les objets ; le verbe et l'esprit ; égarer, s'égarer ; la reconnaissance ; Chérubin ; le badinage ; parole, chant, musique ; les monologues ; l'intrigue ; masques et travestissements ; l'exposition.

13 études littéraires.

La Fortune des Rougon

« Républicains » et « réactionnaires » ; « la voix haute du peuple » ; « une étrange époque de folie et de honte » ; « son indigne famille » ; « cette étrange maison de la folie lucide » ; « tuer la république » ; l'allégorie ; clabaudages et rumeurs ; la tache ; seuils et remparts ; écrire l'histoire ; les Macquart ; le traitement du temps ; lettres et journaux ; l'enfant ; nature et société ; la nature (2 fois) ; la famille ; prendre la plume, prendre la parole ; les sauvages ; le temps ; décembre ; le corps ; les vivants et les morts ; Silvère ; l'animalité ; la description ; le réel et le symbole ; roman et théâtre ; les couples ; tante Dide (2 fois) ; le désir ; prendre les armes ; la figure du narrateur ; Félicité (2 fois) ; la terre ; la religion ; voix, bruits et silences ; paysages ; Zola artiste ; stations et déplacements ; modes et usages de la rumeur ; le sang ; la conquête de Plassans ; l'aire Saint-Mittre ; le grotesque et le sublime ; les personnages secondaires ; le salon jaune ; la caricature ; l'eau ; le docteur Pascal ; les appétits ; l'argent.

10 études littéraires

Du mouvement et de l'immobilité de Douve

« Je te nommerai Douve » ; « une ouverture tentée dans l'épaisseur du monde » (2 fois) ; « le vrai chemin » ; « une beauté d'alarme » ; « pour que tout soit simple » ; « trouser la muraille des morts » ; « Je pressens que ce jour a fait / votre poursuite inutile » ; « comment peut-on mourir ? » ; « mourir est un pays que tu aimais » ; « l'odeur du sang sera ce bien que tu cherchais » ; « que le froid par ma mort se lève et prenne un sens » ; « en quel être dresser le feu de ton visage » ; « mon démon secret » ; « la seule force de joie » ; « Douve, je parle en toi » ; « Douve sera ton nom » ; l'érotisme ; les mythes et les symboles ; l'eau et le feu ; le poème ; lire l'hermétisme ; l'extravagance ; le franchissement ; la solitude ; la question ; la mort ; le dialogue ; le paysage ; la présence ; la poétique des contraires ; la maison ; le rythme ; le bestiaire ; Mais qui est donc Douve ? ; le combat ; la lumière et la nuit ; parler ; le sang ; les voix ; voir ; une poétique du seuil ; la clause des poèmes ; le bestiaire ; aimer ; parole et silence ; la déchirure ; face, tête, visage ; la quête ; le corps ; le froid ; la présence ; les titres ;

6 études littéraires.

La moyenne des 344 leçons est de 8,23. Elle se module significativement selon les auteurs du programme

	Nombre de leçons	Moyenne
Renart	42	8,6
Ronsard	44	7,2
Pascal	63	8,7
Beaumarchais	68	7,3
Zola	64	8,4
Bonnefoy	63	9,2

Des auteurs réputés difficiles, Bonnefoy, Pascal, ont assez bien réussi aux candidats, tandis qu'un auteur apparemment plus simple, Beaumarchais, a donné des résultats assez médiocres. On peut penser que chez les premiers, la présence d'une armature conceptuelle forte a fourni des points d'appui qui ont manqué à l'analyse des nombreux sujets sur la dramaturgie de Beaumarchais ou sur la poésie de Ronsard, deux auteurs peut-être négligés, qu'ils aient été jugés bien à tort facile pour le premier, ou trop déroutant pour le second.

Ces moyennes, cependant, masquent des résultats très contrastés, quelquefois très bons, plus souvent faibles. Un tiers des notes se situe entre 10 et 20, un tiers entre 0 et 5, un autre tiers entre 5,5 et 8,5.

Notes	0-5	5,5-8,5	9-12	12,5-16	16,5-20
Renart	28,6%	31%	16,7%	19%	4,7%
Ronsard	38,7%	34,1%	15,9%	6,8%	4,5%
Pascal	23,8%	31,7%	23,8%	15,9%	4,8%
Beaumarchais	44,1%	27,9%	13,3%	10,3%	4,4%
Zola	26,6%	43,7%	15,6%	7,9%	6,3%
Bonnefoy	22,3%	33,3%	23,8%	12,7%	12,7%
TOTAL	30,4%	33,7%	18,3%	11,4%	6,4%

Les candidats ne sont pas assez préparés aux exigences intellectuelles et communicationnelles de la leçon, et les œuvres ne sont pas assez connues.

2 Savoir communiquer, savoir transmettre, donner à lire

L'épreuve est orale et c'est un acte pédagogique. Le jury attend donc un exposé clair, précis, une expression soignée sans affectation et sans pédantisme. Une langue relâchée ou incorrecte est tout aussi peu à sa place qu'un propos inutilement technique. La précision terminologique est indispensable dans une étude de la versification, mais « l'archilèxème de l'isotopie de la chair » est mal venu dans une étude littéraire sur les *Amours*. La pédagogie suppose aussi d'être audible, de capter et retenir l'attention par une intonation vivante, une gestuelle sobre et efficace. Des fins de phrase murmurées, un visage inexpressif, une attitude crispée, des regards obstinément rivés sur la feuille de papier, s'expliquent sans doute par la tension, la timidité ou l'angoisse, mais compromettent la communication. Trop de candidats n'ont pas l'expérience de la parole pédagogique, alors que l'agrégation de Lettres est un concours de recrutement d'enseignants. L'année de préparation ne doit pas s'attacher exclusivement à l'analyse des œuvres et à la préparation de l'écrit, car seul l'entraînement à l'oral permet d'acquérir une certaine assurance et l'art d'intéresser et de convaincre. Il ne faut donc pas attendre la proclamation des résultats de l'admissibilité. La leçon se prépare tout au long de l'année, d'autant que chaque sujet fait avancer dans l'étude de l'œuvre tout entière, et prépare à d'autres épreuves, à la dissertation ou à l'explication de texte.

À l'agrégation de Lettres, communiquer signifie aussi donner accès à une œuvre littéraire, qu'on décrit, analyse et cite avec précision. Elle doit être parfaitement connue. Ce n'est pas toujours le cas. Les candidats savent pourtant qu'il est désastreux de laisser de côté durant l'année certaines œuvres, pour quelque raison que ce soit, en raison de préférences ou de rejets, ou de supputations farfelues qui les excluent des sujets possibles à l'écrit de composition française. Après l'écrit, dans l'urgence des révisions et des « colles », il est trop tard pour s'approprier des œuvres complexes, d'autant que l'univers culturel et les codes littéraires de Jean Renart, de Ronsard, de Beaumarchais ou Bonnefoy sont parfois peu familiers. Il ne sert de rien, alors, de s'abriter sous des généralités tirées d'un cours, de travaux critiques ou de l'introduction du livre. Sur *Le Roman de la Rose*, la connaissance d'excellents auteurs comme Roger Dragonetti ou Michel Zink ne pouvait remplacer celle de Jean Renart. Or la leçon a un très fort coefficient. Il est impossible d'espérer obtenir l'agrégation de Lettres sans se préparer dès le début à l'ensemble du programme.

La pédagogie implique de rendre les œuvres intelligibles. Toutes les citations en ancien français doivent être traduites. Le jury apprécie de voir des candidats le faire avec aisance. La situation inverse est moins favorable. Dans une leçon sur l'œuvre du Moyen Âge, il sera judicieux de choisir les citations qu'on est sûr de comprendre et de savoir faire entendre... Établir le sens littéral peut d'ailleurs être nécessaire pour des œuvres d'une autre période, puisque Ronsard, Pascal ou Bonnefoy posent parfois des problèmes d'intelligibilité. Cette clarification nécessaire est trop souvent oubliée par les candidats dans les différentes épreuves du concours, explications de texte sur

programme ou hors programme. Pour autant, elle ne revient pas à méconnaître une éventuelle volonté d'hermétisme ou d'obscurité chez certains auteurs comme Bonnefoy ou Ronsard. Clarifier, sans doute, mais sans omettre d'expliquer, dans certains cas, le choix poétique d'un certain hermétisme.

Le professeur de Lettres connaît les œuvres et sait les éclairer. Il les fait aussi entendre, goûter, il les fait aimer : il ouvre les livres, il en lit des extraits avec intelligence et sensibilité. Des citations estropiées ou alléguées mécaniquement comme de vagues preuves à l'appui des thèses développées, compromettent cette mission essentielle. Les notes de nombre de leçons se sont ressenties de l'indifférence au texte, ou ont au contraire bénéficié de lectures suggestives et vivantes.

3 Analyser le sujet, définir une problématique

Qu'il s'agisse d'une citation ou d'une formule proposée par le jury, le sujet doit être analysé avec beaucoup de soin. Le dictionnaire a son utilité mais ne doit pas encombrer, et ne se substitue en aucun cas à l'analyse. Il est inutile d'examiner tous les sens possibles du mot *reconnaissance* à propos de « la reconnaissance dans la trilogie de Beaumarchais » : le contenu des pièces sélectionne la gratitude, le fait de reconnaître ses torts, de reconnaître une dette ou un enfant, de reconnaître quelqu'un (sous un déguisement, etc.), jusqu'à la fameuse *anagnorisis* aristotélicienne. Toujours à propos de Beaumarchais, pourquoi relever dans une leçon sur « l'esprit dans la trilogie », tous les sens du mot *esprit*, et s'attarder en pascalien son opposition au corps, quand le sujet portait sur les bons mots, les réparties ? Pourquoi décliner tous les sens du mot *objet* à propos des « objets dans la trilogie », alors qu'il s'agissait d'examiner le rôle des rubans, billets, cassettes, fauteuils dans l'intrigue et la dramaturgie ? Il est tout aussi inutile, à propos de « l'œuvre d'art dans les *Amours* », d'examiner successivement tous les sens possibles d'*œuvre*, puis d'*art*, puis de *poésie*.

Certes un minimum de précision s'impose : *figure*, chez Pascal, ne se confond pas avec symbole ou allégorie ; *richece* ou *joie*, dans la langue médiévale, ne recourent pas exactement le sens moderne de « richesse », ou de « plaisir » et « amusement ». L'imprécision conceptuelle dans l'analyse du sujet compromet l'ensemble de la leçon. « La poésie dans les *Pensées* » n'est pas un sujet sur la rhétorique ; le sublime ne se confond pas avec l'hyperbole, ni le grotesque avec l'hétérogénéité (sujet : « le sublime et le grotesque dans *La conquête de Plassans* ») ; épique, tragique, mythologique se peuvent s'assimiler (« l'épopée dans les *Amours* »). Des mises au point théoriques peuvent aussi être utiles, et des repères sur la notion de fiction ont très heureusement servi de préambule à une étude de la fiction dans *Le Roman de la rose*. Mais c'est contextuellement que les termes du sujet doivent s'analyser. Il est utile de replacer la citation dans son contexte. Le poète des *Amours* écrit : « Amour me fait errer ». Les mots suivants sont : « Amour me fait errer / Si hautement... ». Entre une expérience de désorientation, d'égarement voire d'aliénation, et le transport, le *furor*, et aussi la sublimation, une opposition s'établit donc, et une problématique s'esquisse. En leçon, la tentation est fréquente, et dangereuse, de sélectionner tel ou tel aspect du sujet pour retrouver une question de cours. À propos des *Amours*, le sujet « Ton nom, honneur des vers français », a donné lieu à un exposé sur le personnage de Cassandre, alors qu'il fallait réfléchir sur le paradoxe d'un *nom* qui rappelle Homère, la guerre de Troie, la Grèce antique, mais que Ronsard place néanmoins au centre d'une nouvelle poésie, qui se veut défense et illustration de la langue française en s'appropriant et en réinventant un héritage antique, mais qui intègre aussi de manière inattendue l'univers épique au genre des Amours. La leçon n'est pas nécessairement une question de cours. Elle ne se contente pas d'étudier un aspect important d'une œuvre, elle analyse celle-ci à partir d'un problème. « La poétique du seuil » dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, appelait non une simple réflexion sur le *seuil* (qui ne pouvait se confondre avec le lieu), mais sur une *poétique* tentée par le franchissement, l'inauguration, la renaissance... ; « la voix haute du peuple dans *La Fortune des Rougon* » ne se confondait pas avec « le peuple dans *La Fortune des Rougon* » : il fallait étudier le traitement romanesque de la parole populaire, ses rapports avec les autres formes de discours (discours officiels, presse, rumeurs du « salon jaune », etc.) ; « converser, convertir dans les *Pensées* » ne portait pas sur le seul exercice de la parole mondaine, ni sur le seul projet de conversion, mais sur un projet de conversion par la conversation, qui veut donc parler, édifier, surprendre, argumenter en fonction du destinataire et de ce qu'il peut entendre, admettre ou reconnaître, mais aussi parfois le surprendre, voire le heurter, le désorienter... En général, les questions posées, même lorsqu'elles paraissent thématiques (la solitude dans *Du mouvement...*, aigreur et douceur dans les *Amours*, l'eau dans la *Fortune des Rougon...*) invitent à prendre en compte des problèmes de poétique, de discours ou de représentation littéraires, et c'est au candidat qu'il revient parfois de trouver ce rapport, même s'il n'est certainement pas obligatoire de faire

déboucher chaque leçon sur l'analyse d'un « métadiscours », sur la mise en scène de l'écriture dans l'œuvre.

