

Concours : Agrégation Externe

Section : Langues de France

Option : Breton

Option : Corse

Option : Occitan – Langue d'Oc

Session 2018

Rapport de jury présenté par :

M. Yves BERNABE

Président du jury

DÉFINITION DU CONCOURS

Journal officiel de la République française

JORF n°0070 du 23 mars 2017

texte n° 19

Arrêté du 15 mars 2017 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation

NOR: MENH1707871A

ELI: <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2017/3/15/MENH1707871A/jo/texte>

La ministre de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche et la ministre de la fonction publique,
Vu le [décret n° 72-580 du 4 juillet 1972](#) modifié relatif au statut particulier des professeurs agrégés de l'enseignement du second degré ;
Vu l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation,
Arrêtent :

Article 1

L'arrêté du 28 décembre 2009 susvisé est modifié ainsi qu'il suit :

I.-A l'article 1er de l'arrêté du 28 décembre 2009 susvisé, après l'alinéa : « Section langues vivantes étrangères ; » est inséré l'alinéa suivant :

« Section langues de France ; ».

II.-A l'annexe I du même arrêté, relative aux épreuves du concours externe de l'agrégation, les dispositions suivantes sont insérées après celles relatives à la section langues vivantes étrangères :

« Section langues de France

Le concours comporte les options suivantes : basque, breton, catalan, corse, créole, occitan-langue d'oc, tahitien. Le choix de l'option par le candidat s'effectue au moment de l'inscription.

Les candidats font l'objet d'un classement distinct selon l'option choisie.

A.-Epreuves d'admissibilité

1° Composition en français sur un programme de civilisation portant sur des problématiques communes aux langues de France, relevant de la sociolinguistique et de l'Histoire.

Au titre d'une même session, l'épreuve est commune à chacune des options ouvertes.

Durée : sept heures ; coefficient 2.

2° Commentaire dans la langue de l'option d'un texte littéraire inscrit au programme.

Durée : sept heures ; coefficient 2.

3° Epreuve de traduction.

L'épreuve est constituée d'un thème et d'une version dans la langue de l'option.

Les textes à traduire sont distribués simultanément aux candidats au début de l'épreuve. Ceux-ci consacrent à chacune des deux traductions le temps qui leur convient, dans les limites de l'horaire imparti à l'ensemble de l'épreuve de traduction. Les candidats rendent deux copies séparées et chaque traduction est comptabilisée pour moitié dans la notation (durée totale de l'épreuve : six heures ; coefficient 3).

B.-Epreuves d'admission

1° Leçon suivie d'un entretien sur une question de littérature ou de civilisation inscrite au programme. La leçon et l'entretien se déroulent dans la langue de l'option.

Préparation : cinq heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes [leçon : trente minutes ; entretien : quinze minutes] ; coefficient 4.

2° Explication linguistique en français suivi d'un entretien en français à partir d'un texte hors programme écrit dans la langue de l'option.

Préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes [explication : trente minutes ; entretien : quinze minutes] ; coefficient 4.

3° Explication dans la langue de l'option d'un texte littéraire inscrit au programme, suivie d'un entretien dans la même langue.

Préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes [explication : trente minutes ; entretien : quinze minutes] ; coefficient 2.

A l'exception du programme de la première épreuve d'admissibilité qui est commun aux options ouvertes au titre d'une même session, le programme des autres épreuves d'admissibilité et d'admission est spécifique à chaque option. Ces programmes font l'objet d'une publication sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale. »

(...)

Les dispositions du présent arrêté prennent effet le 1er septembre 2017.

Article

3

La directrice générale des ressources humaines est chargée de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait le 15 mars 2017.

Contenu

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.....	5
STATISTIQUES.....	7
I. ÉPREUVE COMMUNE	9
II. ÉPREUVES SPÉCIFIQUES À L'OPTION BRETON	15
A. ÉPREUVES ÉCRITES	15
B. ÉPREUVES ORALES	33
III. ÉPREUVES SPÉCIFIQUES À L'OPTION CORSE.....	44
A. ÉPREUVES ÉCRITES	44
B. ÉPREUVES ORALES	63
IV. ÉPREUVES SPÉCIFIQUES À L'OPTION OCCITAN.....	74
A. ÉPREUVES ÉCRITES	74
B. EPREUVES ORALES	94
V. COMPOSITION DES JURYS	108

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Le présent rapport revêt deux aspects d'originalité. D'une part, il s'agit du premier rapport concernant l'agrégation des langues de France, ce concours ayant été créé en 2017, pour la session 2018. Il a donc pour objectif, outre les constats concernant le déroulement des épreuves, les attendus du jury et les réussites des candidats, de présenter l'état d'esprit qui préside à la création de ce concours, et de dispenser des conseils qui seront valables à l'avenir pour les autres sessions de l'agrégation externe des Langues de France, quelles que soient les options concernées.

L'autre originalité est que ce rapport concerne trois options différentes, trois concours distincts, qui partagent à l'écrit une épreuve commune. Pour cette année 2018, les candidats des options breton, corse, et occitan ont composé à l'écrit sur un sujet commun (épreuve 1 : composition en français), puis ont subi le même type d'épreuves (commentaire et traduction) dans leurs options respectives. Les épreuves orales sont spécifiques aux options.

Les langues de France montrent ainsi qu'elles sont liées entre elles par une situation sociolinguistique commune sur le fond. Les candidats font la preuve que leur réflexion, exigeante et nuancée, dépasse largement les limites de la langue et de l'aire géographique de leur spécialité. L'agrégation des langues de France valide des capacités de réflexion générale et de mise en perspective. Par ailleurs, l'intitulé même de ce concours constitue une reconnaissance de facto. Les langues dites régionales sont bien des langues de France.

Le lecteur de ce rapport pourra considérer la communauté des démarches concernant les trois options ouvertes à cette session. Les mêmes conseils sont prodigués dans les différentes options, en respectant la particularité de chacune des langues concernées.

Le rapport est donc conçu pour fournir aux candidats à venir des conseils précis concernant chaque épreuve. Puisse sa lecture leur apporter de la sérénité, et les aider dans les efforts importants qu'ils consentent pour réussir à ce concours.

On peut lire le programme de la session 2018 en suivant ce lien :

http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externe/42/5/p2018_agreg_ext_ldf_796425.pdf

Les correcteurs et interrogateurs se sont étonnés de ce que certains candidats ne se soient parfois pas suffisamment informés ou n'aient pas su tirer profit des indications et conseils contenus dans ce programme dont la lecture précise est recommandée. Toutefois, les bibliographies proposées sont indicatives ; le jury n'attend pas une référence systématique à toutes les œuvres, mais il veille à ce que, quand elles sont citées, elles le soient à bon escient et en connaissance de cause.

Afin d'éviter la redondance avec les rapports des épreuves qui suivent, on se contentera ici de souligner ces quatre points :

- Le sens de la réflexion ouverte et nuancée est absolument nécessaire à un professeur agrégé, et plus encore quand il aborde les questions complexes de la sociolinguistique.
- La réflexion demandée dans le sujet de composition en français doit tenir compte des autres zones linguistiques que celle du candidat. C'est une réalité de système que ce devoir invite à interroger.
- La qualité de la langue est un critère important, langue de l'option et langue française. Le professeur devra être un guide pour ses élèves dans les travaux de comparaison des langues. Sa connaissance des langues est une nécessité professionnelle.
- La connaissance des langues ne saurait être approximative. L'existence des « variantes » doit être maîtrisée et traitée avec cohérence.

- Les œuvres littéraires écrites dans les langues de France ont une valeur littéraire propre, qu'il ne faut pas oublier au profit de savoirs techniques ou de considérations exclusivement sociologiques, ni réduire à la répétition de slogans. Elles expriment l'existence d'une vie artistique dans les zones concernées, qui ne saurait se contenter d'être une copie du réel. Il y a dans ces œuvres plus de richesses humaines que cela.

Je tiens à remercier la direction des lycées Jean Lurçat et Auguste Rodin à Paris, qui ont accueilli les réunions de délibération et l'organisation des épreuves orales, ainsi que l'équipe des appariteurs rigoureux et avenants, et les services de la DGRH pour leur aide précise et quotidienne.

Mes remerciements sont enfin adressés membres du jury, en particulier les vice-présidents et les secrétaires généraux qui, en s'engageant chacun avec conviction et exigence, ont permis, dans une atmosphère de travail agréable et sérieuse, que cette première session se déroule sans accroc, sans jamais renoncer aux exigences scientifiques d'un concours d'excellence. Leur implication donne à voir un concours qui couronne, comme il se doit, des connaissances avérées, et un haut niveau de réflexion. Les Langues de France affichent désormais la totale dimension des disciplines d'enseignement. C'est le « *Grand pas souvenain des hommes sans tanière* ».

Yves BERNABE, président du jury,

Inspecteur général de l'éducation nationale

STATISTIQUES

Ces données statistiques sont à interpréter avec précaution. Le nombre des candidats présents ne permet en effet pas une étude statistique efficace et pertinente sur tous les plans. On observera les données concernant les épreuves d'admissibilité et les épreuves d'admission.

ÉPREUVES ECRITES D'ADMISSIBILITE

Options	Inscrits	Présents partiels	Présents toutes épreuves	à les	% présents/ inscrits	Admissibles
Breton	40	1	12		26,7%	3
Corse	14	0	6		42%	2
Occitan	48	2	20		41,7	4
Total	102	3	38		37,2	9

Epreuve commune de composition en français

Options	présents	Note min	Note max	Note moyenne	
Breton	13	2	14	7,85	
Corse	6	1	7	3,17	
Occitan	22	4	14	8,36	

Epreuves écrites spécifiques en breton

	Commentaire	Traduction
Note minimale	1	3,8
Note maximale	6	15,8
Moyenne	8,42	4,63

Nombre de candidats admissibles : 3

Moyenne des admissibles en breton : 13,10

Epreuves écrites spécifiques en corse

	Commentaire	Traduction
Note minimale	4	1
Note maximale	12	10,5
Moyenne	6,58	5,42

Nombre de candidats admissibles ; 2

Moyenne des admissibles en corse : 7,98

Epreuves écrites spécifiques en occitan

	Commentaire	Traduction
Note minimale	3	3,4
Note maximale	14	14,5
Moyenne	9,58	10,11

Nombre de candidats admissibles ; 4

Moyenne des admissibles en occitan : 12,34

EPREUVES ORALES D'ADMISSION

Options	Breton	Corse	Occitan
Présents	3	2	4
Moyenne épreuve de leçon	10,67	15	11-5
Moyenne épreuve de linguistique	11,33	8,75	11,25
Moyenne épreuve d'explication de texte littéraire	10,33	12,50	8,81
Moyenne totale concours	11,79	10,34	11,47
Nombre de candidats admis	1	1	1

Tous les candidats admissibles et, donc admis, sont des enseignants.

On constate également qu'il n'y a qu'une seule femme parmi les 9 admissibles et aucune parmi les admis. Le jury souhaite que les sessions à venir permettent l'expression d'un équilibre plus sensible.

I. ÉPREUVE COMMUNE

Sujet

Composition en français

Quelles réflexions vous inspire cette prise de position de Bertrand Barère sur la(les) langue(s) ?

« Dans la monarchie même, chaque maison, chaque commune, chaque province était en quelque sorte un empire séparé de mœurs, d'usages, de lois, de coutumes et de langage. Le despote avait besoin d'isoler les peuples, de séparer les pays, de diviser les intérêts, d'empêcher les communications, d'arrêter la simultanéité des pensées et l'identité des mouvements. Le despotisme maintenait la variété des idiomes : une monarchie doit ressembler à la tour de Babel ; il n'y a qu'une langue universelle pour le tyran : celle de la force pour avoir l'obéissance, et celle des impôts pour avoir de l'argent.

Dans la démocratie au contraire, la surveillance du gouvernement est confiée à chaque citoyen ; pour le surveiller, il faut le connaître, il faut surtout en connaître la langue.

(...) Laisser les citoyens dans l'ignorance de la langue nationale, c'est trahir la patrie ; c'est laisser le torrent des lumières empoisonné ou obstrué dans son cours.

(...) Nos ennemis avaient fait de la langue française la langue des cours ; ils l'avaient avilie. C'est à nous d'en faire la langue des peuples et elle sera honorée. »

Bertrand Barère, *Rapport du 8 pluviôse an II*, janvier 1794

RAPPORT SUR LA COMPOSITION EN FRANÇAIS :

Réalisé par Philippe MARTEL, Professeur des universités, personne à compétences particulières, et Eva GUILLOREL, Maître de conférences des universités.

Présentation générale et conseils de méthode

Cette épreuve commune prenait la forme d'une composition construite à partir d'une citation. On attendait donc un devoir structuré et fourni mettant à profit les sept heures de l'épreuve et montrant la complexité et la richesse des interrogations posées par le texte de Bertrand Barère. Les copies trop courtes (moins de 12 pages) ne permettaient guère d'approfondir le questionnement ; pour autant, la longueur n'était pas nécessairement un gage de réussite et la concision dans le discours a été valorisée – autrement dit, la capacité d'élaborer un propos dense et de formuler des idées de façon précise et synthétique. La bonne maîtrise de l'orthographe et de la syntaxe du français a été observée de près. Trop de copies comportaient des fautes répétées, tant dans les noms communs que dans les noms propres, parfois même dans la reprise des extraits de la citation : ne pas savoir orthographier correctement Barère, Versailles ou Villers-Cotterêts était, vu la thématique du programme, problématique.

De façon générale, les correcteurs ont noté une grande disparité entre les copies, qui laissent supposer que certains candidats ont été ou se sont très bien préparés, tandis que d'autres n'ont manifestement que peu étudié la question. Or, la réussite de cet exercice nécessitait des connaissances approfondies. Le jury souligne l'importance de suivre les formations universitaires accessibles et d'étudier précisément la bibliographie officielle. Il rappelle en outre que, pour permettre une meilleure accessibilité à des études de référence, de nombreux documents (cours, articles et extraits d'ouvrages) concernant les différentes langues de France ont été mis en accès libre sur internet sur la plateforme Occitanica pour la préparation de cette épreuve : <http://mediateca.occitanica.eu/campus/agregacion>. En ce qui concerne la méthode, à l'attention des candidats n'ayant pas eu de formation dans des disciplines travaillant des exercices du type

de la composition ou dissertation, il existe de nombreux manuels et ressources en ligne (en particulier des documents méthodologiques rédigés par des enseignants de certaines universités et mis sur internet à disposition des étudiants de licence de lettres ou d'histoire) permettant de voir ou revoir les attendus de cet exercice de composition.

La structuration de la composition était laissée à l'appréciation des candidats. Toutefois, on attendait que le devoir comporte a minima une introduction, un développement en plusieurs parties et une conclusion. L'introduction devait se terminer par la formulation d'une problématique puis une annonce du plan du devoir. Dans le développement, les copies articulant avec fluidité le propos – ce qui impliquait un soin particulier apporté aux transitions – et étayant les grandes idées d'exemples précis, ont été valorisées. La conclusion permettait de synthétiser l'analyse et de proposer une ouverture distanciée en insérant le propos dans une perspective chronologique plus large, par exemple en évoquant en quelques mots l'évolution des débats linguistiques après la période révolutionnaire.

Dans le cadre de cette épreuve commune, le programme porte très explicitement sur l'ensemble des langues de France : les exemples choisis devaient refléter cette diversité et montrer que les candidats se sont intéressés à d'autres aires linguistiques que celle dont ils sont spécialistes. Les références à des auteurs et ouvrages historiographiques étaient tout à fait bienvenues pourvu qu'elles soient à propos, qu'elles permettent d'enrichir la démonstration et que les références soient bien notées : le nom de l'auteur n'est pas suffisant et l'on attend au minimum le titre de l'ouvrage ou de l'article, éventuellement la date de parution. Dans une copie rédigée à la main, les titres d'ouvrage doivent être soulignés et les titres d'articles placés entre guillemets ; les citations tirées de l'extrait de Barère ou de travaux de recherche doivent être indiquées entre guillemets.