La problématique ne saurait se réduire à un vague *en quoi* ou *comment*. Aucune perspective de recherche n'est définie par la question : « en quoi le personnage de Bartholo est-il au centre d'une réflexion dramaturgique dans la trilogie ? » (sujet : « le personnage de Bartholo dans la trilogie »). En revanche, examiner la façon dont Beaumarchais traite le stéréotype du barbon, lui prête des valeurs nouvelles en l'opposant aux Lumières ou en l'associant aux médecins de Molière dans *Le Barbier de Séville*, en lui donnant une histoire et une épaisseur romanesque dans la succession des trois pièces, permet de comprendre la recherche d'un comique nouveau dans la première comédie et son évolution ultérieure vers le drame. Se demander de manière vague « en quoi la reconnaissance est le moteur de la dramaturgie dans la trilogie de Beaumarchais », « en quoi *nom* et *renom* sont les moteurs de l'intrigue dans *Le Roman de la Rose* », « comment la lutte est représentée dans le roman » (sujet : « Prendre les armes dans *La Fortune des Rougon* »), « dans quelle mesure l'animalité se trouve au cœur du roman » (sujet : « L'animalité dans la *Fortune des Rougon* ») ne constitue pas une problématique. Au mieux, ces questions répètent le sujet, sans proposer de problème ni de projet de lecture. *Prendre les armes* invite par exemple à réfléchir sur la façon dont le récit romanesque, dans toute la diversité des genres qu'il convoque (chronique, journalisme, épopée, mythe), dans les causalités objectives qu'il allègue par rapport aux discours des personnages, traite un événement historique, et sur la position du romancier par rapport au récit révolutionnaire.

Comment préciser le problème ? D'abord en reliant les termes du sujet : relations d'opposition entre le nom de Cassandre, qui renvoie à Homère, et les « vers françois ». En reliant ensuite le sujet à l'œuvre sous tous ses aspects : les objets dans la trilogie de Beaumarchais intéressent l'espace scénique (le fauteuil), le symbolique (la guitare de Figaro, qui dit le plaisir, la légèreté, l'improvisation qui sont autant de caractéristiques de la comédie), mais aussi les relations entre les personnages et l'intrigue : les rubans, les lettres, les quittances dans leurs valeurs de simple message, d'échange, de don ou de contrat, puis de preuve, dans leur manière d'impliquer le spectateur dans l'intrigue, qu'il soit co-détenteur du secret qu'ils portent ou qu'il le découvre avec d'autres personnages. Un sujet comme « les didascalies dans *LBS* et *LMC* » invite à réfléchir sur un aspect capital de la dramaturgie de Beaumarchais, mais en se concentrant sur ce qui différencie ou ce qui associe la première et la dernière pièce de la trilogie, pour faire apparaître des constantes ou des évolutions. Même remarque pour l'étude des différents personnages.

Vient ensuite, après l'identification du problème, son analyse, sa subdivision en un certain nombre de points : « la rumeur dans la *Fortune des Rougon* » doit s'examiner sous ses aspects politiques, historiques, sociologiques, mais aussi à partir de la façon dont le romancier l'évalue (images valorisantes ou dépréciatives) et dont il la reproduit (discours direct, indirect...). Des repères historiques, culturels ou littéraires sont parfois nécessaires : « Les sauvages dans *La Fortune des Rougon* » ou « l'écriture artiste de Zola » exige une référence au darwinisme social ou au style artiste à la fin du XIX^e siècle. Une bonne leçon sur « Le bestiaire dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* » a su mettre en perspective le genre du bestiaire de ses origines médiévales à Apollinaire, pour montrer ensuite comment à partir de figures traditionnelles Bonnefoy élabore un mythe singulier. La réflexion s'enrichit et se précise en recourant aux catégories logiques : cause, conséquence, mais aussi opposition. Une leçon sur « la beauté » dans les *Amours* considère la nature de la beauté (en désordre : unité et variété ; beauté sensible et beauté spirituelle ; union de la nature et de l'art...), les causes de la beauté (le divin, la nature) et par là ses valeurs de révélation (beauté du cosmos, épiphanie), les effets produits par la beauté : désir sensuel et aspiration à l'au-delà ; désir de célébration et vocation lyrique, mais aussi stupeur voire effroi et aphasie : la beauté est transcendante, irréprésentable donc, et Cassandre peut devenir Méduse, ou harpie.

L'analyse du sujet et la définition de la problématique conditionnent le projet de lecture de l'œuvre, son orientation, sa cohérence.

L'étude littéraire constitue un cas particulier, puisqu'il revient au candidat ou à la candidate de trouver son sujet à partir de l'extrait proposé. À la chance de travailler sur un ensemble assez bref qui peut être lu et relu, et étudié en détail pendant la préparation, s'ajoute la difficulté de trouver soi-même un juste angle d'attaque. Pour ce faire, ne pas chercher à plaquer sur l'extrait proposé des idées générales sur l'œuvre, tirées des cours ou des lectures critiques. Des notes basses surprennent parfois des candidats qui croient avoir « tout dit ». Précisément, il ne s'agissait pas de tout dire sur l'œuvre, mais de faire apparaître la spécificité et l'intérêt particulier d'un extrait. Seuls une analyse rigoureuse (place de l'extrait dans l'œuvre, structure, éléments spécifiques), un vrai acte de lecture peuvent le faire. Ce qui ne signifie pas résumer : décrire, soit, mais analyser et interpréter plutôt que raconter. Les notes de l'étude littéraire ont été assez faibles, mais les candidats qui possédaient une bonne connaissance de l'œuvre et qui se sont confrontés loyalement au texte au lieu d'essayer de

répéter des généralités, ont très bien réussi. Discriminant, l'exercice interdit le psittacisme et récompense la réflexion informée et l'attention au texte, deux qualités que doit posséder un enseignant de Lettres.

4 Faire un plan

Toutes les leçons, sans exception, ont été ternaires. Trois parties, trois sous-parties, systématiquement. Il n'y a pourtant pas de canon, et le jury n'a pas d'autre exigence que celle de la cohérence, de la clarté. Éclairer un sujet et une œuvre n'implique nullement de se conformer académiquement à un programme obligé. Un plan en deux ou en quatre parties peut s'avérer efficace. De bonnes leçons ont été affaiblies par des troisièmes parties postiches, non nécessaires, parfois hors-sujet.

La dernière partie, la conclusion, sont parfois expédiées parce que les considérations préliminaires, les premières parties ont trop duré. Cette mauvaise gestion du temps rejoint souvent un problème de méthode, lorsque la première partie s'attarde indûment dans des inventaires. Des recensions sont nécessaires, mais l'énumération fascinée, censée prouver la parfaite connaissance de l'œuvre, ne peut se substituer au raisonnement. Il faut hiérarchiser son propos, cibler les points essentiels, et surtout inscrire la première étape dans l'économie d'une argumentation d'ensemble : la leçon n'est pas un exposé descriptif, l'exhaustivité n'est pas son but.

Le raisonnement doit donc être construit. Certaines leçons reposent fréquemment sur une antithèse ou une distinction entre les deux premières parties : Ronsard écrit son amour pour Cassandre (I), mais il écrit surtout son amour pour la poésie (II) ; Zola entend faire œuvre scientifique (I), mais il est aussi artiste (II). Cependant les deux volets ne peuvent consister en l'énumération d'un certain nombre de points, par exemple, pour l'amour de Cassandre : a) l'innamoramento, b) la personne de Cassandre, réelle et mythologique c) *dissidio* d) sensualité e) néoplatonisme... Ici les items se juxtaposent sans ordre rigoureux : le plan les juxtapose sans les articuler, sans véritable réflexion, sans nécessité. Cette faiblesse procède d'un réflexe scolaire : les candidats qui travaillent avec leur mémoire plus qu'avec leur réflexion essaient de restituer un certain nombre de savoirs en les rangeant dans un certain ordre. Il faut se défaire de ce réflexe : la leçon, qui raisonne et argumente, n'est pas un exposé de contrôle des connaissances s'évertuant à énumérer ce qu'il « faut » dire. La qualité d'un plan n'est pas dans sa capacité à intégrer des connaissances, mais dans sa capacité à éclairer de manière cohérente l'œuvre en fonction du sujet.

L'entretien avec le jury

Il est difficile, la leçon finie, de réagir avec à propos aux questions posées par le jury. Après six heures de préparation et quarante minutes de parole, la fatigue est inévitable. Or la tension augmente encore : auparavant, on s'appuyait sur ses notes, la parole était autonome ; maintenant les questions tombent comme une forme d'évaluation. Aussi la présence d'esprit, la réactivité, la pugnacité ou la simple capacité à dialoguer font-elles parfois défaut. Il est dommage que sans prendre le temps de la réflexion des candidats répondent par un simple aveu d'ignorance, ou répètent ce qu'ils ont déjà expliqué auparavant, alors qu'il est probable que le jury, en posant une question, essaie d'ouvrir d'autres perspectives, invite à reconsidérer certaines propositions. L'entretien est une autre forme de performance orale. Il demande la capacité à écouter et à entendre, à réfléchir pendant l'échange, à trouver de nouveaux arguments pour défendre une position, pour la nuancer, la compléter, ou pour la reconsidérer. C'est un échange, car le dialogue joue un rôle capital en classe de français. Ici aussi, on ne saurait trop conseiller aux candidats de se préparer à cet exercice, par la pratique de la discussion et du débat.

Conclusion

La leçon exige une très bonne connaissance de l'œuvre, un ensemble de connaissances historiques et littéraires, la capacité à analyser un problème, à construire une problématique, à organiser une démonstration, à communiquer, à enseigner. Il faut aussi avoir le goût des livres. Pour exploiter toutes ces qualités, le candidat doit prendre le risque d'une réflexion personnelle sur le sujet qui lui est proposé. Au bout d'un an de préparation et après cinq années d'études, il le peut. Nombre de candidats l'ont brillamment montré. En somme, une fois acquises les compétences nécessaires, il faut se faire confiance, réfléchir par soi-même et faire partager une réflexion qui soit aussi un acte de lecture.

Explication d'un texte postérieur à 1500

Rapport présenté par Jean-Pierre Grosset-Bourbange, I.A.-I.P.R, Académie de Strasbourg

L'arrêté du 28 décembre 2009, paru au Journal Officiel le 6 janvier 2010, fixe les modalités des différentes épreuves de l'agrégation. Pour l'explication d'un texte de langue française tiré des œuvres au programme (textes postérieurs à 1500), accompagnée d'un exposé oral de grammaire portant sur le texte, le candidat dispose d'une durée de préparation de deux heures trente minutes, la durée de l'épreuve (Explication de texte et exposé de grammaire) est de quarante minutes, son coefficient est de 12. Pendant le temps de préparation, l'œuvre complète ainsi que quelques usuels sont mis à la disposition du candidat. Lors du passage devant le jury, le candidat organise comme il le souhaite le temps qui lui est imparti. L'usage est cependant de consacrer une trentaine de minutes à l'explication qui peut suivre ou précéder l'exposé de grammaire. Il convient d'organiser cette demi-heure de façon équilibrée, les lignes qui suivent vont s'attacher à l'explicitier.

En effet, les très bonnes prestations ne doivent rien au hasard mais sont le fruit d'un entraînement régulier, seul garant d'une appropriation progressive des exigences et des codes de l'épreuve. L'introduction, souvent trop longue, doit se limiter à une présentation et une situation rapide du texte au sein de l'œuvre. Cette entrée en matière, premier contact avec le jury, doit être particulièrement soignée. Rappelons que, dans le cadre de l'explication d'un extrait d'une des œuvres inscrites au programme, la situation du passage dans l'intrigue romanesque, dans le recueil poétique, dans l'évolution dramatique d'une pièce de théâtre ou encore dans l'organisation d'un essai, à la différence de l'explication d'un texte hors programme, ne doit pas poser problème et que les candidats ont tout loisir, pendant le temps de préparation, de relire les pages qui précèdent et celles qui suivent immédiatement le texte proposé. Vient ensuite le temps de la lecture à haute voix du passage, cet exercice, à l'instar de bien d'autres, requiert une préparation, il importe de travailler les intonations, de montrer au jury une forme de sensibilité qui annonce déjà la finesse de l'interprétation. Il faut trouver le ton juste : une bonne lecture ne relève pas de la déclamation grandiloquente qui par ses outrances un peu ridicules dessert le candidat. Il ne s'agit pas davantage d'affadir l'extrait par une diction monocorde. L'étape suivante consiste à présenter la structure du texte. Comme l'ont déjà souligné les rapports des années antérieures, l'organisation tripartite n'est en rien une donnée intangible, les termes de « découpage » ou de « parties » sont du reste peu pertinents car ils tendent à figer une structure et ne disent rien d'une dynamique de l'extrait ou de ses modes d'articulation. Le choix d'une problématique ou d'un axe de lecture est primordial. Qu'il nous soit permis d'insister ici sur le fait que pour être valide, une problématique ne peut être interchangeable. Ainsi envisager un poème de Bonnefoy comme une illustration de la poésie de la présence ou le lieu d'une interrogation sur l'écriture poétique, c'est négliger sa singularité. De la même façon, considérer que toutes les pages de la *Fortune des Rougon* sont une illustration de l'écriture naturaliste, c'est renoncer à bien des aspects de l'œuvre. S'engage alors l'explication proprement dite. Rappelons que le candidat reste libre du choix de sa méthode, commentaire suivi ou composé. C'est très majoritairement l'explication linéaire qui est choisie, mais une autre approche est possible à condition que la méthode retenue apparaisse comme la plus judicieuse en fonction de la nature du texte et /ou de sa longueur. Au fil de l'explication, le candidat doit veiller à bien gérer son temps, il est très ennuyeux de constater qu'au bout de vingt minutes un candidat n'a commenté que les quatre premiers vers d'un poème ou les trois premières phrases d'un texte en prose. Il faut prendre garde à ne pas réduire l'explication à la juxtaposition de remarques d'analyse qui donne un sentiment d'atomisation ou d'éclatement de la lecture proposée. Il importe donc de lier les éléments d'interprétation, de tisser les citations du passage et leur

commentaire. Enfin, la conclusion, trop souvent négligée, n'a pas vocation à compiler ce qui a été dit, mais suppose un retour à la problématique initiale à laquelle elle répond et peut dessiner de nouvelles perspectives de réflexion.