Traiter correctement le sujet impliquait d'éviter certaines erreurs. La première consistait à ne pas bien lire le sujet, et ne pas voir qu'il ne s'agissait pas de se borner à commenter la citation, mais qu'il fallait s'appuyer sur elle pour revisiter l'ensemble de la problématique de la langue/des langues sous la Révolution. Et que « la langue/les langues » signifiait qu'il était aussi question du français.

L'exercice de composition ne devait pas se transformer en discussion générale sur les langues ou en récitation d'un cours sans lien avec la citation de Bertrand Barère, ce qui conduisait à des hors sujet fatalement non pertinents. La citation devait être un appui pour développer une analyse précise et détaillée, et non un prétexte à de la paraphrase se contentant de reformuler le propos de Barère sans apporter d'analyse approfondie.

Une autre erreur était de se tromper sur la nature de l'exercice demandé. Dans le cadre d'un concours de l'Éducation nationale, il s'agissait de proposer une réflexion scientifique et distanciée sur un sujet posé en tenant compte du contexte historique dans lequel le texte de Barère a été écrit, et non de développer des discours partisans sur la politique linguistique passée ou présente de la France. Ainsi, il était hors de propos de se lancer dans de grandes diatribes sur les cruels jacobins écrasant les langues régionales ou de donner des conseils pour une meilleure prise en considération de la pluralité linguistique de la France aujourd'hui. Ce n'est pas l'exercice attendu.

Enfin, même si ce concours n'évaluait pas des enseignants d'histoire, la thématique du programme invitait à étudier l'inscription des débats autour des langues de France dans un contexte précis : celui de la Révolution française. Il apparaissait donc difficile de traiter le sujet de façon convaincante sans un minimum de connaissances sur cette période. Dans beaucoup de copies, le cadre historique apparaissait mal maîtrisé, la chronologie était floue et les dates parfois totalement absentes, ce qui conduisait à des confusions malheureuses et des erreurs factuelles parfois problématiques (par exemple sur la chronologie des conflits extérieurs et intérieurs, sur le déroulement de la Contre-Révolution ou sur les actions des Montagnards).

Proposition de traitement du sujet

Le devoir pouvait être organisé suivant différents plans et le jury a été attentif à prendre en considération la pluralité des propositions formulées par les candidats, pourvu qu'elles soient cohérentes et justifiées.

Les candidats pouvaient choisir de développer une introduction longue présentant, en plus d'une analyse de la question posée, des éléments biographiques sur l'auteur, des précisions sur la nature du texte et des éléments de contexte historique autour de la citation de Barère. Une autre hypothèse était de resserrer la problématique autour de l'analyse de la question et de ses enjeux, et de repousser dans la première partie du développement les informations détaillées sur l'auteur et le contexte de l'extrait, de façon à pouvoir y consacrer plus de temps. Cette deuxième possibilité est celle qui a été retenue pour proposer ci-dessous des éléments de corrigé.

L'introduction permettait donc de poser les enjeux du sujet. Ce court extrait contient en effet un certain nombre des thèmes centraux de la question de la langue, sur lesquels il y a alors consensus chez les révolutionnaires. On y trouve un diagnostic : la Monarchie a délibérément cherché à maintenir le peuple dans un état d'émiettement interdisant toute communication ou concertation entre les sujets. Le maintien, voire la fabrication, de la mosaïque linguistique font partie intégrante de cette stratégie. Et on y trouve un projet : donner à tous l'accès à une langue, le français, qui est à la fois la langue du débat politique auquel le Peuple Souverain est désormais convié, et au-delà, la langue par excellence d'une liberté que la France offre à tous les « peuples », pas seulement donc au peuple français. On attendait des candidats qu'ils sachent identifier ces deux dimensions, le diagnostic et le projet, les analyser et les soumettre à la critique : est-il vrai que la politique de la monarchie a visé à maintenir l'impossibilité de communiquer entre Français des diverses régions ? La diffusion du français langue commune devait-elle obligatoirement passer par la proscription des langues réellement parlées par les citoyens ? Et que penser de cette idée que somme toute le français a vocation à être la langue de tous les peuples, alors même que la République est engagée dans une guerre qui l'amène à occuper des territoires initialement étrangers au feu Royaume ? On attendait aussi une confrontation entre le projet défendu par Bertrand Barère et ce qu'a été, à l'époque, sa réalisation pratique.

Ces grandes questions une fois identifiées, et clairement énoncées dans l'introduction, on pouvait commencer à tenter d'y répondre dans un plan en trois parties : une première partie traitant de l'auteur et du contexte, dans la mesure où cela explique la tonalité du diagnostic posé par Barère ; une deuxième partie abordant les solutions proposées ; et la troisième envisageant la question de leur application éventuelle.

Dans la première partie, on pouvait commencer par quelques remarques sur le texte et son auteur, en prenant les précautions suivantes :

- Ne pas se contenter de commenter Barère ne signifie pas qu'on doit l'oublier complètement : ce n'est pas n'importe qui, il ne parle pas au nom de n'importe qui : membre du Comité de Salut Public, le véritable exécutif de la République en 1793-1794, c'est en son nom qu'il soumet son rapport de pluviôse à la Convention. C'est donc un des trois grands textes révolutionnaires sur la langue de l'An II avec le rapport Grégoire, soumis à la Convention au nom du comité pour l'instruction publique, bien moins important que le précédent et le décret Merlin du 2 Thermidor an II – un texte législatif, donc ; le candidat d'ailleurs est censé connaître ces textes presque par cœur, et pouvoir faire tous les rapprochements utiles. Mais parler de Grégoire ne veut pas dire lui accorder davantage de place qu'à Barère, et pas davantage confondre dans ce qu'on en dit l'enquête de 1790 et le rapport de 1794, même si bien sûr il y a un lien.

- Quelques mots sur le contexte n'étaient pas de trop (la Terreur, la guerre civile et étrangère, la Convention et le Comité de Salut Public...), ne serait-ce que pour rappeler que dans la pratique du gouvernement révolutionnaire, la question de la langue n'est qu'un problème mineur, à court terme en tout cas, par rapport à tous les autres.

Ces éléments expliquent le caractère attendu, (« langue de bois », pourrait-on dire familièrement) et dénonciation rituelle de l'Ancien Régime qui apparaît dans le diagnostic posé par Barère :

- Il convenait de faire un sort au motif de la Tour de Babel (présent aussi chez Grégoire) comme expression (héritée de la culture judéo-chrétienne) de la malédiction du plurilinguisme. En arrière-plan, l'idée qu'il y a eu à l'origine des temps une langue universelle, depuis corrompue et oubliée, mais qu'il faudra un jour restaurer. Il n'était pas interdit de rattacher cela aux conceptions linguistiques défendues du temps des Lumières, sans insister.

L'Ancien Régime est donc renvoyé, dans un registre très complotiste – une démarche partagée par Grégoire –, à cette malédiction ancestrale, qu'il faut conjurer : c'est la féodalité et la monarchie qui ont maintenu, si elles ne l'ont pas provoquée, la floraison de langages distincts sur le territoire national, pour mieux isoler les opprimés les uns des autres et les maintenir dans l'obéissance. Ceci étant lié à une stratégie d'oppression plus globale, reposant sur l'atomisation du pays soumis au despote : « chaque maison, chaque commune, chaque province » : on a là le cliché (promis à un bel avenir) du patois qui change de village en village, mais aussi la réalité, au-delà de la langue, de la multiplicité avant 1789 des coutumes (au sens juridique du terme), des mesures, des statuts fiscaux etc. Dans cette perspective, la France, contrairement à la définition de Mirabeau sur « l'agrégat inconstitué de peuples désunis » n'est pas une juxtaposition de « peuples », voire de « Nations » ayant chacune sa langue propre légitime (et pouvant donc bénéficier d'une prise en compte dans l'espace public), mais un peuple fondamentalement unitaire injustement divisé par le langage et des usages désuets, ce qui le rend plus vulnérable face à l'oppression. Le candidat pouvait confirmer la bigarrure des statuts et des coutumes sous l'ancien Régime (sans se sentir obligé d'entrer dans trop de détails), tout en soulignant que la différence entre les mesures de superficie ou de poids d'une région et parfois d'un « pays » à l'autre ne pouvait pas être mises sur le même plan que la variation linguistique, et que Barère procédait là à un certain amalgame.

On peut discuter bien sûr (et il valait mieux le faire) : l'État monarchique, loin de favoriser cet émiettement, avait parfois essayé de le réduire, ne serait-ce que pour mieux contrôler l'usage de sa « force » pour obtenir « l'obéissance » et la perception de ses « impôts », en vain. Mais pour ce qui concerne la question de la langue il y a un fait avéré : si la monarchie a assez tôt dès l'ordonnance de Villers-Cotterêts, souvent citée par les candidats à juste titre, et ses prolongements au rythme des annexions successives de la monarchie, fait du français la langue de l'administration, et celle que les élites se devaient de maîtriser, elle n'a jamais fait un objectif de sa diffusion dans les classes populaires, bien au contraire : à chaque « état » son « idiome », et l'Ordre sera préservé ; d'où la réticence des autorités face à un enseignement primaire qui existe çà et là mais n'est certes pas encouragé.

On peut noter toutefois que les différences de langue ou de dialecte n'ont jamais empêché sous l'Ancien Régime la diffusion des nouvelles (la Grande Peur, encore durant l'été 89) ou des mots d'ordre (révoltes populaires sur de vastes espaces), et que de toute façon une partie des classes populaires a pu avoir accès, d'une manière ou d'une autre à une certaine connaissance, passive ou active, de la langue des maîtres.

À partir de ce diagnostic, Bertrand Barère propose des remèdes, justifiés par une démarche purement politique, liée aux principes défendus par le pouvoir révolutionnaire :

- L'impératif démocratique : le Peuple souverain étant à l'origine de la loi, il doit en connaître la langue, et celle du débat politique, afin de pouvoir y participer et le contrôler ; il a également droit, plus généralement, à l'accès aux Lumières, par l'éducation (il faut donc un enseignement primaire partout, qui

ne peut passer que par le français) : c'est la dimension progressiste de la diffusion du français langue commune. Le candidat, à ce propos, avait le droit de souligner quelques contradictions :

- Le peuple souverain est en fait limité d'une part aux seuls hommes ; et d'autre part, si la Convention est élue au suffrage universel masculin, la participation à son élection est plus que minoritaire. On peut aussi se demander dans quelle mesure le Comité de Salut public était disposé à se laisser « contrôler » par les citoyens, alors même que dans la réalité ces derniers pouvaient parfaitement se référer à des courants politiques distincts et opposés à la Montagne.

- Le français, certes, mais quel français ? Après tout, c'était la langue des cours royales, il est donc lié, lui aussi, à l'Ancien Régime, y compris au niveau international, on y reviendra. Mais alors que les patois doivent disparaître, le français est appelé à survivre, transmuté ou transsubstantié comme langue de tous, mais, de fait, sous la même forme, avec la même grammaire et la même orthographe, au prix de quelques innovations lexicales, même si à un autre moment de son rapport, Barère prend bien soin de nuancer le « bon usage » en condamnant toute sélection par le langage des gens « comme il faut » et en acceptant par exemple les accents (probablement d'ailleurs parce que c'était justement son problème en tant que Gascon identifié comme tel... Grégoire dit à peu près la même chose) au nom de l'égalité. Il y a quand même là une petite contradiction, sinon un tour de passe-passe, qui renvoie à une contradiction plus fondamentale, celle qui traverse l'alliance des groupes sociaux participant au processus révolutionnaire : la différence maintenue entre les représentants des couches supérieures du Tiers-Etat, ces hommes à talent et disposant d'un capital à la fois économique et culturel d'une part, le reste des classes populaires privées d'un tel capital d'autre part ; les premiers affichent à l'égard des seconds une attitude qui mêle sollicitude au nom des grands principes, méfiance face à des mentalités et une culture étrangères, et mépris plus ou moins discret.

- Le français langue universelle : « langue des peuples », cela veut dire qu'il n'est pas réservé aux seuls citoyens français, mais potentiellement offert à tous les citoyens des pays dont les « cours » l'avaient jusque-là adopté. La fin du rapport Barère le dit expressément : toutes les langues d'Europe, allemand, espagnol, italien, anglais, celles des grands comme celles des « peuples » sont tout aussi illégitimes que le « patois » – ce sont toutes des patois, au fond. C'est donc à travers le français que se fera la restauration de l'unité originelle à l'échelle de l'Humanité toute entière. On peut commencer en attendant dans les territoires que les armées révolutionnaires « libèreront » : on a ici bel et bien affaire à la naissance d'un nationalisme de grande puissance justifié au nom des grands principes : seconde petite contradiction, promesse au demeurant à un riche avenir.

Les différentes dimensions du propos de Barère une fois identifiées et traitées, il était temps de voir dans une dernière partie dans quelle mesure ce qu'il préconisait a pu être mis en pratique.

Pas de problème pour ce qui concerne l'usage officiel de la langue française, confirmé par le décret Merlin qui fait explicitement référence à l'ordonnance de Villers-Cotterêts. À condition de préciser qu'il y a eu au cours du processus révolutionnaire quelques hésitations et accommodements.

Ce n'est pas un hasard si Barère et Grégoire, dans leurs rapports de l'an II, considèrent comme nécessaire d'évoquer, pour la rejeter, l'hypothèse d'une politique de traduction des actes législatifs du nouveau régime. C'est qu'une telle politique a bel et bien existé. C'était donc le moment d'évoquer le député flamand François-Joseph Bouchette et son décret de 1790. Ou l'entreprise de Dugas pour les départements du Midi – un Midi qui correspond pour l'essentiel à l'aire de la langue d'oc, qui n'est jamais nommée comme telle. Ou la politique de traduction de certains textes de loi appliquée au pays basque ou en Bretagne, y compris après l'an II. En outre, tout au long du processus révolutionnaire la question de l'allemand en Alsace a été régulièrement posée, y compris dans l'enquête Grégoire ou dans la discussion du projet Lakanal à l'automne 1794. En Corse, l'italien a d'autant mieux résisté que pendant une partie de la période révolutionnaire, l'île échappe au contrôle du pouvoir central. Il convenait de bien établir les nuances entre ces différents cas de figure, en tenant compte de l'écart génétique entre les langues

française et basque ou bretonne, qui rend plus difficile que dans le cas des langues romanes la compréhension passive du français, et de la différence entre langues bénéficiant, hors de France, d'une norme (l'allemand et l'italien) et langues ne disposant ni d'une telle norme ni de l'équipement en matière de vocabulaire moderne et politique (l'occitan dans ses diverses variétés dialectales, le basque ou le breton). Dans ces précisions nuancées le candidat devait faire montre de sa connaissance des divers cas de figure observables sur le territoire français, sans se limiter à ce qu'il pouvait connaître de la situation de sa propre aire linguistique.

Parallèlement à cette tolérance relative, jusqu'en 1793, à l'égard des langues de France, on pouvait évoquer l'existence d'une part de la possibilité, encore évoquée dans le rapport Barère, de fournir à tout le moins une traduction orale des textes adoptés par le pouvoir central, et d'autre part de toute une littérature de propagande – révolutionnaire ou contre-révolutionnaire – utilisant les divers « idiomes », y compris d'ailleurs les parlers d'oïl ou le francoprovençal. En d'autres termes, il est clair que les gouvernements révolutionnaires, confrontés à la réalité langagière du pays, se sont trouvés dans l'obligation de tenir compte de cette réalité pour pouvoir communiquer avec une partie non négligeable du « peuple » et des « citoyens ».