1- Sujets proposés

Notes	Ronsard	Pascal	Beaumarchais	Zola	Bonnefoy	Totaux	Pourcentages
0						0	0%
1	1	3		1		5	1,46%
2	1	4	1	1	1	8	2,33%
3	3	5		3	2	13	3,8%
4	5	6	5	3	1	20	5,84%
5	6	6	13	8	2	35	10,23%
6	7	15	12	9	6	49	14,32%
7	7	7	11	9	9	43	12,57%
8	6	3	7	3	3	22	6,43%
9	5	3	9	5	5	27	7,89%
10	7	5	4	5	7	28	8,18%
11	1	3	4	4	3	15	4,38%
12	4	3	2	2	7	18	5,26%
13	1		4	5	3	13	3,8%
14	2		3	4	7	16	4,67%
15				2	2	4	1,16%
16	3		4		3	10	2,92%
17	1	1	2		1	5	1,46%
18	3	1	2	1	1	8	2,33%
19					1	1	0,29%
20	2					2	0,58%
	65	65	83	65	64	342	
Moyennes	8,83	6,52	8,54	8,26	10,09	8,45	

Le tableau ci-dessus fait apparaître la ventilation des notes pour chacun des auteurs inscrits au programme. Il appelle plusieurs commentaires. Notons tout d'abord que le jury attribue, sans regimber, d'excellentes notes à des prestations qu'il juge remarquables. Ainsi, pratiquement un admissible sur 10 obtient une note égale ou supérieure à 15/20 et nous saluons ici l'excellent travail de ces candidats. A l'inverse, les notes les plus basses sanctionnent le plus souvent une impréparation qui se manifeste par une mauvaise gestion du temps de l'épreuve, une maîtrise approximative de ses codes ou bien encore une méconnaissance des œuvres ou plus largement des lacunes importantes. Il faut ensuite porter son attention sur deux moyennes, celle obtenue sur Pascal, sensiblement inférieure aux autres et celle des candidats interrogés sur Bonnefoy qui se révèle un peu plus élevée. On trouvera dans la seconde partie de ce rapport des indications précises sur chacun de ces auteurs. Signalons dès à présent que les auteurs réputés difficiles ne génèrent pas nécessairement des résultats faibles et qu'à l'inverse un auteur plus attendu, présent à plusieurs reprises dans les programmes de l'agrégation, a donné lieu à davantage de déceptions. Les textes proposés, quel qu'en soit l'auteur, sont d'une difficulté comparable, même si les extraits de romans sont parfois un peu plus longs que les textes qui ressortissent au genre poétique ou aux essais.

2- Observations sur les prestations des candidats

Les notes obtenues sur Ronsard sont contrastées. Les résultats très faibles sanctionnent, en premier lieu, le non-respect du cadre de l'épreuve, principalement la contrainte du temps imparti. Il est vrai que le sonnet est une forme brève, mais une explication trop courte, réduite à quinze ou vingt minutes, ne permet pas de rendre compte des enjeux du poème et passe sous silence bien des aspects du texte. De plus, l'on attendait des candidats une maîtrise solide de la forme, il est

indispensable, pour commenter un sonnet d'être capable d'élucider le schéma des rimes, d'identifier la volta ou la pointe en en décrivant les significations. A côté des défaillances liées à ces attendus formels, les notes très faibles pénalisent les contresens ou la paraphrase. Le jury souhaite, par ailleurs, attirer l'attention des futurs candidats sur l'impérieuse nécessité de se préparer à la lecture du texte versifié. Celle-ci a, en effet, souvent posé problème, or un agrégatif se doit d'identifier une diérèse et de savoir lire correctement un vers. Enfin, l'élucidation des références mythologiques est un passage obligé mais elle ne constitue pas une fin, il importe d'examiner comment le poète a su se les approprier et parfois les dépasser. Inversement, lorsque les candidats ont su proposer une lecture fine du texte, se référer de façon pertinente à d'autres sonnets du recueil, allier précision dans l'analyse formelle et justesse dans l'interprétation, les membres du jury ont eu grand plaisir à les écouter et à récompenser à leur juste mesure ces prestations de grande qualité.

En ce qui concerne Pascal, les candidats se sont montrés, pour beaucoup d'entre eux, très ignorants du contexte historique et littéraire. Ainsi, curieusement, la dimension moraliste des *Pensées*, le contexte de rédaction, les conflits religieux ou politiques, la dimension polémique de certains passages n'ont pas été évoqués. Faute d'être convenablement contextualisés, les extraits ont été abordés dans des perspectives extrêmement larges, comme s'ils étaient tous « destinés à convaincre et persuader les non-croyants », et comme si ce projet de lecture était un sésame permettant de rendre compte de tous les propos, et de tous les modes d'écriture rencontrés dans les *Pensées*. Dans le détail des explications, beaucoup de candidats ont purement et simplement laissé de côté des phrases entières des extraits, des expressions clés, pour développer des propos généraux, plus ou moins appropriés sur « le renversement du pour au contre », « les constructions binaires », « le raisonnement dialectique » – le plus souvent réduit à deux temps –, les « syllogismes » – parfois inexistantes. Certains projets de lecture rendent compte d'eux-mêmes de ce parti-pris maladroit ou peu opérant : « nous montrerons comment deux maïeutiques distinctes, quoique très personnelles, servent une heuristique beaucoup plus générale », ou « comment Pascal se propose-t-il de convaincre le lecteur à travers un échantillon de stratégies argumentatives ? ». Beaucoup de candidats ont substitué à l'observation des idées et de leur enchaînement des développements convenus sur « la machine », « les trois ordres », « la seconde nature de l'homme », la « misère et la grandeur de l'homme » sans aucun rapport parfois avec l'extrait précis qui leur était proposé. Par exemple un candidat interrogé sur un passage du fragment 230 a, maladroitement, assimilé « l'infini » à « la grandeur de l'homme » et « le néant » à « la misère de l'homme » se dispensant ainsi d'une analyse précise des termes. Le rapprochement du passage expliqué avec d'autres fragments doit être motivé, doit avoir pour finalité la construction du sens. Parfois, cette démarche, qui si elle est bien conduite n'est pas sans fondement, relève d'une stratégie de l'évitement, et n'est pas toujours éclairante, une candidate ayant même admis avoir choisi « au hasard » tel rapprochement. La dimension poétique de certains extraits a trop souvent échappé aux candidats, qui ont peiné à rendre compte de la puissance de certaines images, de leur rôle dans l'organisation rhétorique du passage, du travail sur les rythmes et les sonorités, du jeu sur les figures – rarement identifiées (y compris dans le fragment 749 « Le Mystère de Jésus »), et encore moins commentées. Plus grave, les problèmes posés par l'énonciation ont donné lieu à beaucoup de contresens : les constats généraux (le « nous » montre que le locuteur est impliqué dans son propos, ou implique le lecteur, ou marque une certaine connivence avec le lecteur; « les questions sont prises en charge par l'auteur mais finalement par n'importe quel locuteur ») ont remplacé les observations de bon sens (un fragment portant le titre « Pyrrhonisme » peut-il être attribué sans hésitation à Pascal ?). Certains candidats ont « prudemment » remplacé « Pascal » par « le locuteur » (quand ce n'était pas « le narrateur » !), et se sont montrés dès lors incapables d'analyser les enjeux du fragment. D'autres se sont lancés dans des hypothèses hasardeuses (au début du fragment 168, le « je » renverrait au discours des « demi-habiles ») ou ont, au contraire, assimilé tous les « on », pourtant bien différents, dans le même fragment 168 : « on trouverait insupportable de ne bouger de la ville » et « quelque condition qu'on se figure ». De même certains propos à l'emporte-pièce ont pu se substituer à une lecture fine et personnelle du texte. Que penser par exemple d'un candidat qui condamne les « propos boursoufflés de Pascal », ou d'un autre qui affirme que les « propos véhéments de Pascal manquent de nuances ».

Mais nous avons aussi eu le plaisir d'entendre des candidats étudier avec précision et clarté les fragments qui leur étaient proposés, tel candidat mettant au jour le paradoxe consistant, dans le fragment 142, à s'appuyer sur un raisonnement pour prouver l'hétérogénéité de l'ordre de la raison et de l'ordre du cœur, ou tel autre s'interrogeant sur la subversion du genre épistolaire dans le fragment

681, en s'appuyant sur l'étude rigoureuse de la mise en scène du débat, entre positions délocutées et locuteur surplombant, pour montrer toute la subtilité des modes de réfutation dans le fragment.

Les explications des extraits de la trilogie de Beaumarchais ont un peu déçu. La lecture du texte de théâtre suppose le recours à un vocabulaire d'analyse spécifique, parfois mal maîtrisé. Cette approximation lexicale est d'autant moins tolérable qu'elle porte sur des termes d'un usage courant dès lors qu'on évoque le genre dramatique. Ainsi on s'étonne que des candidats ne convoquent pas des concepts aussi élémentaires que « coup de théâtre », « retournement de situation » ou « quiproquo » pour rendre compte des enjeux spécifiques des passages qui leur sont proposés. A l'inverse, considérer que toute scène, dès qu'elle met en jeu un travestissement, une méprise, une forme de duplicité ou d'implicite, et de manière plus large encore tout effet dramatique, constitue une mise en abyme et renvoie au « théâtre dans le théâtre » paraît abusif et finalement peu pertinent dans bien des cas. Dans le même ordre d'idées on ne saurait réduire le langage dramatique à un rapport de forces entre les personnages. Ce travers, souvent associé à la paraphrase, masque les véritables enjeux et donne une vision caricaturale du texte théâtral. A cet égard on a trop souvent regretté que les candidats n'aient qu'une connaissance approximative, voire une totale méconnaissance, du *Langage dramatique* de Pierre Larthomas, qui leur aurait permis d'interroger le théâtre de Beaumarchais en termes d'effets produits sur le spectateur et d'efficacité dramaturgique. Dans le même ordre d'idées les candidats ont souvent éprouvé de vraies difficultés à percevoir et commenter la dimension comique des scènes à analyser.

Les très bonnes notes obtenues sur Beaumarchais récompensent la précision et la minutie des analyses. Le jury a été sensible aux études attentives au détail, à la mécanique dramaturgique, à la langue de Beaumarchais, aux variations des registres et des tonalités, et qui sont parvenues à fonder leurs interprétations, en particulier psychologiques, sur des éléments textuels précis plutôt que sur des généralités. De même, les axes de lecture pertinents ont été valorisés. S'il est maladroit d'analyser la scène 8 de l'acte V du *Mariage de Figaro* en se demandant comment Beaumarchais retarde le dénouement, il est en revanche efficace d'aborder la plaidoirie de Marceline (*Le Mariage de Figaro* III, 16) en questionnant le métissage des registres pathétique et comique et en se référant à *l'Essai sur le genre dramatique sérieux*.

Les candidats interrogés sur Zola ont fait preuve des mêmes qualités et des mêmes travers. *La Fortune des Rougon*, seul roman inscrit au programme, nécessitait que l'on accordât une attention particulière à sa structure, aux effets engendrés par les jeux d'échos, de reflet et de symétrie qui l'organisent. L'introduction est le moment opportun pour mettre à jour ces effets. Plutôt que de résumer laborieusement la succession des épisodes, mieux vaut retenir quelques moments saillants en lien avec le passage que l'on va commenter et qui le préparent. Par exemple, le commentaire de l'extrait qui relate la mise à mort de Silvère dans le chapitre VII, gagnerait à être introduit en convoquant la description de l'aire Saint-Mittre qui ouvre le roman et qui sert de cadre aux amours enfantines de Miette et Silvère. Le jury s'étonne des lacunes dans le domaine de la mythologie : commenter l'idylle des deux jeunes gens sans expliciter la référence à Pyrame et Thisbé tourne court d'autant que le roman de Zola se réfère directement à « un conte grec ». De même, il est attendu des candidats qu'ils maîtrisent les catégories littéraires de manière à pouvoir distinguer avec netteté le burlesque de l'héroï-comique. Enfin, à l'instar des autres œuvres inscrites au programme, les candidats ne peuvent faire l'économie de la connaissance précise du contexte historique et politique. Par exemple une candidate, invitée à commenter un extrait du chapitre III (pp. 146- 147 de l'édition au programme), s'est montrée incapable d'expliquer la phrase suivante : « L'ensemble de mesures antilibérales qu'on nomma l'expédition de Rome à l'intérieur assura définitivement à Plassans le triomphe du parti Rougon. », faute de connaître l'épisode historique évoqué.

Les réussites sur Zola allient une parfaite connaissance du roman et de ses contextes à une maîtrise solide des outils d'analyse. A ce propos, les rapports des années antérieures ont souvent déploré le recours à une terminologie rhétorique un peu datée, parfois convoquée de façon gratuite et fondée principalement sur le repérage et l'identification d'un procédé détaché de ses effets de sens. Force est de constater qu'à présent, les analyses d'ordre stylistique sont rares et marquées par une sorte d'hésitation voire de flottement sémantique. Ainsi, toute description ne relève pas de l'hypotypose et la présence de points de suspension ne suffit pas à faire une aposiopèse. Trop peu de candidats se montrent capables de commenter avec précision une allégorie ou de relever quelques procédés d'écriture du registre épique.

En ce qui concerne Bonnefoy, les candidats ont plutôt mieux réussi que sur les autres auteurs. Plusieurs éléments peuvent peut-être l'expliquer. Tout d'abord, l'apparente difficulté du recueil, sa résistance, a contraint à un engagement interprétatif. Le jury a été sensible aux démarches qui, s'appuyant avec précision sur le système énonciatif, observant toutes les marques discursives, ont cherché à éclaircir le sens des textes. Ensuite, la brièveté du corpus a facilité une circulation dans l'œuvre et a permis d'interpréter un texte à la lumière des autres. Ainsi une candidate, interrogée sur les poèmes X, XI et XII de la première section, a su non seulement mettre en avant la singularité des trois poèmes, analyser avec finesse leur place dans la section « Théâtre » mais également les mettre en résonance avec l'ensemble du recueil en opérant des rapprochements avec « Aux arbres » qui ouvre la section « Derniers gestes » ou encore avec « Lieu du combat ». Cet exposé, fondé sur un ambitieux projet de lecture, a obtenu 19/20. Enfin, au-delà de l'*intratextualité*, souvent très féconde, les candidats ont, avec profit, fait référence à d'autres textes du poète, notamment à ceux qui ont précédé *Douve*. Les conseils formulés plus haut, à propos de Ronsard, sur la métrique sont également valides pour Bonnefoy, nous nous permettons cependant d'y insister. Un candidat à l'agrégation doit, sans hésitation, distinguer un alexandrin d'un dodécasyllabe, identifier une césure épique ou une coupe lyrique. La connaissance des règles de la versification et des notions techniques attachées à la métrique si elle ne peut tenir lieu d'analyse, constitue un outillage technique fort utile.