Bien sûr, de leur point de vue, il ne s'agissait que d'un recours temporaire. À plus long terme, la diffusion du français, possible dans un premier temps uniquement à travers les traductions et les débats des sociétés populaires locales pour ceux qui y assistaient, devait passer par une politique concertée d'éducation primaire pour tous. La plupart des candidats ont donc fait une place à la description de cette politique, ou à tout le moins des projets discutés, à défaut d'être appliqués durant la période.

On pouvait alors constater que si certains de ces projets, dès le temps de Talleyrand en 1791, affirmaient clairement la nécessité d'éliminer les idiomes, d'autres n'abordaient pas le sujet, tandis que d'autres encore, comme le projet Lakanal déjà évoqué, avaient pu entrevoir, au cours de débats préparatoires, la possibilité d'associer idiomes et français national dans l'enseignement de ce dernier. La question étant de toute façon réglée du fait que dans le monde réel, ces projets n'ont reçu aucun début d'application, faute de moyens financiers et peut-être surtout humains : où trouver des enseignants compétents alors même que le clergé, qui avait joué un certain rôle dans l'alphabétisation des classes populaires dans certaines régions, était pour une bonne partie hors-jeu du fait des soubresauts des rapports entre Église et pouvoir révolutionnaire. Les candidats pouvaient dès lors indiquer que ce serait aux générations ultérieures de réaliser le projet d'une école primaire pour tous, de la loi Guizot sous la Monarchie du Juillet jusqu'aux lois de Jules Ferry. Il était bien sûr nécessaire de ne pas transformer cette troisième partie d'un devoir consacré à la période révolutionnaire en une sorte d'exposé sur l'histoire de l'éducation en France pendant deux siècles.

Il convenait de souligner, dans la conclusion, à quel point ces quelques phrases de Bertrand Barère non seulement résument ce qu'a été la politique linguistique de la Révolution, tout particulièrement au cours de sa phase de radicalisation maximale, mais encore formulent les bases idéologiques des politiques ultérieures : opposition entre l'Unité rêvée et une diversité perçue sur le mode de la malédiction. Association entre langues autres que le français et passé féodal et despotique. Mais aussi une double utopie : celle de l'avènement du Citoyen libre et égal à tous les autres, du Peuple souverain que son savoir acquis grâce à l'école et sa raison rendent apte à exercer sa souveraineté sans entraves. Et celle d'une France guidant tous les autres peuples sur la voie du Progrès et de la Liberté universelles. Le tout confronté à la résistance du réel : la diversité culturelle mais aussi sociale et politique des différentes fractions d'un Peuple concrètement moins « Un et Indivisible » que ne le pouvaient souhaiter Bertrand Barère et ses amis.

II. ÉPREUVES SPÉCIFIQUES À L'OPTION BRETON

A. ÉPREUVES ÉCRITES

ÉPREUVE DE COMMENTAIRE

Sujet de commentaire

PEMZEC LEUENEZ MARIA

- | | |
|----|------------------------------------|
| 1 | 1. MAm doe so mam roen roanez. |
| 2 | guerches dinam mam a truez |
| 3 | Feunte so leun a trugarez |
| 4 | Ham euezhet en quarantez |
| 5 | 2. Hep mar na gou te en bromhas |
| 6 | Da croeadur nep hon furmas |
| 7 | Hac adarre plen ez gorreas. |
| 8 | Oar pep ael hac ez ehanas |
| 9 | 3. Guerches so roanes en neff. |
| 10 | Och pep pirill mir ma eneff. |
| 11 | Pepret mall eu ha cleau ma leff. |
| 12 | Ma ezreuent so en hent gueneff. |
| 13 | 4. Ham euez ha mari ez mat. |
| 14 | Ha ro diff gracc an placc az grat. |
| 15 | Quent forn an pres da coffessat |
| 16 | Maz duy dazlou am doulagat. |
| 17 | 5. Pet euidoff gant couffha striz |
| 18 | Roen drindet a macsoth gluiz. |
| 19 | Glan roanes pan petes piz. |
| 20 | Absoluem a caffem quen tiz. |
| 21 | 6. Guerches dinan so man dan gracc |
| 22 | Pemzec guez a stoeas dan placc |
| 23 | Aenor dan pemzec solacc. |
| 24 | Affoe en douar mar dilacc |
| 25 | 7. An pemzec ioae aioae affoe. |
| 26 | En douar man euit map doe |
| 27 | Glan dianaff an quentaft voe |
| 28 | A glan coudet salut an roe |
| 29 | 8. Gabriel ent vhel ha gloar |
| 30 | En dileuzras dit en douar |
| 31 | Aue maria a lauar |
| 32 | Doe so guenet hep quet a mar. |
| 33 | 9. Gabriel duet mat ra vihet |
| 34 | Aman en templ dam darempret |
| 35 | Chetu an merch en he guerchdet |
| 36 | Autrou doe tat gruet a queret. |

- 37 10.ytron dre raeson ny ho pet
38 Aguir calon groa hon miret.
39 Guerches dinam hep tam pechet
40 Dre carantez en diuez hon bet
- 41 11.Dren ioa arall han leuenez
42 Azuoe pan guelsot elysabeth
43 Ouz sout ouzit en vn menez
44 Ha hy da saludif euez.
- 45 12.Deoch ez lauar hep mar na sy.
46 Benniguet ouch dreis pep heny.
47 An froez azdoguez ez belly.
48 So benniguet hep quet a sy.
- 49 13.Pedomp noman glan roanes
50 An froez ez coff pan en dougues
51 Da reiff deomp gracc en placc ha pres
52 Quent donet an dro da coffes.
- 53 14.Dren leuenez a quemersoch.
54 En ho coff glan pan en santsoch
55 Ouz queflusqui ha treiff enoch
56 Hac ezuoe nau mis hep difforch.
- 57 15.Dren leuenez man damany
58 Me a pet em emerbedy
59 Ouz an autrou roe an belly
60 Em differmo ouz pep heny
- 61 *AN PÉVARE.*
62 16.An peuare ioae goude huec
63 Aff voe pan ganat da nedelec
64 Neuse gant voe doe mezec.
65 A templ mat esempl da prezec.
- 66 17.Dren leuenez man ha dren ioae
67 Roanes guir hon mir oz goae.
68 Ha pan miruiff reiff diff apoe
69 Monet da gloar an map a hoae.
- 70 *AN PEMPET.*
71 18.An pempet goude ayoae scler
72 Pan deuz an bugale dan kaer.
73 Ha caffout ganet ho penner
74 A guere ioae heaul / ster / ha loer.

75 19. Ha-m erbet ha pet an silyat
 76 Guerches dinam quer mam a glat
 77 Ez pardonno hep quet fellell
 78 Da pobl an douar quent meruel.

79 AN HUECHUET
 80 20. Pan deuz an roanez ho hent
 81 Bede bezleema orient
 82 Gant presentou dan autrou sent
 83 Drez leuenez heruez squyent

84 21. Mam enoret so priset meur
 85 Pet euidomp hon createur
 86 Dre-n leuenez man glan ha pur
 87 Ez pligo ganta hon meazur.

88 AN SEIZVET.
 89 22. An seizuet teuell quet nem deur
 90 Pan proffat an map da-n auter
 91 Ha symeon de doen dan kaer
 92 Neuse ez foe leuenez meur.

93 23. Guerches huec peban prezegaff
 94 Dren leuenez se ez pedaff
 95 Ho map guiryon dam pardonaff
 96 Oar perr ma finuez diuezaff.

97 AN EIZVET.
 98 24. Iesu map doe pan voe caffet
 99 En hierusalem ha guelet
 100 Neuse ez voe leuenez bras
 101 Ez calon ha meur a soulacc.

102 AN NAFFVET.
 103 25. An ioae bras man auoe liffrin.
 104 En banues han les han huerzin.
 105 Affoe en ty an archeteclin
 106 Pan voe muet an dour en güyn

107 AN DECVET.
 108 26. An decuet ioae a ioae dien
 109 En bras pan goalchas pemp mil den
 110 A pemp bara hep netra quen
 111 Nemet dou pesq ne cresquas quen.

Rapport sur l'épreuve écrite de commentaire de l'option breton

Réalisé par Hervé LE BIHAN, Professeur des universités

Les lignes qui suivent ne constituent pas un commentaire type mais une série de conseils donnés aux candidats.

Le texte proposé aux candidats est un texte en moyen-breton classique, c'est-à-dire un texte datant du XVI^e siècle. Ce poème est le deuxième des trois poèmes imprimés à la suite de la *Passion et Résurrection* en 1530 par Euzen Quillivéré à Paris. Il faut d'emblée bien insister sur le fait que Quillivéré **ea** est le libraire qui vendait l'ouvrage et non l'auteur. Seul le nom de l'un des rééditeurs, en 1622, nous est connu (Tanguy Gueguen).

Afin de préparer l'étude de ce texte, les candidats avaient accès à diverses éditions, de qualités diverses : La Villemarqué (1865 + 1879), Roparz Hemon (1962), Yves Le Berre (2011) notamment.

Les candidats se devaient de replacer ce poème dans son contexte tant particulier que général : Les *Pemzec Leuenez Maria* font partie d'un ensemble éditorial qu'il appartenait de caractériser, mais aussi partie d'une tradition européenne en premier lieu, et celtique en particulier (Breeze, 1990).

Les candidats devaient donc avoir une connaissance aiguisée tant du poème que du recueil dans lequel il se trouve. La forme même des deux pièces que sont la *Passion* et la *Résurrection* montre assez clairement qu'il ne s'agissait pas de textes à jouer, mais à lire (voire à chanter), à écouter, à destination d'un public cultivé.

L'adjonction des trois poèmes en fin d'ouvrage ne fait que confirmer cet état de fait. On est donc en présence de ce qu'il convient d'appeler un *Livre d'Heures* (Lambert, 1995) : il s'agit bien d'un livre de dévotion privée (on se doit de comparer les ouvrages de Gilles de Kerampuil en 1575, et de Charles Le Bris, paru plus tard, lui, au XVIII^e siècle).

Sans s'étendre sur l'origine des différentes pièces présentes dans l'édition de 1530, il convenait d'indiquer que les thèmes mêmes de ces textes n'ont rien d'originaux et s'inséraient dans diverses traditions françaises ou européennes, mais aussi celtiques. Ainsi la *Passion* est une version largement inspirée de celle de Jean Michel jouée à Angers en 1486. Un texte qui est à mettre en rapport avec le long poème de la *Passion cornique* (Padel, 2015).

Il est aussi évident que les candidats se devaient d'avoir un minimum de connaissance de l'environnement religieux où se placent ces différents textes : Le *Nouveau Testament* notamment, ne serait-ce que pour comprendre les différents épisodes évoqués dans le poème. Une culture classique était aussi très pertinente.

C'est à Pierre-Yves Lambert (1995) que revient l'élucidation d'une source du poème. Il s'agit d'un poème en prose en français tiré du livre d'heures du « bon roi René ». P-Y Lambert signale le parallélisme avec le texte moyen-breton (deux strophes par joies, au moins jusqu'au n° 8), qui lui-même développe des idées originales. On est face à la réalité du problème général de la littérature religieuse classique bretonne : littérature plus de parallèle que d'imitation. Les candidats se devaient donc de prendre un certain nombre de précautions (ce qui n'a pas toujours été le cas). Si on doit faire un autre parallèle c'est celui de l'invective à la croix que l'on trouve dans la *Passion* (étudiée par Chocheyras) qui montre une influence orientale absente du « modèle » de Jean Michel.

Toute la littérature bretonne de cette époque a joué constamment entre les sources française, parfois latine, parfois vernaculaire, mais toujours en y insérant une marque qui la rend singulière. La période suivante, lorsque la tradition de transmission savante sera battue en brèche, ne démentira pas ce scénario (cf. les nombreux manuscrits de pièces de théâtre recopiés entre 1680 et le milieu du XIXe siècle). Linguistiquement les *gwerziou* seront le continuateur de cette langue de haut niveau, même si les rimes internes disparaissent.

Pour en revenir à notre poème, la comparaison du texte du livre d'heures du « roi René » et des *Pemzec leuenez* ne montre pas une traduction de l'un par l'autre ou une même imitation. Il est beaucoup plus probable que les deux textes aient puisé à une même source très proche. Ceci n'implique d'ailleurs pas une hiérarchie chronologique. D'ailleurs le texte moyen-breton montre suffisamment d'irrégularités et de lacunes pour que l'on soit convaincu que le texte d'origine n'est pas celui qui a été imprimé en 1530 (Fleuriot, 1986 ; Lambert, 1995 ; Le Berre, 2011). Fleuriot, avec des arguments linguistiques pertinents donnait comme date de composition primitive 1350-1400. Ce que Le Berre ne reprend pas, se basant plutôt sur la date du parallèle français (1435-1436 par le Maître de Rohan).

Il convenait d'expliquer le fonctionnement des rimes internes. Afin d'introduire l'explication on pouvait prendre un exemple du système le plus employé avant d'aborder celui, plus spécifique, utilisé dans les *Pemzec Leuenez*. On pouvait par exemple présenter la première strophe du *Buhez Mab Den* (N° 227 Ed. Hemon), strophe la plus célèbre de ce jeu de poèmes :

Goude da stat ha pompadou
Guyscamant ha paramantou
Ez deuy an anquou ez louen
Pan troy enhaf daz lazaff mic
Maz deuy da neuz da bout euzic
Ha tristic da bizhuyquen

On pouvait en donner une retranscription phonétique (il y a plusieurs systèmes, à chacun d'en proposer un cohérent) qui permet au mieux d'expliquer un état de langue ancien avec un système orthographique peu transparent pour le lecteur moderne. Ainsi on pouvait souligner les différentes rimes internes (en gras) et les rimes externes (en italique, souligné ou italique/gras ; sachant que la rime finale du dernier vers annonce la rime finale du premier vers de la strophe suivante) :

Goude da **stad** ha pom**adou**
Guyscamant ha paramantou
Ee teuy an anquow ez lowen
Pan troy enhañv daz lazañv *mic*
Maz teuy da neudh da vout eudh*ic*
Ha tristic da vizhvyquen

Ici la rime interne est l'avant-dernier son qui est reproduit à la césure du vers, tout comme la *Cynghanedd Lusg* gallois. On notera bien que les consonnes d'appui en sont exclues, tout comme dans la plus ancienne poésie galloise ou irlandaise. Les candidats, pour se préparer à ce genre d'explication, pouvaient trouver toutes les explications concernant la versification classique dans les travaux de Joseph Loth et surtout d'Emile Ernault (1912 & 1914), très faciles d'accès sur internet (*La métrique galloise & Le vers breton, Le Mirouer de la mort*).

Cependant, dans les *Pemzec Leuenez*, le système peut être différent, comme le montre cette strophe (N° 195 Ed. Hemon) :

Pet euidoff gant couff ha striz

Roen drindet a macsoth gluiz

Glan roanes pan petes piz

Absoluenn a caffenn quen tiz

Ped evidouv gant couv ha stridh

Roen drindot a vacsot gluidh

Glan roanes pan petes pith

Absolvenn a caffenn quen tith

Contrairement à ce qui a pu être écrit très souvent (Hemon, 1962) le système de versification majoritaire des *Pemzec leuenez* est un système logique (Crawford, 1980). Mais il est archaïque et correspond à ce que deviendra la *Cynghanedd Sain* des Gallois (Fleuriot, 1986). En effet ce système se rencontre dans les plus anciennes productions en vers dites galloises (comme dans le *Gododdin* ou *Canu Aneurin* : Gwyr a **aeth** Gatraeth oedd ffraeth eu llu). Il est à noter que le Pemzec leuenez n'est pas isolé dans ce type de versification : Gwennole Le Menn a montré comment le sonnet de 1553 composé par François Moeam est sur le même mode versificatoire.