3- Conseils

Les quelques conseils qui suivent croiseront bien des indications données dans les rapports des années précédentes.

Une connaissance précise des œuvres inscrites au programme est requise. Elles ont été travaillées toute l'année et leur fréquentation régulière doit permettre d'éviter toute hésitation sur le nom d'un personnage, les liens familiaux qui les unissent que ce soit dans la trilogie de Beaumarchais ou dans *La Fortune des Rougon*. De façon plus générale, nous invitons les candidats à ne pas limiter leurs lectures aux œuvres inscrites au programme, celles-ci s'inscrivent dans des projets esthétiques plus généraux qu'il importe de connaître et de pouvoir convoquer à bon escient.

L'explication de texte est une épreuve orale qui suppose **une maîtrise des codes de la communication**. Le candidat, futur professeur de lettres, doit s'exprimer dans une langue de bonne facture, ni inutilement ampoulée ou obséquieuse, ni trop relâchée ou vainement soucieuse d'établir une connivence avec ses interlocuteurs. Il faut se montrer particulièrement attentif à la langue choisie, précise, débarrassée de tout aspect jargonnant. Ainsi les expressions comme « faire signe vers » (« la fin de la tirade fait signe vers le pathétique ») « tout se passe comme si » ou « au final » sont à proscrire. Lors de l'entretien qui, rappelons-le, ne cherche pas à mettre le candidat en difficulté sous le feu des questions, les membres du jury ont souvent entendu avec plaisir des candidats amender leur propos initial à partir des quelques pistes qui leur étaient suggérées. La capacité à dialoguer, à prendre en considération la parole de ses interlocuteurs et de s'y ajuster constitue un atout précieux ; ajoutons que ces minutes d'échanges fournissent fréquemment au jury l'occasion d'ouvrir la discussion sur la culture littéraire du candidat.

L'éthos des candidats a sa part dans l'évaluation. Nous les invitons à quitter des yeux les lignes de leur brouillon, à regarder l'ensemble des membres du jury, à veiller à être audibles, à instaurer par leur mise et leur attitude, les conditions d'une écoute agréable. Pour cela, qu'ils prennent confiance en eux, assurés de la bienveillance et du respect du jury.

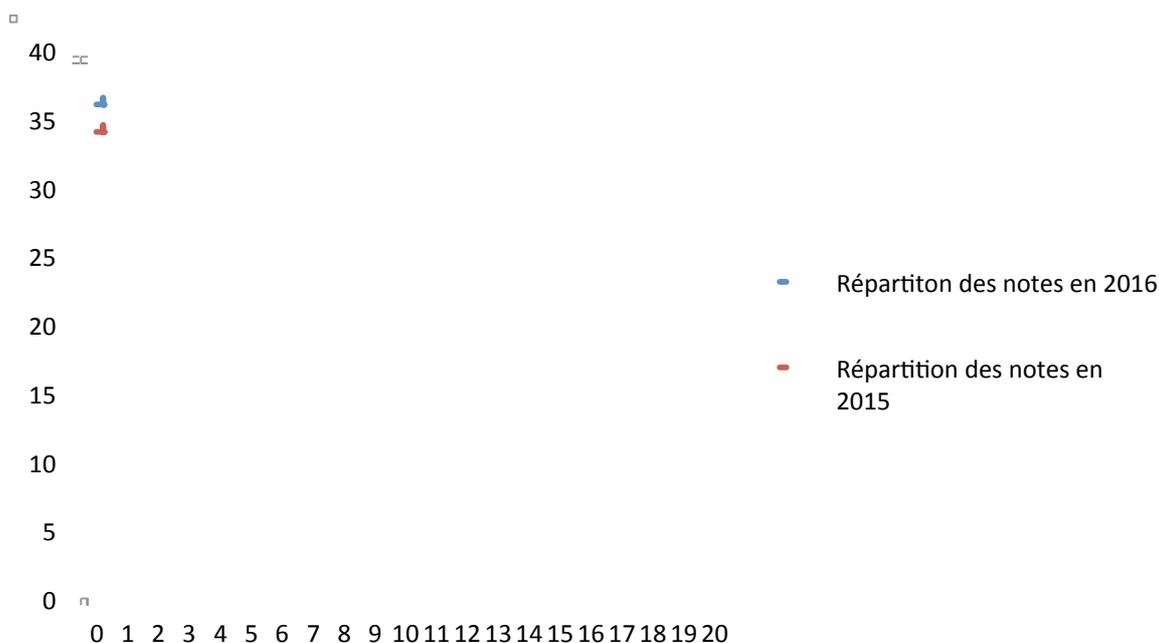
Enfin, et en guise de conclusion, qu'on ne se méprenne pas sur les pages qui précèdent, elles visent à prodiguer aux futurs candidats à l'agrégation des conseils qui leur permettent de réussir leur explication de texte à l'oral, le caractère parfois négatif de certaines remarques ne doit pas être pris en mauvaise part, elles n'ont pour objet que de les guider dans leur préparation à cet exercice exigeant.

Exposé oral de grammaire

Rapport présenté par Laurent Susini, Maître de conférences des Universités, Université Paris-Sorbonne

Les résultats de l'épreuve orale de grammaire de la session 2016 s'avèrent en apparence fort stables par rapport à ceux de la session précédente. Leur moyenne s'élevait à 8,52 en 2015, pour un écart-type de 4,38 ; elle s'est élevée à 8,46 cette année, pour un écart-type à peine supérieur de 4,42.

Mais cette stabilité elle-même ne doit pas occulter une double évolution assez nette de la répartition des notes. On ne peut que se réjouir de la première, en l'occurrence, l'augmentation sensible du nombre d'excellentes prestations : 41 notes ≥ 15 en 2016, contre 35 en 2015. Mais on ne peut que déplorer la seconde, à savoir l'explosion du nombre d'exposés résiduels : 47 notes ≤ 3 en 2016, contre 25 en 2015. À l'évidence, le niveau est très loin de s'éroder vers le haut, mais il s'effondre dans des proportions spectaculaires vers le bas.



Aussi l'impréparation manifeste, voire l'absence totale de formation grammaticale d'un grand nombre de candidats (plus de 10 % d'entre eux) n'a-t-elle pas laissé de surprendre et d'inquiéter le jury, frappé, quant au reste, par la corrélation généralement observée entre les notes de grammaire et celles d'explications de texte. L'expérience atteste en effet dans la plupart des cas que les meilleurs « grammairiens » comptent *aussi* parmi les meilleurs « littéraires », et qu'il serait vain, réciproquement, d'espérer « rattraper » un exposé catastrophique de grammaire par une brillante explication de texte, tant les impasses en la matière se font le plus souvent l'indice de problèmes de formation autrement généraux.

En tout état de cause, le nombre élevé d'excellentes notes distribuées cette année et l'attention du jury à utiliser *toute* l'échelle de notation (3 étudiants ont même obtenu la note maximale de 20) disent à la fois le caractère de plus en plus discriminant de l'épreuve, dont témoigne d'ailleurs un écart-type en légère hausse, et les bénéfices à attendre de sa préparation.

La nature de l'épreuve et ses modalités pratiques sont toujours inchangées par rapport aux années précédentes. Sur le billet tiré au sort par chaque candidat, figurent à la fois les références d'un extrait d'une des œuvres au programme et l'énoncé d'un sujet de grammaire portant sur tout ou partie dudit extrait. Au terme de leur préparation, les candidats disposent de 40 mn pour procéder, dans l'ordre de leur choix, au commentaire de l'extrait ainsi qu'à l'exposé de grammaire, en tâchant cependant de réserver 30 mn pour le premier et 10 mn pour le second. À la suite de quoi, un entretien de 10 minutes avec le jury est l'occasion de revenir sur les deux parties de l'épreuve et d'inviter les candidats à corriger certaines de leurs erreurs, à réparer certains de leurs oublis ou à approfondir certaines de leurs intuitions.

Les sujets de grammaire proposés sont de deux types bien distincts. Le premier consiste en une question de synthèse portant sur une classe de mots, une fonction, un ensemble syntaxique, un fonctionnement verbal... (on trouvera ci-dessous la liste des questions de ce type données cette année), et le second en une invitation à formuler toutes les remarques utiles et nécessaires sur un court segment déterminé. Ces deux types de sujet étant conçus sur le même modèle que les deux parties de la question de grammaire écrite, ils appellent également le même traitement. Celui de la question de synthèse requiert ainsi une introduction proposant une définition claire du sujet et l'annonce d'un plan élaboré sur la base de critères grammaticaux précis ; puis un développement organisé classant et analysant la totalité des occurrences concernées par le sujet ; et, pour finir, une brève conclusion, mettant les résultats de l'enquête en perspective. Les sujets du type « remarques nécessaires », quant à eux, nécessitent de procéder successivement à une double description macro-puis microstructurale du court segment visé, en veillant constamment à hiérarchiser les points susceptibles d'être traités, c'est-à-dire en veillant à ne retenir pour l'analyse microstructurale que les éléments posant de véritables problèmes grammaticaux. Mais, de manière plus générale, il va de soi que les multiples recommandations du rapport de l'écrit concernant le traitement de ces deux types de sujet, question de synthèse et remarques nécessaires, valent tout autant pour leur traitement à l'oral.

Il serait vain et, somme toute, inutile de recenser les diverses difficultés d'ordre grammatical sur lesquelles ont pu chopper les candidats, ou d'insister sur les simples problèmes de connaissances trahis par cette session d'oral, si abyssaux soient-ils à l'occasion. « COD du verbe *être* » ou d'un adjectif, incapacité de conjuguer un verbe du premier groupe à des temps simples de l'indicatif, difficulté à délimiter une proposition principale ou à distinguer une subordonnée d'une indépendante, confusion entre syntagme apposé et proposition participiale, extension infinie du domaine de la proposition infinitive, rien n'aura manqué, cette année, à l'édification du jury – ni même l'évocation de notions telles que la subduction, la négation bitensive, le pronom décumulatif..., aux noms proférés comme autant de mots magiques dispensant, par la grâce de leur pouvoir supposé, de connaître leur définition, avec l'effet désastreux qu'on suppose. Aussi rappellera-t-on simplement – mais c'est l'évidence même – qu'un mot ne vaut que pour le sens qu'on est capable de lui prêter, qu'on ne saurait surtout développer une réflexion grammaticale sans posséder de solides bases de grammaire, et que l'acquisition de ces mêmes bases ne saurait être envisagée hâtivement dans les strictes limites de l'année de préparation à l'agrégation, mais progressivement menée à bien, sans précipitation ni impasses, sur le long terme d'un cursus universitaire.

On ne manquera pas de le rappeler aussi, l'expertise grammaticale attendue des candidats ne se réduit nullement à procéder à des étiquetages scolaires de type « temps-mode » ou « nature-fonction ». Non seulement les questions de morphosyntaxe sont assez loin d'épuiser le champ de la grammaire – la linguistique textuelle ou, par exemple, la pragmatique n'en font pas moins partie, ce que trop de candidats semblent encore ignorer –, mais l'esprit de l'épreuve elle-même n'est pas tant de procéder à un classement sec d'occurrences données que d'interroger attentivement ces dernières, et de les considérer en tout état de cause plutôt comme des problèmes – à l'occasion très simples, certes – que comme des papillons à épingler. Peu importe, en effet, de donner tel syntagme pour le COD de tel verbe, de ranger telle négation parmi les négations partielles ou totales, ou d'affirmer que tel infinitif est en emploi verbal plutôt que nominal, si l'on n'est pas simultanément en mesure de justifier ces classements, en faisant valoir à bon escient les critères qui les fondent et / ou les différents tests susceptibles de les valider.

Ces tests et ces critères étant en très petit nombre, et le plus souvent fort simples, on ne saurait trop recommander aux candidats de se familiariser avec eux (tout particulièrement en fréquentant les quelques références bibliographiques listées ci-après), et plus encore de s'exercer à les mettre en pratique tout au long de leur formation. Car encore ne suffit-il pas d'avoir une connaissance abstraite des tests et des critères en question ; le tout est bien de savoir les mettre en œuvre, quitte à les faire jouer les uns contre les autres, pour rendre compte, à l'occasion, de la complexité d'une occurrence et

du continuum grammatical dans lequel elle s'inscrit. Le précédent rapport déplorait – et le constat reste, hélas, d'actualité – que « l'introduction cache-misère » parût « une spécificité de l'oral de grammaire », comme si la récitation liminaire d'un ou plusieurs ouvrages de référence, voire le renvoi ambitieux à de grandes théories linguistiques très inégalement maîtrisées, pouvait dispenser d'interroger ensuite les problèmes grammaticaux concrètement posés par le texte tiré au sort. Il convient pourtant de le rappeler avec force, l'oral de grammaire ne se veut pas un exercice de mémoire mais, à tout prendre, une forme de jeu, éprouvant à la fois les facultés d'analyse des candidats et leur capacité à adapter leurs connaissances à un contexte précis, en raisonnant, non pas *in abstracto*, mais sur la base d'occurrences données, toujours différentes d'un texte et d'un état de langue à l'autre. Que les excellentes notes attribuées cette année à un grand nombre d'entre eux résonnent comme une invitation plus générale à s'entraîner à ce jeu avec toute l'attention requise.

- **Questions de synthèse données lors de la section 2016**

Classes de mots

Les déterminants

L'article

L'absence de déterminant

Le, la, les

Déterminants et absence de déterminant

Les déterminants (sans l'absence de déterminant)

Les indéfinis

Les possessifs et démonstratifs

L'adjectif

Adjectif et participe

Adjectif qualificatif et participe

Les pronoms

Les pronoms personnels

Les pronoms personnels compléments

Les pronoms non personnels

Les déictiques

L'adverbe

Les parties du discours invariables

Les démonstratifs

Groupes de mots

La détermination nominale

Le GN

Les expansions du nom

Les modifieurs du nom et du GN

Les groupes prépositionnels compléments du nom

Les SP en *de*

Les groupes détachés

Les syntagmes prépositionnels

Mots grammaticaux polysémiques et polyfonctionnels

Le morphème *de*

De et *en*

Les mots *de* et *à*

Les mots en *qu-*

Le morphème *que*

Qui, que, quoi

Les mots *que* et *qui*

Fonctions

La fonction sujet

Sujet, agent, contrôleur

L'adjectif épithète

Le complément d'objet
L'attribut
Apostrophe, apposition et attribut
Attribut et apposition
Attributs et modificateurs du nom en position détachée
Les compléments circonstanciels
Compléments circonstanciels et groupes détachés

Syntaxe de la phrase

La syntaxe de la phrase

La phrase complexe

La subordination
Les subordonnées
Les complétives
Les relatives
Les subordonnées avec justification du mode
Les subordonnées
Les relatives

Types (et formes) de phrases

Les types de phrase
Les phrases averbales
La négation

Autour du verbe

Les modes verbaux
Les valeurs des temps de l'indicatif
Le subjonctif
Les modes impersonnels
L'infinitif
Infinitif et participe
Le participe
Le morphème – ant
La transitivité verbale
La valence du verbe
Les constructions verbales
Constructions transitives et constructions attributives
Les constructions pronominales
Les verbes pronominaux
Les compléments du verbe
Diathèses passive, pronominale et impersonnelle
Syntaxe des formes verbales
Etre
Les constructions d'*être* et *avoir*

Études transversales

La négation
L'expression de la comparaison
L'interrogation
Exclamation et interrogation
Les modalités interrogatives et exclamatives
Coordination et subordination
L'ordre des mots
L'anaphore
L'organisation textuelle
La syntaxe des noms désignant des parties du corps humain

- **Références bibliographiques**

- ARRIVE M., GADET F. et GALMICHE M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986.
- COMBETTES B., *Les constructions détachées en français*, Paris, Ophrys, 1998.
- 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, notamment 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*, Paris, PUF, 1993 (2^e éd.), tout particulièrement pour les développements sur le subjonctif, le futur, le conditionnel, et l'article.
- MOIGNET G., *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- MONNERET P., *Exercices de linguistique*, Paris, PUF, 1999, notamment pour ce qui concerne la syntaxe de la phrase.
- RIEGEL M., PELLAT J.-C. et RIOUL R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2009.
- 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.), notamment pour l'étude de la détermination nominale.

Explication de texte hors programme

Rapport présenté par Emmanuel Godo, professeur de chaire supérieure, lycée Henri IV, Paris

Rappelons brièvement les modalités de l'épreuve : elle dure 40 minutes. Son coefficient est de 7. L'explication à proprement parler dure 30 minutes. On recommande aux candidats de les exploiter pleinement. Cette explication est suivie d'un entretien de 10 minutes durant lequel le candidat est invité à revenir sur certaines de ses propositions pour les préciser, les rectifier ou les prolonger. Le jury est particulièrement sensible à la capacité du candidat à faire progresser son analyse, à rester actif, à s'emparer des questions posées pour poursuivre et approfondir son travail sur le texte. Il s'agit non d'un interrogatoire ou d'une vérification de connaissances mais d'une micro-séance de travail fondé sur l'échange et la coopération.

Les textes proposés à l'étude sont de longueur variable en fonction de leur genre, de leur densité et des difficultés de compréhension qu'ils comportent. Il revient au candidat d'adapter son travail à la taille du texte, en profitant à plein des trente minutes qui lui sont allouées. L'un des pièges majeurs à éviter est celui du pointillisme : bien des explications se contentent d'un relevé de procédés sans identifier les faits d'écriture ou de composition qui font sens.

Le corpus de textes n'est pas arrêté d'une année sur l'autre. Des classiques, des oubliés, des voix plus marginales, quelques contemporains : on ne demande pas au candidat une connaissance encyclopédique mais la capacité à entrer dans la logique d'un texte littéraire, à rendre compte de sa saveur propre, à trouver les mots justes pour en transmettre une interprétation raisonnable et sensible.

Il n'est pas très intéressant d'enfermer un auteur dans un schéma préétabli et de le plaquer à toute force sur l'extrait : beaucoup de candidats se réfugient derrière un savoir a priori sans s'engager dans la lecture du texte singulier qui leur est proposé. S'il faut avoir des repères solides d'histoire littéraire, il est vain d'enfermer un auteur dans un corset de poncifs : le bas corporel n'est pas le sésame infaillible pour entrer dans l'univers rabelaisien, pas plus que l'ironie ne suffit à exposer les nuances et la complexité de telle page de Flaubert.

1. Panorama des textes proposés à l'étude :

Pour la session 2016, voici, par siècle, les œuvres retenues par le jury :

- 48 textes du XVI^e siècle. Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (6). Bonaventure des Périers, *Nouvelles récréations* (1). Du Bellay, *Les Antiquités* (1), *Les Regrets* (6). Pernette du Guillet, *Élégies* (1). Garnier, *Les Juives* (2). Louise Labé, *Sonnets* (3). Jean de la Taille, *Saül le furieux* (1). Jean Lemaire de Belges, *La Concorde des deux langages* (1). Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (2). Clément Marot, *Œuvres poétiques* (4). Montaigne, *Essais* (8). Marguerite de Navarre, *Heptaméron* (1). Rabelais, *Pantagruel* (4), *Gargantua* (2), *Le Quart-Livre* (2). Scève, *Délie* (1). Sponde, *Stances de la mort et sonnets* (2). La moyenne pour le XVI^e siècle est de 7,4. Meilleure note : 14 sur Louise Labé et Montaigne.
- 61 textes du XVII^e siècle. Cyrano de Bergerac, *L'Autre monde* (1). Bossuet, *Oraisons funèbres* (3). Fénelon, *Aventures de Télémaque* (2). La Bruyère, *Les Caractères* (4). Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (7), *La Princesse de Montpensier* (1), *Zaïde* (1). La Fontaine, *Fables* (10). La Rochefoucauld, *Maximes* (1). Molière, *L'École des femmes* (3), *Dom Juan* (3), *Tartuffe* (2). Perrault, *Contes* (3). Racine, *Andromaque* (3), *Bérénice* (1), *Britannicus* (1), *Mithridate* (1), *Phèdre* (2), *Les Plaideurs* (1). Cardinal

de Retz, *Mémoires* (2). Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest* (2). Scarron, *Le Roman comique* (3). Marquise de Sévigné, *Correspondance* (2). Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (2). La moyenne pour le XVIIe siècle est de 6,8. Meilleure note : 18 sur Mme de Lafayette et Rotrou.

- 46 textes du XVIIIe siècle. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (2), Chénier, *Iambes* (1), Diderot, *Jacques le fataliste* (4), *Le Neveu de Rameau* (2), *Salon de 1767* (1), *Lettres à Sophie Volland* (1), *Supplément au voyage de Bougainville* (1). Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (4). Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard* (4), *La Dispute* (1), *Le Prince travesti* (1), *L'Île aux esclaves* (1). Abbé Prévost, *Manon Lescaut* (4). Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (3), *Les Confessions* (2), *Les Rêveries du promeneur solitaire* (2), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* (1), *Projet de paix perpétuelle*. Voltaire, *Candide* (4), *L'Ingénu* (2), *Lettres philosophiques* (2), *Jeannot et Colin* (1), *Les Lettres d'Amabed* (1), *Traité sur la tolérance* (1). La moyenne pour le XVIIIe siècle est de 7,8. Meilleure note : 19 sur Diderot (*Jacques le fataliste*).
- 98 textes du XIX e siècle. Balzac, *La Femme de trente ans* (2), *La Peau de chagrin* (2), *Eugénie Grandet* (1), *Le Lys dans la vallée* (4), *Le Père Goriot* (2), *Illusions perdues* (2). Baudelaire, *Fleurs du mal* (5). Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (2). Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (5), *René* (1), *Atala* (1), *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1). Benjamin Constant, *Adolphe* (1). Tristan Corbière, *Les Amours jaunes* (2). Flaubert, *Madame Bovary* (5), *L'Éducation sentimentale* (7), *Bouvard et Pécuchet* (1). Hugo, *Les Orientales* (1), *Hernani* (1), *Les Rayons et les ombres* (1), *Les Châtiments* (1), *Les Contemplations* (1), *Les Misérables* (2), *Quatrevingt-treize* (1). Huysmans, *À rebours* (4). Laforgue, *Les Complaintes* (2). Lautréamont, *Chants de Maldoror* (2). Mallarmé, *Poésies* (4). Maupassant, *Contes du jour et de la nuit* (1). Musset, *Lorenzaccio* (4). Nerval, *Sylvie* (2), *Chansons et légendes du Valois* (1), *Aurélia* (1), *Les Chimères* (1). Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1). Rimbaud, *Poésies* (2), *Une saison en enfer* (1), *Illuminations* (1). Senancour, *Oberman* (1). Stendhal, *Lucien Leuwen* (1), *La Chartreuse de Parme* (3). Verlaine, *Poèmes saturniens* (1), *Fêtes galantes* (5), *Romances sans paroles* (2). Vigny, *Moïse* (1), *Le Mont des oliviers* (2). Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (3). La moyenne pour le XIXe siècle est de 7,2. Meilleure note : 20 sur Balzac (*Eugénie Grandet*).
- 89 textes du XXe siècle. Apollinaire, *Alcools* (4), *Calligrammes* (1). Aragon, *Aurélien* (3). Artaud, *Le Théâtre et son double* (1). Beckett, *En attendant Godot* (2), *Fin de partie* (1). Breton, *Nadja* (3). Butor, *La Modification* (2). Camus, *Caligula* (1). Céline, *Voyage au bout de la nuit* (7). Cendrars, *Prose du Transsibérien* (1). Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (2). René Char, *Fureur et mystère* (2), *Les Matinaux* (1). Claudel, *Partage de midi* (2), *Le Soulier de satin* (1). Colette, *Sido* (1). Desnos, *Corps et biens* (1). Duras, *Un barrage contre le Pacifique* (3), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (2). Georges Fourest, *La négresse blonde* (1). Anatole France, *Les Dieux ont soif* (1). Giono, *Le Chant du monde* (1), *Un roi sans divertissement* (3). Giraudoux, *Intermezzo* (1), *La Folle de Chaillot* (1). Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (3), *Un balcon en forêt* (2). Ionesco, *Rhinocéros* (1). Philippe Jaccottet, *Poésie* (1). Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (2). Patrice de La Tour du Pin, *La Quête de joie* (1). Michel Leiris, *L'Âge d'homme* (1). Malraux, *La Condition humaine* (1), *L'Espoir* (1). Mauriac, *Thérèse Desqueyroux* (1). Henri Michaux, *La Vie dans les plis* (3). Patrick Modiano, *Villa triste* (1). Montherlant, *La Reine morte* (1). Paul Morand, *Ode à Marcel Proust* (1). Georges Perec, *Les Choses* (1). Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* (7). Queneau, *Les Fleurs bleues* (2). Robbe-Grillet, *Les Gommages* (1), *La Jalousie* (1). Sartre, *Les Mots* (2). Victor Segalen, *Stèles* (1), *Le Combat pour le sol* (1). Claude Simon, *La Route des Flandres* (1). Paul Valéry, *Charmes* (3). La moyenne pour le XXe siècle est de 7,2. Meilleure note : 19 sur Butor. À noter un 18/20 sur le texte de Victor Segalen, *Le Combat pour le sol*, qui montre que la rareté d'un texte n'est pas en soi un handicap pour le candidat.

2. Remarques de méthodologie :

Entre la part à accorder à la littéralité et celle qui revient à la littérarité du texte, le jury attend un juste équilibre : l'attention à la forme, à la composition, aux registres, aux tonalités, au déploiement métaphorique ne doit jamais être une fin en soi mais toujours être reliée à la dimension référentielle de l'extrait ou au propos qu'y développe l'écrivain. Le formalisme qui néglige la chair du texte, le corps à corps avec le monde, l'expression des sentiments, des idées, est aussi desséchant que son exact inverse : l'oubli du travail d'écriture, de la traversée du langage dont tout texte est la trace. Le candidat ne doit jamais perdre de vue le sens littéral et aller contre la cohérence interne de l'extrait présenté. Au nom de quelle logique introduire les notions de fantastique et d'épique dans l'étude de l'explicit de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et comment voir dans la maison de la Turquie un *locus amoenus* ?

La consultation des pages précédant ou suivant l'extrait permet en général de mieux comprendre ce dernier. Le sens d'un passage placé juste après l'incipit de la *Route des Flandres* de Claude Simon a ainsi échappé à un candidat, faute d'avoir consulté la 4^e de couverture, qui identifiait les protagonistes, ainsi que les lignes d'ouverture du livre qui situaient clairement qui était le narrateur, qui le personnage décrit. De même, l'arrivée de Bardamu à New York et le regard porté sur la ville n'ont pas été compris dans *Voyage au bout de la nuit* : le terme « galériens » évoquant les migrants n'était pas ici seulement une métaphore, mais décrivait l'arrivée d'une galère, l'*Infanta Combitta*, effectivement peuplée d'hommes vendus par des trafiquants en Afrique et transportés à travers l'Atlantique. Pourtant perceptible dans cette perspective, l'allusion à l'esclavagisme comme fondement de la civilisation américaine n'a pas été saisie, par défaut de lecture de la page précédant l'extrait.

Du bon usage des dictionnaires. Si l'on est en droit d'attendre que la référence à la bataille de Fontenoy, dans l'incipit de *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot soit explicitée, comment justifier, dans « Le papillon » de Francis Ponge, que le mot « chenille » se voie octroyer le sens étymologique de « petite chienne » ? Quel profit pour le texte abordé ? On recommande vivement de vérifier les mots inconnus dans le glossaire que présentent souvent les éditions de textes anciens ou dans les dictionnaires, pour éviter les imprécisions. Un candidat a fait un contresens dirimant en n'interrogeant pas le sens de « trouver » (inventer, découvrir) dans un extrait de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre. De même, la verve créatrice de Raymond Queneau dans *Les Fleurs bleues*, les effets linguistiques qui parodient les malentendus supposés de la francophonie (une Canadienne parlant à un Français) n'ont pas été saisis faute d'une recherche lexicale suffisamment attentive.