Outre son archaïsme, la langue des *Pemzec leuenez* n'utilise que peu ou pas de mots chevilles pour construire les rimes internes (Crawford, 1980), et en cela se différencie des deux autres poèmes. Il est d'ailleurs essentiel de souligner ce fait car tous les mots ont leur charge sémantique dans le poème.

Les candidats pouvaient donner d'autres exemples que celui cité ci-dessus, bien entendu. Certains exemples donnent parfois deux rimes internes différentes, etc.

Avant d'aborder le texte lui-même il était bon de rappeler que celui-ci est incomplet (13 ou 14 joies données au lieu des 15 mentionnées dans le titre), archaïque (une date de composition plutôt haute qui correspond à la fixation du système de versification au XIV^e siècle, et donc peu postérieure si l'on considère l'état du texte), une langue sans chevilles (c'est-à-dire une langue où chaque mot a sa charge sémantique, ce qui n'est pas le cas dans une grande partie du corpus moyen-breton), une versification peu usitée mais archaïque. Il fallait, sans doute, évoquer qu'Angers est le point de convergence d'un certain nombre d'interrogations sur la transmission de ce texte et autres (dans l'édition de 1530, au moins).

Les problèmes de transmission de tels textes se devaient d'être évoqués, et par là-même on se devait d'évoquer la formation des poètes utilisant un système versificatoire aussi complexe. Les poètes n'ayant plus ou peu de mécènes, la production religieuse prendra le pas sur le reste. Les *Pemzec leuenez* en font partie. En l'état actuel on peut citer les écoles bardiques qui ont fonctionné jusque vers le milieu du XVII^e siècle (c'est-à-dire jusque vers les dernières attestations de textes en rimes internes), voir Le Bihan (2013).

Nous avons jusqu'ici évoqué le contexte des *Pemzec leuenez* comme une production dans le cadre français. Il faut insister sur le fait que la production de textes évoquant les différentes joies de la Vierge (dont le nombre varie) a eu un succès énorme dans toute l'Europe du nord, notamment, et dans les pays celtiques en particulier (Breeze, 1990 ; Lambert, 1995). Le thème même de ces joies a pu être utilisé par les poètes gallois dans leurs productions profanes. Il y a ainsi un vers, « Dy wen yw'r pum llawenydd » « Ton sourire c'est les cinq joies (de la Vierge) », inclus dans un poème érotique et moqueur attribué à Robin Ddu (c. 1450) évoquant non la Vierge mais une femme (Williams, 1935 ; Bachellery, 1950 ; Breeze, 1990).

Bibliographie sommaire

Bachellery, Edouard, *L'œuvre poétique de Gutun Owain – Barde gallois de la deuxième moitié du quinzième siècle*, Librairie Honoré Champion, premier fascicule, 1950, p. 149.

Breeze, Andrew, *The Blessed Virgin's Joys and Sorrows*, Cambridge Medieval Celtic Studies, N° 19, 1990, p. 41-54.

Breeze, Andrew, *The Mary of the Celts*, Gracewing, 2008, 183 p.

Crawford, T. D., « *Tremenuan an ytron Maria* » et « *Pemzec leuenez Maria* » : combien d'auteurs ?, *Etudes celtiques*, t. 17, 1980, p. 219-228.

Fleuriot, Léon, *Pemzec Leuenez Maria*, Capes de breton Série N°1, CNEC, Rennes, [1986], 35 p. + 2 p.

Hemon, Roparz, *Trois poèmes en moyen-breton*, The Dublin Institute for Advanced Studies, 1962, 171 p.

Hersart de la Villemarqué, *Poèmes bretons du Moyen Âge*, Paris-Nantes, 1879, 285 p.

Lambert, Pierre-Yves, *La source du poème moyen-breton des Pemzec leuenez Maria*, *Bulletin Société Archéologique du Finistère*, t. 124, 1995, p. 290-303.

Le Berre, Yves, *La Passion et la Résurrection bretonnes de 1530 suivies de trois poèmes*, CRBC, 2011, 692 p.

Le Bihan Herve, *Notennoù diwar-benn al lec'hanv krBr. Scoldy, ar varzhed ha dibenn arver ar c'hlotennoù diabarzh*, hor Yezh, n° 276, (2013), p. 37-39.

Loth, Joseph, *Chrestomathie bretonne*, Paris, 1890, p. 273-274.

Williams, Ifor & Roberts, Thomas, *Cywyddau Dafydd ap Gwilym a'i Gyfoeswyr*, Caerdydd, 1935, p. 32.

Wilmart, Dom A., *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Âge latin*, Paris, 1932, 626 p.

C'est un autre pays, c'est sûr. L'air sent le labour frais, la macération des feuilles, le rouissement des flaques. Je vais. Je trouverai bien mon pays, un jour, au bout des parfums et des peines, dans la cantate du matin. Alors je chanterai, alors mon âme ne sera pas loin. Je sais que je la trouverai, elle aussi. Je sais que je la dénicherai comme une perdrix de sang sous une touffe, ou comme une tranquille colombe dans le chant des arbres. Je marche bien. Sans voir, sans voir quoi que ce soit. Avec mon nez au vent. Comme mon chien. Mon seul bien. Un bâtard de teckel et d'épagneul. Ah mon bon chien ! Le soir, on se couche dans les bois. Il me lèche. Il frémit comme la mer dans le vent. Il colle à moi la ventouse tendre de sa peau. Je sens sur mes yeux morts la chaleur de ses yeux vivants. On s'embrasse. On ferait bien l'amour si cette chose-là ne nous dégoûtait pas. On donne à la nuit notre romance et notre prière conjointes. On fait des rêves en même temps. À l'aube, on s'ébroue de concert et puis on repart. C'est lui qui me guide vers le repos de mon âme. Je le suis. Il est mon médiateur. Il me relie à la nature par la sûreté de son instinct et son sens de la route.

Le pire des crimes, c'est le surplace, ne pas avancer, rester toujours là comme ça, collé aux chaises et aux villes comme une chose stagnante, une glaire de vieux. Moi je marche, je progresse. Je nomadise, j'erre, je vais. Toute marche est une marche spirituelle.

On s'arrête parfois à la miséricorde du zinc. Je choisis, à l'odeur, les auberges perdues, les vieilleries bistrotières, celles qui sont tièdes comme les granges, les estaminets paysans qui fleurent le froment et le tabac à priser. J'entends murmurer dans mon dos, me plaindre. Ce sont mes yeux blancs qui inspirent leurs chuchotements. Ça me fait plaisir d'être ainsi l'objet des pitiés paysannes et ménagères. « Faut venir chez nous qu'on me dit, vous serez mieux dans un lit que de dormir comme ça dans la nature. » Alors je ressaisis l'esprit des vieilles armoires, le poème du lin et de la lavande. Je dis : « Merci, non, il faut que je parte encore. » On m'invite à manger du lard. Parfois j'accepte, quand j'ai vraiment trop faim dans mon ventre. Ces hommes-ci ne sont pas les mêmes que ceux des Basses Villes. Ils ne sentent pas l'usine et la fabrique, le rut hygiénique du HLM. Je crois qu'ils ont l'odeur des terres nues. J'aime ça. Quand je leur dis que je suis à la recherche de mon âme, eh bien, ils ne se moquent pas de moi. Ils comprennent ça. Peut-être que ce sont mes frères, après tout. Avec mon chien. Peut-être... Même quand je leur chante quelque chose, ils ne rient pas de voir une larme jaillir de mon œil blanc. Ils disent : « Vous prendrez bien un rouge. » Alors je prends un rouge.

GRALL, Xavier, 1979. *Barde imaginé*. Paris : Mazarine, p. 180-181.

* * *

Rapport sur l'épreuve de thème de l'option breton

Réalisé par Nelly Blanchard, Professeur des universités

Remarques générales

L'épreuve

Le temps imparti à la réalisation de l'épreuve de traduction est de 6h et les candidats disposent librement de ce temps pour réaliser les deux exercices, celui du thème et de celui de la version, sachant que chaque exercice compte pour la moitié de la note de l'épreuve. Cette épreuve se déroule sans document (dictionnaire, grammaire etc.) car il s'agit de juger plusieurs types de capacités des candidats, dont celle de mobiliser, seul et sans outil, des connaissances et compétences linguistiques et stylistiques.

L'exercice de thème

Concernant l'exercice de thème, un extrait de *Barde imaginé* de Xavier Grall (Paris, Mazarine 1979, p. 180-181) a été soumis cette année à la sagacité des candidats. Prendre le temps de lire le texte, à plusieurs reprises si nécessaire, permet, d'une part, de le comprendre, ce qui constitue une part très importante de l'exercice de traduction, et, d'autre part, d'en saisir les caractéristiques, ce qui est d'une grande aide pour opérer les choix les plus pertinents en matière de restitution dans la langue cible de l'option. Autrement dit, une bonne traduction témoigne de la compréhension du texte, de la maîtrise linguistique de la langue cible, et de la maîtrise nuancée des niveaux de langue et de la stylistique.

Le texte de Xavier Grall relève de la littérature et précisément de la prose poétique. L'auteur y décrit une quête spirituelle, tournant le dos à ce que représente la ville, la matérialisme, la vie domestique et quotidienne, et partant à la recherche de son âme. S'il ne présente pas véritablement de grandes difficultés syntaxiques, il comporte en revanche 1) une syntaxe simple basée sur l'enchaînement saccadé de phrases courtes, évoquant ce cheminement personnel par tâtonnement, 2) des mots qui ne relèvent pas ou plus du vocabulaire quotidien, 3) la création d'images nées du rapprochement inattendu de mots, 4) des « fenêtres » sociolinguistiques par l'introduction de style direct populaire.

Si une bonne compréhension et une restitution linguistiquement correcte sont les attendus fondamentaux de l'exercice, on peut attendre des candidats à l'agrégation des traductions qui tiennent également compte des différences de niveaux de langue et des figures littéraires qui font de ce texte autre chose qu'un texte en prose issu de la presse quotidienne.

La notation

Ainsi, le jury a tenu compte à la fois des fautes liées à la compréhension du texte source (faux-sens, contre-sens etc.), des fautes liées à la qualité linguistique de la restitution en breton (orthographe, approximation sémantique, faux-sens, contre-sens, non-sens, morphologie, syntaxe, maladresse, calque linguistique etc.) et de la finesse de la traduction au niveau des nuances idiomatiques, sociolinguistiques et stylistiques.

Les traductions par les candidats de l'extrait de Xavier Grall

Rappel de quelques éléments de base sur l'exercice

Les 13 candidats qui ont composé ce thème sont tous parvenus à réaliser des traductions entières. Il ne semble donc pas que la gestion du temps ait posé problème. Une traduction inachevée porterait grandement préjudice au niveau de la note car chaque élément non traduit est compté comme faute. On relève cette année quelques rares oublis de traduction de mots. Toutefois, plus de la moitié des copies n'a pas proposé de traduction du titre, soit par omission, soit en choisissant le titre en français. Le titre de l'œuvre d'où provient l'extrait est à traduire. Ne pas le faire constitue un oubli et est pris en compte dans la notation.

Une des copies contient des propositions de traductions multiples et des commentaires sur les choix de traduction, ce qui est à proscrire : d'une part, il ne s'agit pas d'un exercice de réflexion traductologique, et d'autre part, il ne revient pas aux correcteurs de choisir la proposition qui conviendrait le mieux, mais bien au candidat d'assumer un choix.

Maîtrise de la langue

Sans chercher l'exhaustivité, voici quelques erreurs de langue (emplois fautifs signalés par *) apparues dans certaines copies : confusion orthographique entre *sal* (salle) et *sall* (salé) ; par influence du français, emploi fautif du genre de *ene*, repris par *anezi*, là où on attendait *anezañ* ; emploi fautif du genre de *mad* (**ma mad nemeti*), et du genre de *koulm* (**ur c'houlm*) ; par influence de l'article ou par confusion avec *hon*, emploi fautif de la mutation après *hor* (**hor bedenn*, **hor fedenn*), là où il n'y a pas de mutation ; emploi fautif du pluriel de *kraou* en **kraoued* pour *krewier* ; faute de mutation dans le masculin pluriel de personnes après l'article **ar menajerien* pour *ar venajerien* ; mauvais emploi des prépositions dans **ne reont ket goap ouzh* (sans suite) et dans **ar memes re eget (...)*, là où on attend *ha* ou *evel* ; syntaxe fautive dans *ar c'hozh *a davarnioù* ou *Ez an.* pour *Mond a ran.* ou syntaxe abusive dans *Me, kerzhout a ran* ; réponse fautive par *nann* à une question à la forme affirmative ; calques français avec *c'hwezhañ* pour traduire « sentir » (au lieu de *kaoud/taoler c'hwezh*) et **klemm ahanon* pour « me plaindre » (*kaoud truez ouzhin*)...

Transfert linguistique

Dans le transfert linguistique, voici quelques points à respecter : prendre soin de la **ponctuation** ; respecter le choix de l'auteur en matière de **temps verbaux** ; respecter ses choix de **personnes**, par exemple en discriminant les sens de « on », ici utilisé pour « nous, moi et mon chien, dans cette quête personnelle » et non pour un indéfini et absolu (-er) ; respecter les **niveaux de langue**, en évitant par exemple les néologismes comme *herberc'h* ou *pred-ti* pour traduire les mots vieillissés « taverne » ou « estaminet » ; tendre vers un respect du **rythme du texte**, notamment dans une traduction d'un texte littéraire comme celui-ci où la suite de phrases relativement courtes cherche à épouser le rythme de la pérégrination des protagonistes : ainsi, pour traduire « C'est un autre pays, c'est sûr », la proposition *Ur vro all an hini eo, sur eo ha n'eo ket matrese*, pour correcte qu'elle soit linguistiquement, paraît-elle longue, provoquant une cassure du rythme d'entrée dans le texte. De même, pour traduire « me plaindre », le choix d'introduire du style direct en entrant dans la pensée des paysans avec *o soñjal* : "*paour kaezh den*" outrepassa l'écriture de l'auteur, n'est pas précis et rompt le rythme choisi.

Sur quelques difficultés de traduction

Presque la moitié des copies (6 sur 13) ont proposé un faux-sens dans la traduction de « ménagères » : il s'agit ici de ce qui se rapporte à la vie domestique et non d'un éventuel bretonnisme lié à la forme trégorroise *menajer* (fermier). *Menajerien*, *menajer*, *devezhourien*, *labourerien ar pemdez*, *feurmajel ar menajerien* étaient donc fautifs.

Sont à mentionner également des confusions entre tabac à priser et tabac à chiquer, entre grange et crèche, entre perdrix et bécasse, des imprécisions concernant la macération, le rouissement, le frémissement, le glaire.

C'est la question de l'aspect du verbe qui se posait pour traduire « Je vais » dans ce texte. La marche comme nouvelle habitude d'activité spirituelle et le cheminement vers une quête comme nouveau mode de vie du personnage cherchant par là à épouser les valeurs d'un barde imaginé sont ici mis en avant. *Emaon o vont/O vont emeon* insistaient donc trop sur une action progressive ponctuelle. *Aet on et ha me ha mont* mettaient en valeur le départ de l'action. L'imperfectif *Mont a ran*, sous-entendant une action qui dure, voire se répète, semblait donc plus approprié.