L'exercice de l'explication de texte, avant de relever de la pure technicité, du savoir-faire, de la méthode, est une forme d'expérience, de performance, engageant certes du savoir mais aussi, à part égale, de la sensibilité, de l'intuition et, osons le terme, de la créativité. Il s'agit d'ajuster son langage de telle sorte qu'il permette l'appréhension la plus nette de la musique irréductible dont tout texte est porteur. Bien des explications échouent dans ce travail de transmission pas seulement parce qu'elles commettent des erreurs de compréhension ou des anachronismes mais parce qu'elles passent à côté de la tonalité du texte : elles le gauchissent, le réduisent, le caricaturent parfois. L'explication du sonnet 91 des *Regrets* de Du Bellay, « Ô beaux cheveux d'argent mignardement retors » donne ainsi lieu à une série de non-sens parce qu'il n'est pas identifié comme contre-blason : l'ironie et la veine parodique – anti-pétrarquiste – n'étant pas repérées, les « belles dents d'ébène » et les « précieux trésors » de la muse renversée sont pris au premier degré. Ajoutons qu'il peut être utile d'exploiter, avec discernement et sans passivité, le jeu de notes des éditions proposées, ainsi que de relire les pages environnantes. Difficile de cerner les enjeux de la scène du bal de *La Princesse de Clèves* lorsqu'on est persuadé qu'elle se situe le jour du mariage de l'héroïne.

À l'inverse, quel régal lorsqu'un candidat fait l'effort d'exposer les jeux de tension, les échos, la dynamique du texte étudié et sait trouver les mots simples et fermes pour en saisir le goût inimitable ! Ce genre de réussites n'est pas rare et le jury n'hésite pas à les gratifier de notes très élevées, de 17 à 20/20. On notera que ces prestations remarquables concernent tout autant des textes moins fréquemment étudiés dans le secondaire, comme *Le Véritable Saint-Genest* de Rotrou (ayant donné lieu à une excellente analyse des enjeux théologiques du théâtre dans le théâtre) que des textes réputés canoniques, comme la scène des palissades dans *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette.

On rappellera une évidence : les textes proposés sont *choisis* par le jury, certes en fonction de leur importance dans l'histoire de la littérature, mais d'abord parce qu'ils sont beaux, savoureux,

drôles, merveilleusement tordus, subtils, résistants, chargés d'une énergie toujours aussi stimulante. La littérature est l'autre nom d'une étrange et envoûtante passion. Sans exiger des candidats qu'ils se livrent à des célébrations forcées et à des enthousiasmes de circonstance, on est en droit d'entendre dans leurs explications un peu de cette flamme sans laquelle l'enseignement de la littérature n'est rien.

Cela se joue à deux niveaux : dans le choix des mots tout d'abord. Ce sont de grands millésimes que le jury propose à déguster, des vins bonifiés par leur longue maturation dans les caves du temps : il faut plus que des aposiopèses, des syllepse et des hypallages pour donner au texte la chance d'être entendu dans sa vitalité première. Pour cerner la portée et la saveur de telle ballade de *L'Adolescence clémentine* de Marot, c'est d'abord l'expression de l'amour volage, l'affleurement de la grivoiserie et l'espièglerie du poète qu'il importe de mettre en évidence.

Ces textes sont choisis, disions-nous, détachés d'une œuvre : une découpe a été effectuée, en fonction d'une cohérence que le candidat doit décrire. Le repérage du plan du texte est trop souvent réduit à des « parties » sans analyse de la dynamique, des scansion internes, des mouvements marquants ou des ruptures.

Entre empathie et analyse, il s'agit de trouver la bonne distance par rapport au texte à étudier. Cet effort de transmission implique chez le candidat un engagement : c'est le deuxième élément. Comment espérer saisir les mille et une nuances d'un texte si l'on construit un discours réfrigérant, d'où toute émotion a été bannie ? Atonie, voix monocorde, explications ânonnées : on n'insistera jamais trop sur l'entraînement à l'oral, la pratique régulière de ces exercices, la confrontation à la prise de parole en public, l'humble désir de se mettre au service d'un texte en vue d'en faire partager la beauté, l'intérêt, le sel.

Cet engagement est une prise de risque. Sont à proscrire les stratégies d'évitement ou de contournement face à un texte : il vaut mieux exposer une difficulté d'interprétation, faire état d'une hésitation dans le sens à donner à tel passage plutôt que de faire le choix de l'esquive. On recommande en la matière un certain bon sens et un souci de clarté : pourquoi agglomérer deux notions et parler d' « élégie satirique » à propos du sonnet 3 des *Antiquités* de Du Bellay, « Nouveau venu qui cherches Rome en Rome » ?

Attention aux modalisations systématiques, à l'emploi de « presque », de « une sorte de », au recours à des notions insuffisamment littéraires (tout trait comique n'est pas de *l'humour*, forme spécifique, qui n'a rien à voir avec la gaieté française que l'on trouve par exemple chez La Fontaine). Si l'écart est trop manifeste entre le langage mobilisé par le candidat et la langue à l'œuvre dans le texte étudié, comment être en phase avec sa singularité ? La présidente de Tourvel, dans la lettre 124 des *Liaisons dangereuses* de Laclos, ne peut pas sérieusement être qualifiée d' « un tantinet dévote » et il n'y a pas de « brin d'humour » dans ce texte.

Choisir des mots précis, nets, appropriés, offrant la résonance la plus juste avec le texte étudié : on ne saurait trop insister sur ce travail durant l'année préparatoire, sur la multiplication des entraînements, des confrontations régulières avec tous types de textes. S'adapter à chaque sensibilité, chaque époque, chaque courant, chaque mode d'expression, chaque style, faire et refaire ses gammes, parcourir et reparcourir inlassablement les grands textes, les anthologies, se défier du prêt-à-penser : l'exercice, on l'a dit, n'est pas aisé mais seule la pratique obstinée, personnelle ou guidée, des textes y prépare efficacement.

Un mot sur la lecture à proprement parler : c'est un poncif des rapports de jury que d'insister sur son importance. Faire vivre le texte, permettre d'entrevoir l'assemblage de ses arômes, entendre une sensibilité se mettre au diapason d'une voix venue d'un autre paysage historique que le nôtre : autant de bonheurs qui prédisposent à la bonne écoute. Expliquer, ce n'est pas enfermer le texte dans un réseau serré et définitif de significations mais au contraire déployer ses virtualités, le montrer en mouvement, dans ses ambiguïtés constitutives, le donner en partage non comme un secret de polichinelle une nouvelle fois dévoilé mais comme un mystère entrevu avec juste ce qu'il faut de lumière pour le décrire sans lui faire perdre de son charme. L'enseignement de la littérature s'effectue sur une ligne de crête entre élaboration d'un discours raisonnable et capacité à dire l'enchantement, l'étonnement, le goût.

Lorsqu'elle est bien faite, la lecture donne une première idée de l'intelligence du texte : repérer et scander les alexandrins dans un poème en prose du *Parti pris des choses* de Francis Ponge (« Le Gymnaste ») incite d'emblée à porter attention au travail rythmique et à la distance que celui-ci établit avec le sujet évoqué. Les lectures vivantes ont été remarquées : ainsi d'une bonne lecture des premières pages de *La Peau de chagrin* qui faisait entendre la intrusion non sans humour de la voix narrative balzacienne dans une description. En revanche, le jury a déploré de trop fréquentes liaisons dangereuses (« l'homme a-t-une âme ») bien entendu inexistantes dans les textes, ainsi que la négligence parfois systématique des diérèses ou des scansionnements signifiants (y compris enjambements, rejets ou contre-rejets) dans les textes versifiés. Par ailleurs, on aurait tendance à conseiller aux candidats de ne pas systématiquement relire de nouveau, pendant l'explication, chaque phrase de l'extrait en la faisant suivre de son commentaire, sauf si cette relecture est importante pour tel détail important.

Une remarque sur la poésie : l'étude des rythmes, de la prosodie et de la métrique est quasi systématiquement absente. Celle des sonorités débouche le plus souvent sur la recherche d'improbables harmonies imitatives. C'est regrettable et les candidats se privent d'un outil d'observation essentiel.

En ce qui concerne le théâtre, on regrette le peu d'attention aux effets scéniques, à la mise en espace, aux questions de dramaturgie. Dès que ces éléments sont convoqués, le texte théâtral prend sa pleine mesure. Ainsi, dans une explication de la scène 4 de l'acte V de *L'École des femmes* de Molière, un candidat se montre-t-il attentif, dans la tirade d'Arnolphe, à la tension entre comique et modèle tragique : pas de jargon inutile mais une langue agréable et élégante ayant le souci de définir la théâtralité de l'extrait proposé.

Conclusion :

Si nous ne devons retenir que trois points à améliorer, nous concentrerions notre attention sur trois défauts communément partagés. Le premier est le peu d'attention prêté à la **place de l'extrait dans l'œuvre**, qui peut parfois être significative. Le ton prophétique, voire apocalyptique, du poème « Ce que dit la bouche d'ombre », au demeurant compris par une candidate, aurait gagné à être mis en relation avec la place finale occupée par ce poème dans *Les Contemplations*, dans la section « Au bord de l'infini ». De même, on conseille de prendre garde, au moment où la problématique s'élabore, à ne pas oublier la spécificité générique ou structurelle du passage : un poème laisse attendre une attention aux caractéristiques habituelles (vers, images), une exposition théâtrale n'est pas un dénouement, etc.

Le deuxième est la tendance de nombreux candidats à plaquer sur l'extrait **des étiquettes rassurantes** issues de l'histoire littéraire ou bien de la *doxa* critique générale. Or ces étiquettes ne sont pas toujours bien adaptées à l'extrait, voire erronées. Une lecture pourtant bien engagée de la fin de *Nadja* d'André Breton, où celui-ci propose une nouvelle définition de la beauté, a été faussée par la notion d'écriture automatique, qui, pertinente pour certaines œuvres surréalistes, ne convenait pas du tout pour saisir la rigueur argumentative de ce manifeste. De même, la description de Jérusalem soumise à la terreur ottomane que propose Chateaubriand dans *L'Itinéraire* gagne peu à être qualifiée « d'humaniste », mais aurait été mieux éclairée par les enjeux politiques et éventuellement religieux d'un tel récit de voyage au début du XIX^e siècle.

La troisième remarque souligne le trop fréquent **éparpillement de l'interprétation**, qui s'arrête sur des éléments de détail sans les mettre en rapport, au moins ponctuellement, avec des perspectives plus larges souvent proposées en introduction : c'est ce que l'on pourrait appeler la « myopie » de nombreuses explications, qui deviennent peu à peu des paraphrases. Adopter un regard surplombant sur les mouvements de l'extrait est souvent une bonne chose. Ce geste aurait permis de mieux comprendre, par exemple, que la ville de « Charleroi » décrite par Verlaine dans un poème de *Romances sans parole* tient son étrangeté au regard distant et mobile qui la regarde – peut-être depuis un train, puisque le seul bâtiment précisé dans le texte est une gare. Ce défaut a incité le jury à proposer parfois des extraits assez longs, poussant les candidats à une saisie plus globale. Ils ont donné lieu à de bonnes, voire à d'excellentes explications, comme sur *L'École des Femmes* de Molière ou sur l'épisode de la grève de Montboissier dans les *Mémoires d'Outre-tombe*.

Commentaire composé de littérature comparée

Rapport présenté par Pascal Vacher, Maître de conférences des Universités, Université de Bourgogne

Romans de la fin d'un monde

- Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, coll. folio, 1989 et 1990.
- Joseph Roth, *La Marche de Radetzky*, trad. de l'allemand par Blanche Gidon, Seuil, coll. Points, 1982.
- Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Seuil, coll. Points, 2007.

Inspirations méditerranéennes

- Albert Camus, *Noces* suivi de *L'été*, Gallimard, coll. Folio, 1959.
- Zbigniew Herbert, *Le Labyrinthe au bord de la mer*, trad. du polonais par Brigitte Gautier, Le Bruit du temps, 2011.
- Lawrence Durrell, *L'Ombre infinie de César, Regards sur la Provence*, Gallimard, coll. folio, 1994.

Le commentaire composé de littérature comparée porte sur quatre à huit pages d'un texte qui peut être français ou étranger. La longueur du passage a pour conséquence une exigence de centrage du commentaire : il s'agit d'un travail synthétique, fondé sur une problématique littéraire rigoureusement adaptée au passage étudié et permettant d'en dégager l'intérêt. C'est pourquoi il n'y a pas de plan préconçu, car l'intérêt d'un texte est fonction des limites du découpage, de la facture et de la teneur de l'extrait, de son rôle dans l'économie de l'œuvre et de son positionnement dans un contexte culturel, artistique, politique et historique qui ne peut être ignoré. C'est en fonction de toutes ces variables que l'accent particulier du passage doit déterminer la problématique. Aussi évitera-t-on un plan dont on aurait la naïveté de croire qu'il pourrait être utilisé pour tous les passages d'une œuvre (un extrait du *Labyrinthe au bord de la mer* n'est pas systématiquement un texte sur l'objectivité et la subjectivité de l'essayiste, voir ci-dessous). Le commentaire est donc composé et synthétique, et chaque moment du commentaire développe des analyses pour fonder la *lecture* proposée du passage.

Dès la prochaine session de l'agrégation externe de lettres modernes (2017), **le temps de préparation du commentaire composé sera de 2h.30**. Le temps de passage devant la commission C reste quant à lui inchangé : 30 minutes d'exposé + 10 minutes d'entretien. Rappelons que l'horloge est indépendante de la volonté des membres du jury et qu'il peut arriver qu'un candidat soit coupé net dans son propos lorsque nous arrivons au bout des trente minutes, ou qu'une question précédemment annoncée ne soit jamais posée parce qu'elle obligerait à dépasser les dix minutes d'entretien.

Sans rendre compte de façon exhaustive de toutes les performances entendues au cours de l'oral 2016, le présent rapport se voudrait utile. C'est pourquoi nous mettrons plutôt l'accent sur des erreurs à éviter que sur les excellentes performances auxquelles nous avons parfois eu le plaisir d'assister.

1/ Déroulement de l'épreuve

- Le candidat veillera introduire son exposé de manière claire, en formulant avec netteté son plan en fin d'introduction. Il est inutile en revanche, d'annoncer les sous-parties en fin d'introduction : il est préférable de le faire au début de chaque partie, au cours de l'exposé.
- Dans un souci de bonne transmission, il veillera à ce que les membres du jury puissent prendre des notes sur son exposé. Tel qui annonce trop rapidement le plan interne à une partie interdit à ses rapporteurs de suivre et comprendre pleinement sa démarche.

- Dans le déroulement de l'exposé, s'il est de bon ton de citer le texte, la citation ne doit pas être trop longue et ne doit en aucun cas se substituer à l'analyse. La citation d'un passage est un point d'appui pour développer une analyse. Il est par conséquent nécessaire que les membres du jury entendent ce qui est lu. Trop de candidats paraissent considérer que la lecture d'une phrase est une obligation, voire une espèce de rituel vide. Outre que ce sont là les seuls moments au cours desquels nous pouvons écouter les futurs professeurs lire à haute voix, il ne faut pas perdre de vue que la lecture est un partage. C'est pourquoi la qualité de la performance est significative du désir de transmettre le goût des beaux textes.

- Rappelons que l'entretien qui suit l'exposé a pour fonction de faire préciser sa pensée au candidat, de lui permettre de corriger certaines erreurs, de prolonger des analyses émises au cours de l'exposé. Les questions ne sont donc en aucun cas des pièges. Et les réponses du candidat ne peuvent pas faire baisser sa note. C'est pourquoi il faut aborder cette phase dans un esprit de dialogue. L'enseignant ne monologue pas dans sa salle de cours, il ne doit pas se sentir agressé ou incompris si on lui pose une question, et l'on n'a pas encore trouvé de meilleure solution que le dialogue pour faire avancer les interlocuteurs sur le chemin de la connaissance. Lors de ses réponses, le candidat ne doit ni se précipiter pour renverser des analyses qui comportaient leur part de vérité, ni s'obstiner dans son erreur. Le jury ne teste ni la capacité du candidat à renier sa pensée ni sa force de caractère. Mieux vaut prendre conscience d'un contresens sur le texte au cours de l'entretien et le rectifier que rester campé sur des positions. L'honnêteté intellectuelle est une qualité très appréciée par le jury.

(- Comme vous le savez, il est interdit d'écrire sur l'ouvrage qui vous est prêté.

2/ Erreurs à éviter

- Le commentaire ne doit pas être linéaire ; il s'agit d'un exercice qui consiste souvent à commenter des textes traduits, et donc très différent de l'explication de texte.

- Les trois (ou deux) parties doivent être équilibrées, ce qui suppose une maîtrise du temps qui ne s'acquiert que par un entraînement régulier. En outre, la maîtrise du temps de préparation (indispensable pour la maîtrise du temps de parole) est étroitement liée à la connaissance approfondie des œuvres. Plus l'œuvre est connue, plus rapidement le passage est évalué et son intérêt particulier repéré.

- Cette année encore, trop nombreux ont été les candidats qui se sont aperçus qu'il ne leur restait que cinq minutes pour leur dernière partie. Ne comptez pas sur le jury pour vous laisser revenir au moment de l'entretien sur la troisième partie quasi absente, ne serait-ce que par souci d'équité entre les candidats.

- Un extrait doit être étudié dans son intégralité et de façon « équitable » sur l'ensemble du passage (sans omettre de travailler de façon plus approfondie sur les points clefs). Ainsi, trop souvent la dernière page n'est qu'à peine évoquée. Il est vrai qu'il n'est pas facile de préparer un commentaire en deux heures (deux heures et demie l'an prochain) sur un texte dense et relativement long.

- L'erreur la plus fréquente est sans conteste la paraphrase. C'est pourquoi nous vous proposons plusieurs conseils pour l'éviter. Afin de ne pas vous laisser aller à la paraphrase le jour de l'oral, vous devez pendant l'année vous entraîner à la repérer et à comprendre comment elle est engendrée, aussi bien dans les commentaires que vous entendez que dans ceux que vous produisez – ce qui est certes beaucoup plus difficile. La paraphrase la plus évidente est la répétition pure et simple du contenu du texte avec d'autres mots. Le symptôme le plus visible est la citation sans commentaire, au sein d'une sous-partie qui collectionne les citations pour décrire ce qui a été annoncé. Le plan purement thématique sans problématique offre une porte d'entrée royale à la paraphrase. Le plan argumentatif articulé sur un réel projet de lecture (posant une ou des questions littéraires) permet d'éviter la paraphrase, de même qu'un réel projet de lecture, tenant compte des effets du texte, de ses enjeux littéraires, culturels, idéologiques ou philosophiques. Une problématique ferme témoigne en général de l'engagement du commentateur dans son propos, à condition toutefois que le candidat traite effectivement dans la suite de son commentaire ce qu'il a si brillamment annoncé. Ce n'est hélas pas toujours le cas, c'est pourquoi vous ne devez relâcher votre vigilance à aucun moment.

- Les termes esthétiques et littéraires doivent être rigoureusement employés. On évitera ainsi d'employer « dramatique » en dehors du champ du *drame*, soit du théâtre ou de la théâtralité. Un événement ou un processus n'est « tragique » que si les éléments permettant de définir le tragique sont présents dans le texte, et à tout le moins la présence d'une fatalité qui détermine le trajet des personnages alors que ceux-ci font tout ce qu'ils peuvent pour échapper à leur destin sans se douter qu'ils ne font que le favoriser. Tout trait d'humour n'est pas comique, tout texte n'est pas ironique. Sans doute les candidats ont-ils cru bien faire en repérant l'ironie dans les textes... même lorsqu'il n'y en avait pas ! Toute moquerie d'un narrateur à l'égard de son personnage n'est pas de l'ironie.

Interrogés sur l'emploi de ce terme dans leur exposé, seuls quelques candidats ont su donner une définition convenable du terme. Non, l'ironie n'est surtout pas « dire le contraire de ce que l'on pense », comme nous l'avons entendu trop souvent ; tout au plus définit-on par là l'hypocrisie. Sans donner ici une définition de l'ironie qui peut avoir de multiples formes (antiphrase, polyphonie interne, suspension interrogative du sens, etc.), notons que la définition précédente omet le fait que le propos ironique *laisse entendre* au lieu de dire.

3/ Fautes de langue

- Recrutant de futurs professeurs de lettres qui vont devoir transmettre le respect de la langue, le jury est on ne peut plus attentif à la correction de celle-ci.
- Rappelons ainsi qu'« éloge » est masculin et « espèce » féminin, c'est pourquoi on dira « une espèce d'homme » et non « un espèce d'homme »...
- Pourquoi parler d'un « subvertissement » alors qu'une simple « subversion » aurait évité le barbarisme ? Notons l'emploi presque systématique de « dénoter » à la place de « détonner ». Signalons enfin un phénomène de mode tout à fait dommageable pour la rigueur de la pensée : l'emploi de « subjectivité » sans qu'il soit nullement question de celle-ci au sens philosophique du terme.
- Moins grave mais tout aussi agaçant dans la bouche de futurs enseignants : pourquoi dire « décrédibiliser » au lieu de « discréditer » ? N'est-il pas plus élégant de parler du *je* de l'essayiste » plutôt que du « *je* essayistique » ?
- Outre « ironie » et « ironique » dont il a déjà été question ci-dessus, nous vous invitons à vérifier dans votre dictionnaire « burlesque », « grotesque », « farcesque ».
- L'accumulation des « il y a » ou des « là on est dans » au cours de l'exposé finit par produire un magma verbal qui ne permet pas à l'auditeur de savoir de quoi parle le candidat.
- Plus inquiétant est le flou de plus en plus fréquent concernant certaines catégories grammaticales. Ainsi, par exemple de la conjonction de coordination « car » identifiée comme un adverbe ou comme une conjonction de subordination.
- Tel candidat invité à reprendre sa formulation lors de l'entretien ne voit absolument pas la faute qu'il a commise en employant le subjonctif au lieu de l'indicatif après « après que ».
- Telle autre candidate invitée à reprendre la phrase « Nous allons voir comment Durrell parvient-il à [...] » semble totalement ignorer la notion d'interrogative indirecte.

4/ Remarques particulières sur les œuvres

- Romans de la fin d'un monde

- *Le Temps retrouvé*, de Proust

Ce n'est pas parce que la question de l'année s'intitule « romans de la fin d'un monde » que chaque page du *Temps retrouvé* sera à analyser en fonction de cette problématique générale. Dans le même ordre d'idée, tout passage du *Temps retrouvé* ne porte pas sur la Guerre de 1914-1918. Il est par exemple assez oiseux de rapprocher le « Bal de têtes » des « gueules cassées » ! Veillez à ne pas plaquer le cours sur le texte à étudier. Si un bon cours sur Proust a fait un sort à la théâtralité du « Bal de têtes », l'apparition du mot « masque » ne suffit pas seule à indiquer la théâtralité.

Plus grave peut-être est le constat que nombre de contresens ont été commis en raison d'une mauvaise maîtrise de l'analyse syntaxique, ce qui laisse à penser que Proust est en voie de devenir un auteur illisible. Pour ne prendre qu'un seul exemple, relisons la phrase suivante : « Mais, comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. » (p.348) Non, il n'y a pas de peintre dans *La recherche*, ni même dans la réalité, qui s'appellerait Elstir Chardin, mais un peintre nommé Elstir que connaissent bien les lecteurs de Proust, et en particulier d'À *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, et un autre nommé Chardin qu'il n'est pas besoin de présenter. Il faut donc comprendre qu'Elstir n'a pu refaire ce qu'il aimait chez Chardin qu'en renonçant à l'imiter. C'est là toute une théorie du rapport du créateur à un modèle antérieur qui sous-tend le propos du Narrateur ; et l'on ne peut en rendre compte que si l'on a compris la construction de la phrase (qui n'est pas une des plus complexes de Proust).

Nous invitons les futurs candidats à clarifier pour eux-mêmes les notions de grotesque, de burlesque, de comique, d'ironie... Des traits d'humour dans un texte n'en font pas un texte comique. Il existe aussi l'humour noir, par exemple. Un texte pathétique peut contenir des traits d'humour, ce qui peut d'ailleurs renforcer le pathétique du texte. Tout n'est pas, dans *Le Temps retrouvé* « sous le signe de l'ironie » (outre que la difficulté de l'ironie est justement qu'elle n'a pas de signe extérieur mais fait

appel à la compétence du lecteur). L'épisode des Larivière est proprement marqué par la culture de guerre. Il s'agit d'un passage patriotique, d'une célébration émouvante des soldats morts pour la France. Il y a du Barrès dans ce Proust, plus que du Barbusse !

Enfin, tout passage du *Temps retrouvé* n'est pas métalittéraire, toute image n'est pas une mise en abyme de l'œuvre, toute réflexion sur l'œuvre à venir n'est pas porteuse du même discours que les dernières pages, puisque précisément les dernières pages achèvent la réflexion qui s'élabore tout au long de ce dernier volume de *La Recherche*. Retenons qu'il faut lire le texte honnêtement, armé de son savoir mais débarrassé de ses préjugés.

- *La Marche de Radetzky*, de Roth

Il était essentiel pour commenter les extraits proposés de prendre en compte la situation précise du passage. Une connaissance minimale du contexte historique et de la géographie était aussi nécessaire. Le dispositif narratif pouvait souvent être une bonne « entrée » dans le texte. Il faut repérer les moments stratégiques du texte pendant l'année et ne pas oublier de se fonder sur ceux-ci, surtout lorsque l'un d'eux est présent dans le texte à commenter. Par exemple, quelle n'a pas été notre surprise de ne pas voir prise en compte la phrase d'ouverture du chapitre VIII qui marque clairement un basculement du texte avec la prise en charge par le narrateur d'un point de vue rétrospectif à valeur testimoniale : « Autrefois, avant la grande guerre, à l'époque où se produisirent les événements relatés dans ces pages, la vie ou la mort d'un homme n'était pas encore chose indifférente. »

Chez Roth également, « burlesque », « grotesque » et « comique » ont été employés en dépit du bon sens. Peut-on penser que l'acte de aller chercher de l'eau pour ses hommes et mourir sous les balles en raison de ce geste est en soi un acte risible ? Emettre de tels jugements n'est pas seulement faire preuve d'un manque de sensibilité étonnant, c'est également très mal réinjecter des bribes de cours visant à montrer qu'il y a une dégradation de l'héroïsme dans *La Marche de Radetzky*. L'abandon de la veine épique ne conduit pas nécessairement au sarcasme.

- *Le Guépard*, de Tomasi di Lampedusa,

À la lecture de l'excellent rapport de Zoé Schweitzer sur la session de 2015, on peut s'interroger sur l'usage que les candidats font des rapports quand on entend nombre d'exposés témoignant d'une méconnaissance stupéfiante du contexte historique. Notons ici la surprise de telle candidate interrogée sur la mention « *Août 1860* » qui ouvrait le passage à étudier. Pourquoi août et pas septembre, par exemple ? Peut-être parce que cela permet de situer le retour du Prince en Sicile juste avant que les troupes garibaldiennes ne remontent la péninsule, soit également avant leur défaite, laquelle détermine un changement radical de la situation politique et modifie la valeur qu'on peut accorder à l'entreprise révolutionnaire garibaldienne. Connaître l'arrière-plan historique permettrait aussi de se demander pourquoi Lampedusa écrit son récit en 1958. L'auteur vise-t-il seulement le plébiscite du 21 octobre 1860, soit le mythe fondateur de l'unité italienne en remettant en question la valeur de celui-ci ? N'est-il pas probable qu'il fasse également allusion au référendum du 2 juin 1946, fondateur de l'actuelle république italienne ?

Nous ne nous attarderons pas ici sur le grotesque et le burlesque – encore – que plusieurs candidats ont cru déceler dans la mort du Prince...

- Inspirations méditerranéennes

- *Noces* suivi de *L'été*, de Camus

Il est assez naïf de commencer n'importe quel commentaire du corpus des « Inspirations méditerranéennes » par la trop célèbre citation de Montaigne : « J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades ». Qui ne sait que l'usage trop fréquent de la figure engendre son usure ? Certes, la question « Inspirations méditerranéennes » permet d'étudier des textes appartenant au genre de l'essai souvent oublié dans les programmes d'études littéraires. Cette particularité de la question au programme n'autorise cependant pas les candidats à prendre prétexte de tout passage commenté pour réciter le cours sur le genre de l'essai qu'ils ont suivi. Mais inversement, il n'est pas très bien venu de parler de narrateur lorsque le texte à étudier n'est pas un récit mais une réflexion, voire une méditation que l'on trouvera de façon privilégiée dans les essais.