Une interprétation du texte par le sens propre des mots a parfois induit des traductions incorrectes ou calquées sur le français, mais peu directement compréhensibles en breton. C'est le sens figuré ou métaphorique qui était alors en mettre en avant, tout en cherchant à maintenir, quand cela était possible, l'effet de l'emploi inattendu du mot par l'auteur. C'est le cas de :

- « perdrix de sang » : elle ne saigne pas (ce n'est pas non plus un signe de noblesse de race, comme l'ont compris certains candidats), mais elle a la couleur rouge comme le sang. On propose donc *ur glujar ruz-gwad*

- « Il colle à moi la ventouse tendre de sa peau » : il ne s'agit pas du procédé d'aspiration par vide d'air, ni de l'objet qui le permet. Il faut retenir dans cette métaphore la particularité d'adhésion de la peau du chien. On peut donc choisir, soit de maintenir l'effet surprenant de la métaphore de la ventouse, avec la difficulté de compréhension que cela comporte en breton, et proposer *Pegiñ a ra ouzhin mandos flour e groc'hen* ; soit s'approcher davantage du sens recherché, en perdant l'effet de surprise de la métaphore, et proposer *Lakaad a ra stok ouzhin e groc'hen spegus ha flour*.

- « rut hygiénique » : il ne s'agit pas de l'excitation sexuelle, mais de l'agitation, l'effervescence. C'est sans doute ce dernier exemple qui a posé le plus de difficultés et de réflexions aux candidats car les 13 copies font 13 propositions différentes : *hemolc'h hijienik, sailh fouzadur, fouz hijienek, gouennadur yec'hedel, kalc'h naet, rev glan, pareat divatrouset, orged kempenn, redi glannned, diazez kriz yec'hedoniel, c'hwez yec'hedel, breskenn yec'hedoniek*. La perte de l'effet provoqué par le sens propre de « rut » est presque inévitable dans la traduction car les équivalents en breton convoquent des sens concrets et non abstraits. Quant à « hygiénique », il ne qualifie pas tant le rut ou ses bienfaits, que ce qui le motive. On propose donc *difreterezh ar gwalc'haj*.

Une proposition de traduction

Ur vro all eo, anad eo. C'hwezh an douar newez-aret, an delioù o c'hlec'hiañ, ar poullou-dour oc'h aogiñ a zo en aer. Mond a ran. Kavoud awalc'h a rin va bro, un deiz bennag, e penn ar frondoù hag ar poanioù, gant kanadeg ar mintin. Neuse e kanin, neuse ne vo ket pell va ene. Gouzoud a ran e kavin anezañ, eñ iwez. Gouzoud a ran e tineizhin anezañ evel ur glujar ruz-gwad dindan ur vouchenn, pe evel ur goulm sioul e-barzh kan ar gwez. Bale braw a ran. Heb gweled, heb gweled forzh petra a vefe. Gant va fri diwar awel. Evel va c'hi. Va mad nemetañ. Ur bastard tekell ha ki-spagnol. A, kaerad a gi ! Diouzh nos e kouskomp er c'hoadeier. Lipad a ra ahanon. Skrijal a ra evel ar mor gand an awel. Lakaad a ra stok ouzhin e groc'hen spegus ha flour. War va daoulagad marw e santan karantegezh e zaoulagad bew. Pokad a reomp an eil d'egile. En em barad a rafemp awalc'h ma ne savfe ket heug ennomp gant ar soñj-mañ. D'an nos e roomp hon istor karantezh hag hor pedenn, stag an eil ouzh eben. D'ar memes koulz e huñvreomp. Gant tarzh-an-deiz ec'h hejomp hor c'horfoù a-gevred hag en hent adarre. Eñ an hini eo a vlein ahanon war-zu repos va ene Heuilhañ a

ran anezañ. Va hanterer eo. Eñ a ra al liamm etre me hag an natur, dre e anien a-fesson hag e skiant vad war an hentoù.

Chom war e sparl eo ar gwashañ torfed a zo, chom heb mond war-raog, chom ase evel-se bepred, peg ouzh ar c'hadorioù hag ouzh ar c'hêrioù evel un dra chag, tufadenn ur c'hozhiad. Me a gerzh, me a ya war-raog. Bale-bro, kantreal, kerzhed a ran. Speredel eo kement baleadenn a zo.

A-wechoù e kavomp harp ouzh ur c'hontouer zink trugarezus bennag. Dibab a ran, diouzh o c'hwez, an ostalerioù kollet, ar c'hozh trapouigoù, ar re a zo ken klouar hag ar grañjoù, an tiez-lonk war ar maes a saw diwarno c'hwez ar gwinizh hag ar butun-fri. A-dreñv va c'hein e klewan mouskomzoù, truez ouzhin. Va daoulagad gwenn eo a vag o chuchuerzh. Plijoud a ra din sachañ evel-se truez ar beisanted hag ar mammoù-tiegezh. « Deuit du-mañ 'ta, emezo, brawoc'h e vo deoc'h kousked en ur gwele eged e kambr ar stered, evel ma rit. » Neuse ec'h ententan adarre spered an arbelioù kozh, barzhoneg al lin hag al lavand. Lavared a ran : « Bennozh Doue deoc'h, med ne rin ket, red eo din mont war-raog c'hoazh. » Pedet e vezan da zebriñ kig-sall. A-wechoù ec'h asantan, pa vez peg an naon-du em c'hof. N'eo ket heñvel an dud-mañ ouzh re karterioù ar c'herioù. N'eus ket ganto flaer an usin hag al labouradeg, difreterezh ar gwalc'haj en HLMoù. Krediñ a ran ez eus ganto c'hwezh an douaroù noazh. Plijoud a ra an dra-mañ din. Pa lavaran dezo emeon war glask va ene, ma, ne reont ket goap ouzhin. Entent a reont an dra-mañ. Matrese int va breudeur, pa soñjan mad. Gant va c'hi. Matrese... Pa ganan ur ganaouenn bennag dezo zoken, ne c'hoarzhont ket pa welont an daelenn o strinkañ diouzh va lagad gwenn. Lavared a reont : « Un banne gwin ruz a yelo awalc'h ganeoc'h. » Neuse ez a ur banne gwin ruz ganin.

Xavier Grall, *Barzh ijinet*, Paris, Mazarine, 1979, p. 180-181.

Sujet

Kaer en deus Gwilhou astenn e zivaskell gwenn ha bresk, heuliañ pizh lamm ha pleg ar gwag, ne c'hell mui talout ouzh ar barrad amzer. Ken stank eo ar vorenn ma ne wel takenn. Ar mor, kollet gantañ pep kuñvelezh, a grañch hag a skop kunujennoù sall war e dal skuizh. Ne gavo ket repu, evel a-ziagent, war ar mor,

mestr eo al lanv du, trubard ha treitour, ur wech c'hoazh war gein kromm an houl. Pistigañ a ra ar fru-mor e zaoulagad hag al lard gwechall ken stank war e gorf a zo aet tanav. Nijal a ra marblu Gwilhou gant an avel-vor evel delioù sec'h en diskar-amzer.

Torret eo kelc'hiad ar beder amzer ha morzet ar boan en e galon moan ha treut gant an anken. Dont a ra ur wennili he bruched gwenn d'e flourat gant hec'h askell gizidik. Gwilhou, avat, a zo dall ha ne gren ket e gorf ouzh he flouradenn zous. Gwriziennet don eo en e askre frond c'hwek ar bezhin o tañsal war ar spoum ha tousmac'h ar fru-mor o stekiñ ouzh ar chaoser.

Gant poan e lonk boued ar gounnar sac'het en e gorzhailhenn.

N'eus kasoni ouzh den ; n'eo morse bet e lod.

« Klev, Gwilhou, grozmol an avel e fulor e korf koeñvet an noz prest da wilioudiñ an diaoul

Klev gliziennoù he c'horf toc'hor, brazez gant bugale dinatur,

bugale liammet gant begeloù neud-orjal dreinek, sparloù an huñvreoù digabestr.

Klev lammoù da galon bronduet, bloñset ha tregaset war-nes sankañ en donvor... »

« Diwall, Gwilhou, eme an eil mouezh, diwall ouzh an erv traezh hir ha lemm evel un aotenn. Un ehan a ranki ober avat dindan boan da veuziñ. N'eo ket echu ar veaj. » « Klev fistilherezh an touseged-mor o c'hoari gant an houl er beure lusennek,

bugale lez-ober ha dinec'h.

Flemmet ha ruziet en deus al linad-mor e zivjod gwenn ha blevek. Diheñchet eo bet ar paour-kaezh loen gant ar c'hantolorioù melen o lugerniñ d'al lazh-goulou. Mouget da vat eo tour-tan enez Gwerc'h gant ar c'hoummoù o sevel dibreder.

« Klev hirvoudoù an dud ».

Ar mor en deus gwisket e vantell-gañv... Bez en deus spoum ar c'hoummoù blaz ar marv war e vuzelloù.

« Taol pled, Gwilhou, lampreiz 'zo gant ar mor ha keler-noz a zaskren war ar maezioù. »

« Klev c'hwez ar rost o sevel eus genou ar stêr

klev ograoù ar gorventenn o fraoñval en iliz-veur ar vezh

laosk an douar da gemer e gozh ha da yudal

ledet eo bet an teil mil bell 'zo ».

Ne vo burzhud ebet.

Emañ ar stêr o rechetiñ bouzelloù al lazhdi.

« Hast buan, Gwilhou, rak ne zarevo mui ar mesper : aet eo ar plouz da ludu hag an amzer a zo faziet diwar he hent. »

Emañ ar « bez-hinerien » o lifreoù liv kaoc'h o skuilhañ tremp bec'huis ha lazhus war ar Garreg hir ha war an Daouioù.

Enezennoù dir ha betoñs 'lec'h ma c'hoari ur c'hrank houarn gant un durkez divent... da valañ ar beorien.

Setu an douar bras, kribennoù rostet menezioù Are, aret, poazhet ha du-hont relegennoù bruzhonet o horjellañ, un ankou krignet o koroll en o daoulagad disliv.

HUON, Tudual, 1979. *Ar Chalboter hunvreoù*. Brest : Al Liamm, p. 71-73.

Le texte choisi est un extrait de la nouvelle de Tudual Huon *Beaj diwezhañ Gwilhou, ar chalboter huñvreoù*, publiée en 1978 dans le n° 188 de la revue Al Liamm. Elle apparaît également dans le recueil de nouvelles *Ar chalboter huñvreoù*, publié en 1979 par les Editions Al Liamm.

Cette nouvelle est inspirée par l'œuvre de Richard Bach, *Jonathan Livingston Seagull* (1970) publiée en France en 1973 sous le titre *Jonathan Livingston le goéland*. C'est en 1976 que T. Huon découvre ce livre et il fait voyager « son » goéland, « Gwilhou », au-dessus de la Bretagne. « J'étais jeune, je vivais au Pays de Galles, et j'étais très sensibilisé aux destructions infligées par les marées noires, le projet de l'installation d'une centrale nucléaire à la Pointe du Raz, les luttes sociales, etc. ». Dans le passage à traduire, le narrateur s'adresse au goéland qui plane au-dessus de l'océan et que l'on devine en fin de parcours.

• conseils de méthode

Certains candidats semblent s'être lancés dans la traduction sans avoir vraiment procédé à une préalable lecture approfondie permettant de cerner et d'analyser les enjeux littéraires, lexicaux et grammaticaux d'analyse du texte à traduire. Le passage se caractérise principalement par son aspect descriptif – le goéland abordant la fin de son parcours, la mer souillée et polluée – et par l'utilisation de l'impératif et du présent de l'indicatif. Le premier des conseils est donc de procéder à une lecture rigoureuse. Cette rigueur doit d'ailleurs s'appliquer également à la rédaction. Certains candidats doivent faire porter leur effort sur la lisibilité de leur copie, d'autres doivent absolument éviter de commenter (en bas de page, entre les lignes ou même parfois à la verticale dans la marge – par exemple : « nous notons quelques fantaisies de ponctuation et de mise en page » ou encore donner en alphabet phonétique international (API) les prononciations de tel ou tel terme... Il faut aussi être bien attentif au fait que l'omission est à bannir. Il en va de même pour la proposition de deux ou trois traductions : c'est au traducteur de décider et non au correcteur de choisir parmi les suggestions du candidat ! Ces erreurs sont très sévèrement pénalisées. Il faut faire également attention à la ponctuation : les langues ne procèdent pas des mêmes règles et une ponctuation fautive peut entraîner un contresens. Ce sont là des principes de base.

• le lexique

Le passage offre, bien entendu, un lexique précis, parfois technique, ou même scientifique avec nombre de termes liés au monde marin (faune et flore) et à l'ornithologie. Ce type de lexique est considéré comme acquis à ce niveau de concours au vu du nombre d'études, d'articles, de dictionnaires spécialisés consacrés à ces domaines. Bien sûr, il faut les lire et/ou les consulter... Reste que l'acquisition de lexique technique d'un domaine précis doit être régulière et structurée. Il en est de même pour le vocabulaire courant. Il est regrettable que des candidats traduisent de manière totalement farfelue des segments qui relèvent de ce type de lexique. Ainsi, traduire *heuliañ pizh lamm ha pleg ar gwag*, par « suivre les saillies et les creux des vagues », ou encore *c'hoari gant an houl* par « jouer avec les croupes rondes de la houle » va au-delà du registre comique. Il faut essayer, si l'on bute sur un terme ou sur un segment, de rester dans une « zone raisonnable d'inexactitude »...

Notre texte comportait une première difficulté : la traduction des noms propres. Ceux-ci ne se traduisent que s'il existe dans la langue cible un équivalent en usage : c'est la règle commune. On va à Londres ou à Cologne (pas à London ou à Köln) mais on ne s'aventure pas à Saint-François en Californie ni prendre les Bons Airs en Argentine ! Le problème des toponymes bretons est lié à la traduction, souvent grotesque, établie en français (par ex, Kroaz-Hent > Croissant...). Nous avons dans le passage à traduire, trois occurrences: *Enez Gwerc'h* – l'île Vierge au large de Plouguerneau (il en existe une autre dans la presqu'île de Crozon) et *Karreg-Hir* (= le long rocher) qui n'a pas de traduction officielle en français. *An Daouiou* sont les célèbres Tas de Pois, situés

dans le prolongement de la Pointe de Penn Hir en presqu'île de Crozon (chacun des rochers ayant conservé son nom breton non traduit: Penn Glas, Ar Forc'h, Bern Id, etc.). Il fallait donc ici choisir île Vierge (éviter « île de Groix » !..), Karreg-Hir et Tas de Pois.

Cinq autres termes ont plongé certains candidats dans une grande perplexité : *Touseg-mor*, (pl. *touseged-mor*), chabots de mer, sc. *Myoxocephalus* (éviter « l'entrain des crustacés »...), *linad-mor*, anémone de mer, sc. *Actinia Anemonia*, *kantolorioù melen*, corail jaune, sc. *Leptosammia pruvoti*, (traduit par « chandeliers jaunes », « chandelles jaunes », « lampadaires jaunes » – en effet, si *melen* veut bien dire jaune, rappelons que Gwilhou, le goéland, survole la mer ...), *lampreiz*, souvent traduit par « lamproies » alors qu'il s'agit d'un phénomène naturel de phosphorescence de la mer due à la présence de zoophytes dont le *Noctiluca miliaris*, en breton *lamprenn* (n.f.), pl.-où. Enfin, il y a *Gwilhou*... Il faut admettre que ce terme est complexe car il recouvre une large gamme de sens qui va du prénom Guillaume aux divers surnoms qui s'appliquent aussi bien au diable, au loup et au petit pingouin, sc. *Alca torda*, en breton, *ero*, n.m., pl. *ereved*. C'est bien ce dernier sens qu'il porte dans le passage qui nous concerne. Il fallait donc absolument éviter de faire voler « Guillaume » au-dessus des flots...