Pas plus que les romans – ou les poèmes – les essais ne sont de pures abstractions sans rapport avec le contexte historique. On attend des candidats à l'agrégation qu'ils ne se bornent pas à connaître quelques lieux communs sur l'après-guerre et le traumatisme de la Shoah. 1946 est aussi un moment de débat politique sur fond de Guerre froide. Sur un plan idéologique, une grande période d'interrogation s'ouvre quant à ce qu'on appelle à l'époque le Communisme. L'arrière-plan

philosophique doit aussi être pris en compte pour l'étude de Camus. Outre que l'on est étonné que si peu de candidats aient lu *Le Mythe de Sisyphe*, une saine relecture de Valéry, de Nietzsche et de Gide s'impose. Des romans comme *L'Étranger* et *La Peste* sont supposés connus à ce niveau d'études. De même le théâtre de Camus, et en particulier *Caligula*, ressemble curieusement à une *terra incognita*.

Ces connaissances contextuelles ne dispensent pas de s'intéresser à la lettre du texte, aux images, à la logique de l'argumentation au lieu d'assener au jury des généralités sur les différences entre *Noces* et *L'Été*.

- *Le Labyrinthe au bord de la mer*, d'Herbert

C'est peut-être pour l'œuvre d'Herbert que le syndrome de l'aveuglement par le cours général a été le plus flagrant. Visiblement, les candidats ont dans l'ensemble eu un cours qui leur a permis de prendre en compte le contexte politique polonais, à ceci près que certains candidats confondent le Pacte de Varsovie avec le Pacte (« traité » en réalité) de non-agression signé entre Hitler et Staline ! C'est ainsi que presque tous les textes de Herbert ont été glosés comme une façon pour l'auteur polonais de faire profiter ses lecteurs qui ne pouvaient pas voyager des découvertes qu'il avait le privilège de faire. Pourquoi pas ? L'intention est louable, mais faut-il pour autant en faire un prisme de lecture exclusif du *Labyrinthe au bord de la mer* ?

Mais c'est parfois l'extrait lui-même qui paraît avoir été survolé plutôt que lu pendant les deux heures de préparation, si bien que tel candidat ne voit pas que « Théra [fut très probablement] l'épicentre d'un puissant tremblement de terre qui mit fin à la civilisation minoenne. » alors que c'est écrit en toutes lettres dans le texte qu'il a à étudier (p.70). La simple lecture du passage aurait permis de comprendre la logique qui présidait à la citation du géographe Strabon dans le corps du texte. Et lorsque l'on découpe le passage en intégrant des exergues de Platon et (encore) de Strabon, la moindre des choses est de se demander quel est le rapport entre ceux-ci et le texte. Mais plus que « Théra », c'est Thésée qui a été particulièrement maltraité (un comble pour la Crète !) quand il n'a pas été tout simplement oublié dans le commentaire. Ainsi ne s'est-on pas demandé pourquoi le bateau qui fait la liaison entre le Pirée et Héraklion s'appelle le Thésée, parce qu'on était pressé de réciter son cours afin de montrer à tout prix qu'il fallait réduire le texte d'ouverture du « Labyrinthe au bord de la mer » à une dialectique entre objectivité et subjectivité !

Car curieusement, nombreux ont été les candidats persuadés que le but de l'exercice n'était pas de lire un extrait particulier mais de montrer qu'il illustre la dialectique entre objectivité et subjectivité, lit de Procuste sur laquelle on a trop souvent voulu faire passer l'œuvre d'Herbert. Le commentateur ne manque pourtant pas de matériau littéraire dans le texte d'Herbert. Aussi l'étude des images, des jeux d'échos, des correspondances, des pastiches littéraires, des variations sur les genres littéraires, des intertextes, de la réécriture des mythes serait-elle la bienvenue. Enfin, pour en terminer sur le couple objectivité / subjectivité tant de fois convoqué, s'il arrive qu'il soit effectivement un axe efficace, il ne faut pas alors se contenter d'utiliser le terme de « subjectivité » comme un vague synonyme de « point de vue », mais montrer qu'il s'agit bien d'une subjectivité – au sens philosophique du terme – qui se construit par le regard porté sur les choses. Que signifie être sujet face à des œuvres d'art ou des vestiges de l'histoire ? Voilà une réflexion qu'auraient pu approfondir avec profit les candidats.

Dernière mise en garde concernant *Le Labyrinthe au bord de la mer*, servez-vous des notes de votre édition. Certes, elles ne sauraient remplacer votre commentaire, mais la consultation d'une note accompagnant la biographie d'Evans aurait permis à tel candidat d'éviter de prendre la sœur d'Evans pour son frère (ce que l'on pouvait certes comprendre sans la note à condition de savoir que « Joan » n'est pas « John ») !

- *L'Ombre infinie de César, Regards sur la Provence*, de Durrell

Plus qu'ailleurs l'attention des candidats avait dû être attirée sur la question de la traduction. Le jury n'attend pas que les candidats connaissent le texte original, mais les précautions méthodologiques d'usage doivent être rappelées, sous la forme d'une modalisation de l'analyse lexicale et syntaxique. En outre, nous ne ferons pas ici la liste des *errata* d'une traduction souvent fautive, mais nous ne pouvons qu'inviter les préparateurs à informer les candidats sur ce point.

L'œuvre, celle d'un écrivain anglais résidant en Provence, recèle nombre d'expressions en français dans le texte, qui sont autant d'emprunts et de traces de l'appropriation à laquelle se livre l'auteur : citations populaires (« ça se fête, n'est-ce pas ? » p. 35), catégories culturelles hétéroclites (« routes nationales », p. 17, « amour-propre », p. 156), toponymes... Le prénom même de « Françoise », dans le poème « Le Rhône à Beaucaire », participe de cette proximité avec un espace dont les traces linguistiques sont prises en charge par l'auteur ; le dernier vers du poème était bien en anglais mais si « truffé » de mots directement en français et d'autres qui en diffèrent si peu que la traduction ici ne

touche plus que les seules et insignifiantes articulations grammaticales : « Ta beauté, Françoise, le Rhône à Beaucaire » (p. 151 ; « Your beauty, Françoise, the Rhône at Beaucaire », écho de la dédicace placée en exergue du volume). Cette présence du français dans le texte original peut également être associée à la question des voix, problématique dans l'essai de Durrell.

Le recueil convoque entre autres le modèle du récit de voyage et de l'exploration spatiale, tant géographique que personnelle, mais aussi historique du territoire. En revanche, le modèle du guide de voyage peut poser problème pour rendre compte du texte ; il ne doit pas être confondu avec l'appréhension du scripteur lui-même comme guide, dont le lecteur est invité à suivre les pas dans le texte. Ce « guide » à suivre est dès lors davantage un initié invitant à une expérience par l'intermédiaire de son texte que l'auteur d'un véritable guide de voyage.

En ce qui concerne les intertextes, le renvoi au *Satyricon* a été trop souvent négligé. La référence à Cunégonde, souvent présentée comme une création de Durrell par les candidats, ne relève pas seulement d'un jeu intertextuel avec l'héroïne de Voltaire mais aussi avec le fonctionnement du conte. Pour terminer sur un sujet qui fâche, on remarque avec une certaine anxiété la frilosité des candidats face à un texte qui n'est pas sans poser quelques problèmes. Ainsi, tel candidat interrogé sur les pages 198-205 du livre de Durrell a-t-il étrangement passé sous silence la phrase suivante : « À présent, cet ensemble cohérent de croyances et de comportements était mis en péril par les chrétiens et par les juifs – fanatiques intrigants, assoiffés du pouvoir dont l'or était le symbole, on peut y ajouter un goût infaillible pour l'artifice partout où il était facteur de gain : le *moulin à sous* de l'esprit juif supplantant le moulin à prières des chrétiens dont les partisans de Jésus faisaient la promotion. » (p.203) Face à cet étrange silence, nous avons demandé au candidat s'il pouvait commenter l'expression « *moulin à sous* de l'esprit juif ». Jamais, dans les réponses successives qu'il nous a données, le candidat n'a suggéré que Lawrence Durrell réemployait ici un cliché antisémite. Cela nous a laissés d'autant plus pantois que le commentaire d'ensemble du candidat était d'un niveau convenable. Est-il donc interdit de lire le texte tel qu'il est écrit et d'identifier les schémas idéologiques reconduits par l'auteur ? Le plus grave n'est pas que le texte de Durrell comporte des propos antisémites, mais que les candidats n'osent pas le dire, laissant entendre par là qu'ils ne les voient pas, ce qui, convenons-en, serait encore plus inquiétant. Il est bien évident que le commentaire se doit non seulement d'identifier de tels fragments de discours mais de montrer quel rôle ils jouent dans le texte. L'analyse littéraire a le dernier mot.

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

**Section / option : 0202A
LETTRES MODERNES**

Nombre de candidats inscrits : 1398

Nombre de candidats non éliminés : 687 Soit: 49 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, FA, 00.00)

Nombre de candidats admissibles : 352 Soit: 51 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 292.3 (soit une moyenne de : 7.31/20)

Moyenne des candidats admissibles : 396.39 (soit une moyenne de : 9.91/20)

Rappel

Nombre de postes : 162

Barre d'admissibilité : 290

(soit un total de : 7.25/20)

(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	48	21	7
A02	D' AIX-MARSEILLE	48	21	7
A03	DE BESANCON	8	2	1
A03	DE BESANCON	8	2	1
A04	DE BORDEAUX	52	28	12
A04	DE BORDEAUX	52	28	12
A05	DE CAEN	11	6	1
A05	DE CAEN	11	6	1
A06	DE CLERMONT-FERRAND	27	11	5
A06	DE CLERMONT-FERRAND	27	11	5
A07	DE DIJON	19	10	4
A07	DE DIJON	19	10	4
A08	DE GRENOBLE	45	19	8
A08	DE GRENOBLE	45	19	8
A09	DE LILLE	54	27	4
A09	DE LILLE	54	27	4
A10	DE LYON	97	76	56
A10	DE LYON	97	76	56
A11	DE MONTPELLIER	43	23	7
A11	DE MONTPELLIER	43	23	7
A12	DE NANCY-METZ	22	12	6
A12	DE NANCY-METZ	22	12	6
A13	DE POITIERS	16	5	1
A13	DE POITIERS	16	5	1
A14	DE RENNES	46	21	9
A14	DE RENNES	46	21	9
A15	DE STRASBOURG	44	19	11
A15	DE STRASBOURG	44	19	11
A16	DE TOULOUSE	50	24	8

ADMISSIBILITE**Répartition par académies après barre**

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0202A LETTRES MODERNES

Académie	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A16 DE TOULOUSE	50	24	8
A17 DE NANTES	40	17	8
A17 DE NANTES	40	17	8
A18 D' ORLEANS-TOURS	38	16	1
A18 D' ORLEANS-TOURS	38	16	1
A19 DE REIMS	15	6	3
A19 DE REIMS	15	6	3
A20 D' AMIENS	27	12	3
A20 D' AMIENS	27	12	3
A21 DE ROUEN	38	20	9
A21 DE ROUEN	38	20	9
A22 DE LIMOGES	6	4	0
A22 DE LIMOGES	6	4	0
A23 DE NICE	36	6	2
A23 DE NICE	36	6	2
A27 DE CORSE	5	2	1
A27 DE CORSE	5	2	1
A28 DE LA REUNION	19	9	3
A28 DE LA REUNION	19	9	3
A31 DE LA MARTINIQUE	8	1	0
A31 DE LA MARTINIQUE	8	1	0
A32 DE LA GUADELOUPE	17	7	0
A32 DE LA GUADELOUPE	17	7	0
A33 DE LA GUYANE	9	7	0
A33 DE LA GUYANE	9	7	0
A40 DE LA NOUVELLE CALEDONIE	8	2	1
A40 DE LA NOUVELLE CALEDONIE	8	2	1
A41 DE LA POLYNESIE FRANCAISE	4	0	0
A41 DE LA POLYNESIE FRANCAISE	4	0	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	0	0
A43	DE MAYOTTE	2	0	0
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	544	325	181
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	544	325	181

Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 352
Nombre de candidats non éliminés : 344 Soit : 97.73 % 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 : 162 Soit : 47.09 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 1 Soit : 00.29 % 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 : 727.16 (soit une moyenne de : 09.09 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0868.73 (soit une moyenne de : 10.86 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair 0708.46 (soit une moyenne de : 08.86 / 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 : 329.77 (soit une moyenne de : 08.24 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0419.93 (soit une moyenne de : 10.50 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair 0229.96 (soit une moyenne de : 05.75 / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 162
Barre de la liste principale : 709.00 (soit un total de : 08.86 / 20)
Barre de la liste complémentaire : 708.00 (soit un total de : 08.85 / 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	7	7	3
A03	DE BESANCON	1	0	0
A04	DE BORDEAUX	12	11	6
A05	DE CAEN	1	1	0
A06	DE CLERMONT-FERRAND	5	5	1
A07	DE DIJON	4	4	2
A08	DE GRENOBLE	8	7	4
A09	DE LILLE	4	4	2
A10	DE LYON	56	56	40
A11	DE MONTPELLIER	7	7	1
A12	DE NANCY-METZ	6	6	1
A13	DE POITIERS	1	1	0
A14	DE RENNES	9	8	3
A15	DE STRASBOURG	11	11	5
A16	DE TOULOUSE	8	8	0
A17	DE NANTES	8	8	3
A18	D' ORLEANS-TOURS	1	1	0
A19	DE REIMS	3	3	2
A20	D' AMIENS	3	2	1
A21	DE ROUEN	9	9	3
A23	DE NICE	2	2	1
A27	DE CORSE	1	1	0
A28	DE LA REUNION	3	3	0
A40	DE LA NOUVELLE CALEDONIE	1	1	1
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	181	178	83