• la grammaire et la qualité du français

Le passage à traduire n'offrait pas de grandes difficultés dans le domaine grammatical (formes verbales ou constructions syntaxiques), le rendu en français a donc été correct dans l'ensemble. Des impropriétés et incongruités sont plus à déplorer : « des oiseaux de nuit vrombissent sur les campagnes », « les nuages s'élèvent sans réfléchir », « les rouleaux se dressent sans y penser », « les lamproies de la mer et les cloches se répandent sur les campagnes », « des prédateurs et des créatures nocturnes font frémir la campagne »... Surprenant de traduire *delioù sec'h* par « feuilles sèches » (au lieu de « mortes »), déconcertant de rendre *kribennoù rostet* par « peignes noircis » (*krib* signifie bien peigne, mais *kribennoù* donne « crêtes, sommets, cimes » !), déroutant de lire « foin » pour *plouz*...

L'ultime conseil afin d'éviter ce genre de barbarismes est donc de consacrer le temps nécessaire à la relecture : un temps certain...

• traduction par segments

Kaer en deus Gwilhou astenn e zivaskell gwenn ha bresk, heuliañ pizh lamm ha pleg ar gwag, ne c'hell mui talout ouzh ar barrad amzer.

Gwilhou a beau déployer ses fragiles ailes blanches, épouser au plus près la ligne de crête et le creux de la vague, il ne peut plus affronter la tempête.

Ken stank eo ar vorenn ma ne wel takenn.

La brume est si épaisse qu'il ne voit goutte.

Ar mor, kollet gantañ pep kuñvelezh, a grañch hag a skop kunujennoù sall war e dal skuizh.

La mer, qui a perdu toute douceur, crache et éructe des injures saumâtres sur son front fatigué.

Ne gavo ket repu, evel a-ziagent, war ar mor, mestr eo al lanv du, trubard ha treitour, ur wech c'hoazh war gein kromm an houl.

Il ne trouvera pas refuge, comme auparavant, sur la mer, la marée noire règne, fourbe et traîtresse, une fois encore au sommet vouté de la vague de houle.

Pistigañ a ra ar fru-mor e zaoulagad hag al lard gwechall ken stank war e gorf a zo aet tanav. *Les embruns lui irritent les yeux et le gras de son corps autrefois si généreux a fondu.*

Nijal a ra marblu Gwilhou gant an avel-vor evel delioù sec'h en diskar-amzer.

Le vent marin emporte le duvet de Gwilhou comme des feuilles mortes en automne.

Torret eo kelc'hiad ar beder amzer ha morzet ar boan en e galon moan ha treut gant an anken.

Le cycle des saisons est rompu et l'angoisse a engourdi la peine en son menu cœur amaigri
Dont a ra ur wennili he bruched gwenn d'e flourat gant hec'h askell gizidik.

Une hirondelle au bréchet blanc vient le caresser de son aile délicate.

Gwilhou, avat, a zo dall ha ne gren ket e gorf ouzh he flouradenn zous.

Mais Gwilhou est aveugle et son corps ne frémit pas à sa douce caresse.

Gwriziennet don eo en e askre frond c'hwek ar bezhin o tañsal war ar spoum ha tousmac'h ar fru-mor o stekiñ ouzh ar chaoser.

L'exquise odeur du goémon dansant sur l'écume et le tumulte des embruns heurtant la chaussée sont profondément enracinés en son for intérieur.

Gant poan e lonk boued ar gounnar sac'het en e gorzhailhenn.

Il ravale avec peine la boule de rage qui lui serre la gorge.

N'eus kasoni ouzh den; n'eo morse bet e lod.

Il ne hait personne; cela n'a jamais été dans sa nature.

« Klev, Gwilhou, grozmol an avel e fulor e korf koeñvet an noz prest da wilioudiñ un diaoul
Entends, Gwilhou, le grondement du vent furieux dans le corps enflé de la nuit prête à enfanter un diable.

Klev gliziennoù he c'horf toc'hor, brazez gant bugale dinatur, bugale liammet gant begeloù neud-orjal dreinek, sparloù an huñvreoù digabestr.

Entends les convulsions de son corps moribond porteur d'enfants dégénérés, enfants liés par des cordons de fils barbelés, entraves aux rêves débridés.

Klev lammoù da galon bronduet, bloñset ha tregaset war-nes sankañ en donvor... »

Entends les battements de ton cœur tuméfié, meurtri et tourmenté, sur le point de sombrer en haute mer.

« Diwall, Gwilhou, eme an eil mouezh, diwall ouzh an erv traezh hir ha lemm evel un aotenn.

Attention, Gwilhou, dit l'autre voix, attention au sillon de sable long et coupant comme une lame de rasoir.

Un ehan a ranki ober avat dindan boan da veuziñ.

Tu devras faire une pause au risque de te noyer.

N'eo ket echu ar veaj.

Le voyage n'est pas terminé.

« Klev fistilherezh an touseged-mor o c'hoari gant an houl er beure lusennek, bugale lez-ober ha dinec'h.

Entends le babil des chabots de mer qui jouent avec les vagues de houle dans le matin brumeux, enfants insoucients et tranquilles.

Flemmet ha ruziet en deus al linad-mor e zivjod gwenn ha blevek.

Les anémones de mer ont piqué et rougi ses joues blanches et duveteuses.

Diheñchet eo bet ar paour-kaezh loen gant ar c'hantolorioù melen o lugerniñ d'al lazh-goulou.

Le pauvre animal a été dévié de sa route par les coraux jaunes qui luisent à la tombée du jour.

Mouget da vat eo tour-tan enez Gwerc'h gant ar c'hoummoù o sevel dibreder.

Le phare de l'île Vierge s'éteint étouffé par les flots emballés qui se soulèvent.

« Klev hirvoudoù an dud ».

Entends les gémissements des hommes.

Ar mor en deus gwisket e vantell-gañv...

La mer a revêtu son linceul...

Bez en deus spoum ar c'hoummoù blaz ar marv war e vuzelloù.

Sur ses lèvres, l'écume des vagues a le goût de la mort.

« Taol pled, Gwilhou, lampreiz 'zo gant ar mor ha keler-noz a zaskren war ar maezioù. »

Prends garde, Gwilhou, il y a des phosphorescences en mer et des feux follets scintillent dans les campagnes.

« Klev c'hwezh ar rost o sevel eus genou ar stêr

klev ograoù ar gorventenn o fraoñval en iliz-veur ar vezh

laosk an douar da gemer e gozh ha da yudal

ledet eo bet an teil mil bell 'zo ».

Sens l'odeur de brûlé qui s'élève de l'embouchure du fleuve

Entends les orgues de la tempête qui bourdonnent dans la cathédrale de la honte

Laisse la terre en jachère, et qu'elle hurle

Le fumier a été épandu il y a bien longtemps

Ne vo burzhud ebet.

Il n'y aura pas de miracle.

Emañ ar stêr o rechetiñ bouzelloù al lazhdì.

La rivière vomit les entrailles de l'abattoir.

« Hast buan, Gwilhou, rak ne zarevo mui ar mesper : aet eo ar plouz da ludu hag an amzer a zo faziet diwar he hent. »

Dépêche-toi, Gwilhoù, car les nèfles ne mûriront plus : la paille est devenue cendre et le temps s'est égaré.

Emañ ar « bez-hinerien » o lifreoù liv kaoc'h o skuilhañ tremp bec'hius ha lazhus war ar Garreg hir ha war an Daouioù.

Les « fossoyeurs du climat » à l'uniforme couleur de merde déversent un lourd et funeste lisier sur Karreg-Hir et les Tas de Pois.

Enezennoù dir ha betoñs 'lec'h ma c'hoari ur c'hrank houarn gant un durkez divent... da valañ ar beorien.

Des îles d'acier et de béton où s'active une bigue de fer à la griffe gigantesque ... afin de broyer les gueux.

Setu an douar bras, kribennoù rostet menezioù Are, aret, poazhet ha du-hont relegennoù bruzhunet o horjellañ, un ankou krignet o koroll en o daoulagad disliv.

Voici le continent, les crêtes roussies des monts d'Arrée labourés, brûlés et là-bas, des carcasses disloquées qui vacillent, un squelette décharné dansant au fond de leurs yeux livides.

HUON, Tudual, 1979 *Ar Chalboter hunvreoù, Le charroyeur de rêves.* Brest : Al Liamm, p. 71-73.

Traduction

Gwilhou a beau déployer ses fragiles ailes blanches, épouser au plus près la ligne de crête et le creux de la vague, il ne peut plus affronter la tempête.

La brume est si épaisse qu'il ne voit goutte.

La mer, qui a perdu toute douceur, crache et éructe des injures saumâtres sur son front fatigué.

Il ne trouvera pas refuge, comme auparavant, sur la mer, la marée noire règne, fourbe et traîtresse, une fois encore au sommet vouté de la vague de houle.

Les embruns lui irritent les yeux et le gras de son corps autrefois si généreux a fondu.

Le vent marin emporte le duvet de Gwilhou comme des feuilles mortes en automne.

Le cycle des saisons est rompu et l'angoisse a engourdi la peine en son menu cœur amaigri

Une hirondelle au bréchet blanc vient le caresser de son aile délicate.

Mais Gwilhou est aveugle et son corps ne frémit pas à sa douce caresse.

L'exquise odeur du goémon dansant sur l'écume et le tumulte des embruns heurtant la chaussée sont profondément enracinés en son for intérieur.

Il ravale avec peine la boule de rage qui lui serre la gorge.

Il ne hait personne; cela n'a jamais été dans sa nature.

Entends, Gwilhoù, le grondement du vent furieux dans le corps enflé de la nuit prête à enfanter un diable.

Entends les convulsions de son corps moribond porteur d'enfants dégénérés, enfants liés par des cordons de fils barbelés, entraves aux rêves débridés.

Entends les battements de ton cœur tuméfié, meurtri et tourmenté, sur le point de sombrer en haute mer.

Attention, Gwilhoù, dit l'autre voix, attention au sillon de sable long et coupant comme une lame de rasoir.

Tu devras faire une pause au risque de te noyer.

Le voyage n'est pas terminé.

Entends le babil des chabots de mer qui jouent avec les vagues de houle dans le matin brumeux, enfants insoucients et tranquilles.

*Les anémones de mer ont piqué et rougi ses joues blanches et duveteuses.
Le pauvre animal a été dévié de sa route par les coraux jaunes qui luisent à la tombée du jour.
Le phare de l'île Vierge s'éteint étouffé par les flots emballés qui se soulèvent.
Entends les gémissements des hommes.
La mer a revêtu son linceul...*

*Sur ses lèvres, l'écume des vagues a le goût de la mort.
Prends garde, Gwilhoù, il y a des phosphorescences en mer et des feux follets scintillent dans les campagnes.
Sens l'odeur de brûlé qui s'élève de l'embouchure du fleuve
Entends les orgues de la tempête qui bourdonnent dans la cathédrale de la honte
Laisse la terre en jachère et qu'elle hurle
Le fumier a été épandu il y a bien longtemps
Il n'y aura pas de miracle.
La rivière vomit les entrailles de l'abattoir.
Dépêche-toi, Gwilhoù, car les nèfles ne mûriront plus : la paille est devenue cendre et le temps s'est égaré.
Les « fossoyeurs du climat » à l'uniforme couleur de merde déversent un lourd et funeste lisier sur Karreg-Hir et les Tas de Pois.
Des îles d'acier et de béton où s'active une bigue de fer à la griffe gigantesque ... afin de broyer les gueux.
Voici le continent, les crêtes roussies des monts d'Arrée labourés, brûlés et là-bas, des carcasses disloquées qui vacillent, un squelette décharné dansant au fond de leurs yeux livides.*

HUON, Tudual, 1979 *Ar Chalboter hunvreoù*, [Le charroyeur de rêves] Brest , Al Liamm, p. 71-73.

B. ÉPREUVES ORALES

Épreuve de leçon

Rapport sur l'épreuve orale de Leçon (option breton)

Réalisé par Eva GUILLOREL, Maître de conférences des universités

Parmi les épreuves orales d'admission, la leçon dans la langue de l'option est celle qui comporte le temps de préparation le plus long : cinq heures de travail en salle pour une présentation de 30 minutes, suivie de 15 minutes d'entretien. Ce format, ainsi que le fort coefficient appliqué à cette épreuve (coefficient 4), montrent l'importance accordée à cet exercice, qui vise à évaluer à la fois la culture du candidat, sa capacité de réflexion et d'analyse ainsi que sa capacité à structurer un propos dans une langue articulée et synthétique. L'épreuve pouvait se rapporter à une question de littérature ou de civilisation inscrite au programme. Les trois candidats admissibles ont été interrogés sur un même sujet, ce qui autorisait une meilleure comparaison entre les performances, et ainsi la plus grande équité possible entre les candidats.

L'interrogation a porté sur une question de civilisation autour des relations entre école et langue bretonne au cours de la période au programme des épreuves orales, c'est-à-dire de la Troisième République à la loi Deixonne (1870-1951). Il était formulé sous une forme interrogative : « *Ar brezhoneg hag ar skol : un dimezi dibosupl ?* » (« Le breton et l'école : un mariage impossible ? »).

Les candidats n'avaient pas accès à une bibliothèque et devaient donc traiter le sujet en s'appuyant sur les connaissances engrangées avant l'épreuve grâce aux lectures suggérées dans la bibliographie officielle. Au cours des cinq heures de préparation, ils avaient toutefois à leur disposition un dossier documentaire composé de dix documents en français et en breton en lien avec le sujet : extraits d'ouvrages de recherche traitant des relations entre école et langues en Bretagne et en France (Louis-Jean Calvet, Yves Griffon, Pierre Boutan, Pierre Giolitto), extraits de témoignages et d'œuvres littéraires mettant en avant des expériences individuelles (Taldir-Jaffrennou, Marie-Jeanne Guillamot), extraits d'enquêtes statistiques sur l'usage du breton et du français à l'école et au catéchisme au début du ^{xx}^e siècle dans le Finistère, ainsi qu'un tableau de Richard Hall représentant une classe de filles au Pouldu en 1889. Les candidats n'avaient pas l'obligation d'utiliser le dossier documentaire, et l'épreuve n'est en aucun cas un commentaire de documents mais bien une leçon : le dossier était donc présent uniquement en appui. Cependant, le fait qu'un tel corpus soit mis à leur disposition devait les inciter à s'intéresser à l'ensemble des documents pour mesurer leur pertinence par rapport au sujet posé. Évoquer au moins certains d'entre eux dans leur présentation paraissait judicieux ou, dans le cas contraire, il aurait été apprécié de justifier pourquoi ils n'avaient pas été employés. Pour ceux qui choisissaient de ne pas les utiliser, le jury attendait qu'ils soient capables de dire quelques mots de commentaire au cours de l'entretien si des questions étaient posées à ce sujet.

Dans le cadre de cette épreuve de leçon, la formulation du sujet sous forme interrogative devait inviter les candidats à réfléchir à la variété et à la complexité des relations établies entre école et langue en Bretagne aux ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles. La présence d'une question ne devait pas empêcher les candidats de réfléchir à une problématique bien construite qui ne se contente pas de reprendre l'intitulé mais permette d'enrichir et d'approfondir la réflexion afin d'avancer un développement à la fois dense et nuancé. La problématisation du sujet ne devait pas aboutir à un questionnement réducteur tournant au hors sujet, en se demandant par exemple si l'école avait tué la langue bretonne.

Les exposés devaient au contraire embrasser largement la question sous tous ses aspects et ne pas négliger des pans entiers du sujet : réfléchir à la langue bretonne invitait à s'interroger en regard sur l'usage du français, à comparer les situations entre les écoles publiques et privées, à évoquer l'enseignement des filles et des garçons, à analyser les évolutions dans le temps et dans l'espace. La capacité de réflexion et de distanciation, permettant d'éviter des lectures trop manichéennes faisant l'économie d'une analyse complexe du problème, a été appréciée par le jury.

La gestion du temps a également fait partie des critères d'appréciation : là où certains candidats ont eu de la difficulté à combler l'intégralité du temps imparti, d'autres au contraire ont eu du mal à contenir leur propos dans cette limite. Les épreuves de l'agrégation visent, rappelons-le, à recruter des enseignants du secondaire, et les qualités pédagogiques et didactiques sont dès lors évidemment prises en considération dans l'évaluation des prestations orales, qu'il s'agisse de la clarté de l'élocution, de l'équilibre du plan et du soin porté aux transitions. Il s'agit du recrutement d'un enseignant en breton : la maîtrise de la langue dans tous ses aspects (prononciation, syntaxe, richesse lexicale) et l'aisance dans l'expression orale étaient donc également des critères importants d'évaluation.

Les bonnes leçons ont proposé des introductions denses permettant de situer le sujet dans son contexte et dans des bornes chronologiques pertinentes, en prenant le temps d'analyser la question pour amener à une réelle problématisation. De cette analyse découlait un plan structuré et cohérent permettant d'aborder le sujet sous divers angles : enjeux politiques et idéologiques, mais aussi sociaux, religieux, culturels, voire économiques.

Le développement permettait d'étayer une pensée critique riche prenant appui sur des exemples précis et datés, en faisant appel aux grands textes, idées et personnages qui ont rythmé les évolutions dans les relations entre école et langue en Bretagne. Les références judicieuses à des auteurs récents ayant travaillé sur ces questions, qui révélaient une bonne maîtrise de l'historiographie, ont été appréciées.

La conclusion était l'occasion de revenir sur l'intitulé interrogatif du sujet pour synthétiser une réponse nuancée, et d'ouvrir la réflexion sur la période postérieure au programme, à savoir la situation du breton à l'école dans la seconde moitié du xx^e siècle et jusqu'à aujourd'hui.

1) Le texte et le sujet proposés

Eur gontadenn bep miz

An daou vreur gevel

(Istor eus amzer ar Revolusion)

[Soaig, ar pôtr saout, a oa tremenet, evel ma oa bet lavaret d'ean, dre di an tri bôtr Tangi hag ac'hane, dre an hent berran, e oa êt da dizout ostaleri Ar C'habelleg. Ar stêr an nevoa da dreuzi war eur goadenn hir ha moan, goariet dre ar c'hreiz ken e strimpe an dour dreist d'ezi pa veze krenv. Izeloc'h e oa eur poull-tro. Evit Soaig, ze na oa man treuzi eno ; diarc'hen ec'h eas warni hag en daou lamm e oa en tu all.

E ti ar C'habelleg ne oa den, pan erruas, nemet ar wreg oc'h ôzan koan :

- Daoulasion ! Soaig, emei, te zo aze ! Petra 'zo a neve ganit ?

- Pelec'h eman Ar C'habelleg ? eme ar pôtr, disfius.

- Gant ar C'habelleg e teus da ober ? Mat ; breman souden ec'h arruo.]

Arru end-eün e oa, rak e oa o tont en ti. Soaig a lavaras d'ean da betra e oa deut :

- Mat eo, eme an ostiz. Me a vo a-du ganit. Arabat kêr aon ouz ar ganfarded-ze. Meur a wech dijâ am eus bet o mêvet ha harzet anê da vont pelloc'h'vit aman.

E oa an ostiz hag e wreg gant o c'hoan, pa voe klevet trouz eur bagad tud o tont gant an hent bras.

- Arru int ! eme ar wreg, en eur zevel en he zav hep sonjal petra rê.

Soaig a zavas ive, 'vel 'vit mont kuit ; adazean a reas. Ar Re C'hlas a oa o tont en ti.

- Arsa, eme ar c'habiten, unan hag a zouge moustachou hir ha du 'vel diou askell bran ; digaset d'imp raktal da evan, rak prez hon deus !

An ostiz hag e wreg a hastas digas evaj e bep seurt hag a lakas gwer war an dôl. Ar c'habiten a azeas hag a lâras p'en devoe evet :

- Daouzek ac'hanoc'h war rôk, evel am eus lâret d'ac'h ni a yelo ive dre dreuz, 'rôk eun eur aman.

Ar bourreler bihan a oa gant ar vandenn-ze hag a gemeras ar penn arôk. Mont a rejont endro hep rannan ger.

- Digas d'imp ter pe beder voutailhad hini reut ! a lavaras neuze penher Kersaliou a oa chomet da heuilh ar vandenn all.

P'o doe evet, ar c'habiten 'n em lakas da ganan eur zon ha ne oa ken hano enni nemet diouz kas an « aristokrated » d'ar groug.

- Ya, emean, pa voe fin d'e zôn, fenez ni 'ya da bakan c'hoaz eun toullad. Ni a yelo war eün d'ar ched hag ar vandenn zo êt arôk a zerro kement gad a glaskfe tec'hel.

Penher Kersaliou a c'houlennas neuze :

- Eman aze bepred ar goadenn war ar stêr ?

- Ya, eme an ostiz, nemet e fell töl evez na gouesfer ket, rak ar poull-tro a zo dindan.

Ar penher na respontas ket. An ostiz o sonjal en doa klevet Soaig trawalc'h a lavaras d'ean :

- Kerz te, kanfard, da lakat boed d'al loened ha da gousket !

Ar pôtrig a zavas ha, hep sellet endro d'ean, a dapas toull an nor hag a skampas ermêz. Al loar a oa sklêr ; kemer a reas e votou en e zaouarn hag e redas war draou gant an taroz a oa eno, 'trezek ar stêr. Met a greiz mont, e chomas krenn en e zav d'en em zonjal. Souden e tizroas war e giz warzu an ostaleri. Sevel a reas war veg e dreid da zellet dre ar fenestr : ar re C'hlas a oa eno bepred oc'h evan. Neuze Soaig a redas d'ar c'harti, a furchas e pep korn, betek ken en doe kavet eun heskenn ha gant e heskenn en eun dorn hag e votou en dorn all e tiruilhas war draou gant an taroz betek ar stêr. Treuzi a reas ar goadenn ; pa voe êt e tu all, e taoulinas hag en em lakas da heskennat ar penn anei, demdost d'an douar. Ar c'hoad a oa kalet, dero koz ; Soaig a c'houeze, met ne baoueze ket da heskennat. Pa gavas d'ean en doa heskennet trawalc'h, e skoas eun töl troad warni ; ar c'hoad a strakas hag a vennas kouean en dour.

Awalc'h ; Soaig a glaskas eur guziadenn etouez ar bronn hag an elestr hag a c'hortozas...

Ne zaleas ket da glevet trouz treid ar vandenn o tont war draou. Neuze e reas sin ar groaz hag e lâras e bater. E galon a rê lammou pik en e greiz. Penher Kersaliou a oa er penn arôk ; pa voe arru stok d'ar goadenn, e lavaras :

- Deut war ma lerc'h ; kroget an eil en egile ha bet war evez !

Eiz e oant, ar c'habiten warlerc'h ; gant ar seiz kentan, ar goadenn na blegas ket, met pa reas ar penher eur gammed all war rôk da rei plas d'ar c'habiten da zont ive, e voe klevet eur strak, evel eun tenn, hag ar pez koad a dorras krenn hag a goueas en dour gant ar c'hropad tud a oa warnan. Eur youc'hadenn a loskajont hag a harzas klevet ar youc'hadenn all a deuas gant Soaig 'n eur ober eul lamm e kreiz ar wenjenn hag o skei warzu ar gêr.

Arvorig, Kelaouenn Vrezonek Treger ha Kerne, 12^{et}, Niverenn 7, Miz Gouere 1924, pp. 159-160.

Après une présentation linguistique du texte dans le temps, l'espace et du point de vue du statut de la langue, vous étudierez de manière synthétique les formes et les emplois de la subordination que l'on y trouve en les situant dans la perspective globale de la langue.

N. B. : Le jury attend que le candidat lise l'extrait indiqué entre crochets sur le document entre la présentation générale et l'étude spécifique.

La présentation linguistique et l'épreuve

La présentation linguistique

Tout d'abord, les candidats devaient caractériser le texte, et le localiser. Le sujet demandait également de situer celui-ci dans le contexte de son époque.

Il s'agit d'un texte publié dans la revue *Arvorig* en juillet 1924. Cette revue dirigée par Erwan ar Moal (Dir-na-Dor de son nom de plume) se présentait comme une revue bretonnante à destination du Trégor et de la Cornouaille (en fait le Trégor et des prolongements dans le territoire voisin représenté par la Cornouaille centrale). Une revue à comparer à *Feiz ha Breiz* et autres productions bretonnantes catholiques de l'époque.

Ces éléments ont leur importance lorsqu'il s'agit de caractériser le breton qui y est produit. Il s'agit d'un écrit à forte dominante trégorroise, certes, mais où l'élément d'autres aires dialectales proches est également présent. Il est donc vain de vouloir en faire un texte trégorrois « pur **jus** » comme certains candidats en ont eu la tentation.

Ce texte s'inscrit, avant tout, dans une norme écrite à la fois orthographique (la réforme de 1907 n'est pas loin) et à la fois normative (choix de vocabulaire, syntaxe médiane, etc.) afin de toucher un public large. L'élément didacto-pédagogique de ce genre de textes est donc à souligner.

La forme même du texte est annoncée dans le sous-titre qui lui est donné : il s'agit d'un texte en forme de conte (*kontadenn*). Les candidats se devaient de bien remarquer que l'appellation « conte » est prise ici dans un sens très large. Une référence à la langue des catéchismes n'a pas vraiment de pertinence. Ce qu'il fallait bien pointer, c'est l'importance des dialogues et donc des incises de langue parlée dans un récit, somme toute, assez fréquent dans toutes les langues.

Les candidats avaient donc devant les yeux un texte à la fois dialectal, normé et inséré dans une compréhension de locuteurs la plus large possible. En outre, l'étude rapprochée de ce texte montre une qualité de breton qui a fait la marque de toutes les publications en langue bretonne d'avant 1945. Ainsi un candidat a mentionné, de manière tout à fait judicieuse, la *figure étymologique* présente dans la tournure : « en eur zevel en he zav ». Ou encore ce type de phrase, non isolée, où le sujet est distributif de trois verbes, ce qui permet au texte de donner une narration allégée : « Ar pôtrig a zavas ha, hep sellet endro d'ean, a dapas toull an nor hag a skampas ermêz ».

La date de 1924, pour le choix de ce texte, n'est pas innocente non plus. Il s'agit de l'année précédant la création de la revue littéraire *Gwalarn* par Roparz Hemon. Ce fait et le constat de niveau de langue soutenu du texte, constituaient une autre piste donnée aux candidats qui auraient pu évoquer la notion de langue populaire et celle de langue littéraire. Par exemple : parle-t-on de la même chose suivant les différents registres de langue ?

Enfin, au milieu des années 1920 le taux de bretonnants avoisinait les 100% dans les régions de diffusion de cette revue. Avec un taux élevé de monolingues (mal connu faute de données précises : on peut se référer au fait qu'il existe encore, aujourd'hui, quelques rares monolingues, très âgés, dans certaines zones du Trégor, y compris maritimes). C'est aussi l'époque du basculement linguistique qui aboutira à la rupture généralisée de la transmission familiale dans les années 1960. Basculement linguistique qui est la conséquence directe de la politique scolaire, alliée aux dégâts irrémédiables causés par la première guerre mondiale.

Ce texte est donc un des témoins d'une langue dans toute sa plénitude, et il fallait le considérer comme tel.

L'épreuve

Pour l'aborder, il était nécessaire que les candidats définissent la subordination et ses différentes formes. Le temps étant contraint, il fallait s'appuyer sur les occurrences données par le texte, la subordination y étant multiforme, et élargir le propos aux autres usages dialectaux éventuels ou encore à la grammaire normative.

Les candidats ont aussi su ne pas rester dans le cadre strict de la subordonnée et donner des éléments pertinents sur la structure de la phrase en breton.

Le texte, lui-même, est riche en subordonnées : subordonnées conjonctives, relatives, interrogatives, circonstancielles, temporelles, causales, complétives, etc. suivant le nom qu'on leur donne.

On prendra l'exemple de la première phrase qui donne une relative introduite par la particule *a* : « *a oa tremenet [...] dre di an tri bôtr Tangi* », cette même subordonnée qui contient une incise (« *evel ma oa bet lavaret d'ean* ») était l'occasion d'élargir sur la prosodie. Car prosodie et structure de langue sont liées.

Bien entendu, la structure du récit demandait des subordonnées conjonctives, temporelles, selon la terminologie utilisée. Parmi toutes ces subordonnées on peut donner « *pan erruas* » qui est une pure incise dans la phrase « *E ti ar C'habellag ne oa den, pan erruas, nemet ar wreg oc'h ôzan koan* ».

Les exemples peuvent être multipliés, on se contentera de donner quelques autres occurrences de subordination remarquables. Ainsi « *Soaïg a lavaras d'ean da betra e oa deut* » où « *da betra e oa deut* » a un rôle de complétive (cette subordonnée est en réalité le c.o.d. de la proposition principale qui précède).

Dans une autre phrase très remarquable « *E oa an ostiz hag e wreg gant o c'hoan, pa voe klevet trouz eur bagad tud o tont gant an hent bras* », la principale est introduite par la tournure verbale « *E oa* », ce qui, dans la prosodie de tout texte, donne une force maximale au verbe être (voir la grammaire de F. Kervella qui en donne de nombreux autres exemples : verbes *bezañ*, *gallout*, *mont*, entre autres). C'est justement ce type de subordonnées qui peut ouvrir une phrase, la principale arrivant en seconde position. Il est important, ici, de mentionner le rôle de l'élément mis en tête en breton : c'est ce que l'on veut mettre en message, l'élément sur lequel on veut insister, etc. Ainsi cette phrase aurait pu être donnée ainsi : *« *Pa voe klevet trouz eur bagad tud o tont gant an hent bras e oa an ostiz hag e wreg gant o c'hoan* ».

De même « *P'o doe evet, ar c'habiten 'n em lakas da ganen eur zon...* », « *Pa gavas d'ean en doa heskennet trawalc'h, e skoas eun tîl troad warni* ». Structures que l'on retrouve avec la concessive *ma*.

La relative est aussi la plus représentée dans le texte (cf. la première phrase du texte mentionnée plus haut), avec une introduction par la suite *hag a* : « *... ar c'habiten, unan hag a zouge moustachou hir ha du 'vel diou askell bran* ». On se devait d'indiquer que cette construction appelle l'indéfini (*unan*) comme le font toutes les grammaires normatives, sans que cela soit une règle absolue.

Un autre exemple de relative introduite par *zo* : « *Ni a yelo war eün d'ar ched hag ar vandenn zo êt arôk a zerro kement gad a glaskfe tec'hel* ». Cette tournure est très ancienne et remonte à l'époque du vieux-breton (voir les travaux de Léon Fleuriot, 1964), toujours très vivante à l'époque du moyen-breton (jusque vers 1650), mais moins perçue au jour d'aujourd'hui.

Bien entendu les emplois en forme négative étaient à relever comme par exemple « ... nemet e fell tōl evez *na gousfer ket*... ».

L'emploi de *rak* qui peut se traduire « car » ou « parce que » est à noter, avec un exemple de structure non normativé « *rak e oa o tont en ti* », et un autre selon la norme « *rak prez hon deus !* ».

Des subordonnées plus rares apparaissent également, comme « *An ostiz hag e wreg a hastas digas evaj e bep seurt hag a lakas gwer war an dōl* » : « *a hastas digas* » donne une subordonnée infinitive.

Les différentes structures citées ci-dessus doivent être complétées par d'autres qui ont dû paraître moins évidentes à certains candidats : ainsi « *Met a greiz mont, e chomas krenn en e zav d'en em zonjal* », où « *a greiz mont* » est une subordonnée infinitive introduite par la suite prépositionnelle « *a-greiz* », et où « *d'en em zonjal* » est une complétive. Cet exemple montre bien la richesse du système subordonnant en langue bretonne.

Beaucoup des subordonnées produites par le texte posent le problème de la simultanéité des diverses actions décrites. Cette exploitation des différentes structures appelant la simultanéité se termine par la dernière phrase du texte qui donne à la fois l'emploi de *en ur* et de *o* suivi par un nom verbal, donnant une des structures les plus complexes – mais aussi les plus subtiles – que la langue puisse fournir : « *Eur youc'hadenn a loskajont hag a harzas klevet ar youc'hadenn all a deuas gant Soaig 'n eur ober eul lamm e kreiz ar wenjenn hag o skei warzu ar gêr* ».

En conclusion les candidats se devaient de donner une synthèse courte du système subordonnant tout en mettant en parallèle les occurrences du texte avec les indications données par les grammaires normatives.

Rapport sur l'épreuve orale d'explication de texte littéraire (option breton)

Réalisé par Nelly Blanchard, Professeur des universités

Remarques générales sur l'épreuve

L'épreuve se déroule en breton et consiste à présenter en 30 minutes une explication littéraire d'un texte soumis aux candidats, suivie d'un entretien de 15 minutes avec les membres du jury. Le coefficient de l'épreuve est 2 et le temps de préparation est de 2 heures, ce qui exige concentration et rapidité. Le programme de cette session reposait sur le thème de « la poésie en langue bretonne des années 1970 » et s'appuyait sur quatre œuvres :

- « Gouelec'hioù an eñvor » de Reun ar C'halan (Skrid, niv. 9, 1976)
- *Kan an douar* d'Anjela Duval (Brest, Al Liamm, 1973)
- *Ar Mên du : barzonegou* de Pierre Jakez Hélias (Brest, Brud Nevez-Emgleo Breiz, 1974)
- *Souflam devez diwezhañ ifern Per Gwegen* de Koulizh Kedez (s.l., s.n., coll. Brogon, n°2, 1974)

Comme seuls trois candidats ont concouru à l'oral cette année, c'est le même texte qui leur a été soumis : « N'eo ket gwir », dans sa version bretonne, extrait d'*Ar Mên du : barzonegou* de Pierre Jakez Hélias.

Cette année, les explications ont duré 15, 25 et 30 minutes, Cependant, si une explication plus courte de 5 minutes ne nuit pas foncièrement à l'exercice, celle qui s'arrête au bout d'un quart d'heure est rarement satisfaisante car elle ne permet pas d'entrer pleinement dans le texte et d'en extraire des réflexions suffisamment denses. Il est donc préférable de tendre vers le respect du cadre de l'exercice. Par ailleurs – et cela peut permettre d'ajuster la gestion du temps –, la lecture d'au moins une partie du texte est bienvenue. Elle peut permettre au candidat d'entrer dans la matière ou de clore l'explication grâce à une lecture expressive qui illustre les hypothèses de lecture développées dans l'explication.

La notation a pris en compte trois principaux axes : l'analyse littéraire elle-même qui compte pour le plus grand nombre de points et porte sur le sens et la portée du texte ; la présentation, autrement dit la qualité de la construction de l'exposé, de l'argumentation et des débats ; la qualité de l'expression. Le jury a entendu une explication brève, superficielle et maladroite ; une bonne explication, organisée et argumentée, mais qui aurait pu être davantage approfondie ; et une explication très précise, à la fois technique et personnelle.

L'exercice de l'explication littéraire

L'explication littéraire porte sur le texte, à la fois sur l'ensemble du texte (qu'il ne faut pas tronquer) et uniquement sur le texte. Des mentions ou comparaisons avec d'autres textes du même auteur ou d'autres auteurs ne sont pas proscrites, bien évidemment, mais elles ne doivent pas détourner l'attention du candidat du cœur de l'explication. De même, la biographie de l'auteur, le contexte historique, les influences sociales et artistiques apportent des informations importantes en introduction ou ponctuellement dans

l'argumentation, mais ils ne doivent pas se substituer à l'analyse du texte lui-même. Les deux gros écueils de l'exercice sont la paraphrase et l'explication trop vague qui reste trop éloigné du texte, dans une recontextualisation biographique et historique. Les candidats n'ont pas non plus à défendre à tout prix ou à dénigrer grossièrement l'auteur et le texte, **Ils** peuvent cependant prendre de la distance vis-à-vis du texte et émettre un jugement critique s'il est étayé.

Le principal enjeu de l'exercice consiste donc à mettre en lumière le processus d'expression (fonctionnement du texte) et son impact sur le lecteur (modification de la perception du monde). Il s'agit de tirer du texte tous les éléments susceptibles d'éclairer la personnalité et la sensibilité de l'auteur face au monde. La comparaison avec d'autres auteurs s'avère alors parfois pertinente, car outre le fait que le candidat peut donner un aperçu de sa culture littéraire, cela permet aussi de cerner ce qui fait (ou non) l'originalité de l'auteur.

L'explication linéaire n'est pas proscrite mais elle est plus difficile à mener, le danger de la paraphrase guettant à tout moment. Le commentaire composé ou thématique est, de ce point de vue, plus judicieux. L'introduction offre une brève présentation de l'œuvre et de l'auteur, situe l'extrait dans l'œuvre dont il est issu et définit la forme, le thème et les articulations du texte. Cela permet alors d'avancer un questionnement (problématique ou hypothèse de lecture) et d'ouvrir sur un plan qui permet au candidat de déployer de manière organisée sa lecture du texte. Le corps de l'explication doit suivre ce plan, avancer point par point vers des éléments qui nourrissent l'hypothèse de lecture, qui doivent être étayés par des arguments et basés sur des exemples précis extraits du texte. La conclusion éclaire de manière synthétique l'apport de l'hypothèse de lecture.

« N'eo ket gwir » de Pierre Jakez Hélias

Les trois candidats connaissaient bien l'auteur et l'œuvre au programme qu'ils ont également bien resituée dans l'ensemble de l'œuvre d'Hélias. En revanche, toutes les explications ne comportaient pas de problématique ou d'axe de lecture, ce qui rend le plan beaucoup moins pertinent. Le questionnement a tantôt porté sur le caractère magistral du ton employé par l'auteur pour développer un discours sur la vérité, proposition basée à la fois sur l'analyse du poème et sur la biographie d'Hélias-enseignant (ce poème serait-il une leçon sur la vérité ?) ; et sur la face secrète de ce poème vu comme un amer dans l'océan, proposition liée à la fois à la définition de la poésie par Hélias comme contenant du mystère et le choix du titre du recueil qui fait écho à des repères maritimes (Quel message mystérieux faut-il comprendre de l'autre côté de cet amer ?).

Certains candidats ont su rappeler le caractère existentiel des sentiments exprimés par Hélias dans sa poésie. Mieux encore, certains ont fondé une partie de leur explication sur la contradiction remarquable dans « N'eo ket gwir » entre l'assurance du ton et la permanence des doutes sur le sens de l'existence. Les trois candidats ont souhaité faire porter la réflexion sur l'emploi des personnes grammaticales dans le poème, mais cela a été réalisé avec divers niveaux d'approfondissement : la seule description des emplois ne suffisait pas à l'analyse ; soulever quelques questions sur les identités de ceux qui se cachent derrière

ces pronoms était déjà plus intéressant ; ramener la question de ces emplois à celle de la relation qu'entretient le Moi aux autres et à celle du lien entre l'expérience personnelle et une éventuelle philosophie ou vérité de type gnomique offrait bien plus de profondeur au propos. Enfin, le titre et la répétition des mots *gwir* et *gwirionez* rendaient nécessaire de mener une réflexion sur le thème de la vérité. Certains ont bien montré le caractère introspectif de la recherche de vérité chez Hélias et du rejet d'une vérité trompeuse qui viendrait du monde extérieur et des autres. D'autres candidats se sont aussi interrogés sur le rapport que tisse Hélias entre droit (*gwir*) et devoir (*dle*), et sur le sens de l'expression « n'eo ket gwir » et en y voyant peut-être de l'ironie. Enfin, certaines références à des critiques (Thierry Glon, par exemple) ou à d'autres auteurs (Paul Eluard, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Anjela Duval ou Fañch Peru, par exemple) ont été amenées souvent à bon escient.

L'ensemble de l'œuvre poétique d'Hélias repose sur le désir d'identifier et de consolider son monde intérieur (Guyon dans *Hélias et les siens*, Brest, CRBC, 2001, p. 182). Le titre métaphorique du recueil *Maner kuz* y invite, la proposition de lecture des poèmes du recueil *Ar Mên du* comme des essais de balisage conforte cette idée de saisie des présences intérieures secrètes, des doutes qu'elles suscitent, des souffrances qu'elles provoquent dans leur discordances éventuelles avec le monde extérieur, comme avec l'image du Hélias public. Cette exploration intérieure semble comprendre deux volets, celui du doute, de la mélancolie, de la souffrance face à la disparition d'un monde, face à l'absurdité du monde, et celui d'un épiscentre moral à maintenir comme un cap, à savoir : l'authenticité et l'indépendance ne se trouvent que dans la fidélité à soi-même. Dans l'oscillation entre ces deux volets, le poème « N'eo ket gwir » occupe une place particulière car il fait partie des poèmes qui rappellent la nécessité de se délester du regard et de l'ordre extérieurs, mais plus loin encore, il est l'expression radicale de cette idée. En quels termes s'exprime cette nécessité ? A qui s'adresse-t-elle ? Comment prend-elle des allures de consolidation de ce principe introspectif ?

Sans pouvoir entrer ici dans le détail, il est possible de noter que : le sens de la vie que cherche l'auteur repose sur la vérité, sur ce point de fuite difficile à atteindre (d'où l'épiphore *N'eo ket gwir* qui encourage obsessionnellement à poursuivre cette quête) ; plus qu'une quête, il s'agit d'une lutte (emploi de la préposition d'opposition dans *gwiriou ouz ar vuez*, dans *emgann ouzoh-c'hwî*) à laquelle il ne faut renoncer à aucun prix ; c'est dans un renoncement absolu à chercher cette vérité de soi dans le monde extérieur qu'elle est envisageable (voir les qualificatifs de cet extérieur : les indéterminés *an dud*, *int*, l'oxymore *fals-ebestel*, l'enjambement qui rejette *Dezo* au vers suivant etc.) ; l'emploi de la personne neutre (-*er*) et de la deuxième personne du pluriel, même s'ils donnent une impression de sentence, voire de sermon que l'auteur voudrait adresser au lecteur, semble davantage être une adresse de l'auteur à lui-même, comme un duel entre deux facettes dans cette lutte à mener avec soi-même ; la consolidation de cette idée de lutte avec soi passe ici par le martellement (épiphore, répétition de mots ou de paradigmes etc.), par un renfort de négations (phrases négatives, notamment celle du titre, doublet synonymique *biskoaz na biken*, *netra* etc.), de privation (*divrao*) et la restriction absolue (*nemet-*). Cet excès de proscriptions n'est pas tant un conseil adressé au lecteur qu'une règle que s'impose l'auteur dans le travail poétique d'introspection et qui est à la hauteur des doutes qui l'habitent.

III. ÉPREUVES SPÉCIFIQUES À L'OPTION CORSE

A. ÉPREUVES ÉCRITES

ÉPREUVE DE COMMENTAIRE

Sujet

COMMENTAIRE

«-A l'anu fatta ! disse forte Ansalдинu tempu ch'elle sbuccavanu in lu pianu di fiume Baraci e fiaccule di i cavalli ghjinuvesi. Òn istaraghju tantu à vedelu avà, ma tù, o carissima Fiora, megliu faristi à turratti in la nostra galera, chì l'avarè vistu ancu troppu da vicinu.

-U vogliu vede ancu eiu l'ultima volta, chi fù sempre à serviziu par mè, stuzzicò a Siciliana. Senza e nostre trappule è u tradimentu di Salinese, òn lu pigliavamu ... U vogliu vede, chì li portu quantunque rispettu, cuntinuvò sopra pinseru.»

Eranu à pochi passi da a striscia sciumariosa di i marosuli, in cima à quellu ricessu frollu di a marina di Baraci, è si surrinava guasgi à i so pedi u fiume languente misaru di a statina. Aspittavanu da ora di vespari cù i marinari di i battelli ch'elle vultissinu e ghjente di Spinola.

In cor di meziornu, cù a scusa d'accompagnà à Amarga finu à Cilaccia, avia pigliatu dopu cresta cresta Fiora a punta di u Prunetu ed era falata à via di u mare è di e galere, sullibbiata ch'ella fussi compia a so missione. L'avianu dumandatu di truvà à Ghjudice, d'alusingallu cù a fola di l'Aracunesi è di tratenelu in Istria o in Vaddi di a Rocca, è avia trovu, tratinutu è alusingatu quant'ella avia pussutu. Avà tuccava à l'oste di Spinola...

Òn lu s'aspittava micca à Ansalдинu, è òn ci pinsava mancu tantu d'altronde, quand'ella infattò l'avanguardia ghjinuvese. Attippavanu par induva ella falava ella, chì vulianu attaccà à Rocca di a Vaddi da daretu. Disse, salutendu u Vescu, ch'ella era biota a gabbia è ch'elli attippavanu indarru.

Ansalдинu surrise è rispose ch'ùn si sapia mai cù e gabbie è l'acelli in quelle loche pumuntinche istrose. Era ghjuntu u ghjornu innanzu in battellu à ritruvà e galere di Spinola è mettelu à capu par a Marmurigna è i castelli di Cavru è di l'Urganu. L'avìa dettu di stassine cun ellu u Capitanu ghjinuvese, prima di scrive à Gugliermu ch'ellu sciuglissi l'oste è vultissi in le so tarre cismuntinche. Bramava a pace in lu so duminiu di Corsica a Ripublica è ghjera ancu megliu chì i Signori è Gentilomi ch'elli ristissinu in lu so statu è ch'ellu òn ci ne fussi più Conti di Corsica. Li prumittia altre cinque mila lire è l'avìa da fà Citadinu di Ghjenuva a Ripublica.

Pinsendu ch'ella era finita a so missione, Ansalдинu, quantunque avvezzu abbastanza, si smaravigliò ch'ella li vinissi cusì faciule è virtuosa a falsità.

Eranu ghjunti avà i cavalli. Si varconu tutti l'omi, ch'affundavanu in la rena, è vensenu zitti è coti induv'elli eranu. Viaghjavanu in testa Pieru Spinola è Ghjudice di a Rocca. Avia turratu à mette a so fasciola bianca inariciata nera u vechju Signore cecu, chì ancu a lucenda l'abbagliulava avà.

«- Pinsarà ancu ch'elli sò cum'è mè l'unguenti, campatoghji ma pocu, è òn si sbaglierà tantu, disse da sè à sè cun amarezza Fiora.»

Quand'elli funu ghjunti in paru à elli, in cima à quellu ricessu ch'ùn lu parava più da i schizzilimi, si vultò à e so muntagne natie u vechju Signore di Corsica, si pose in ghjinuchjoni, pigliò un pugno di rena è disse stagiendu e parolle :

«- A sò chì tù sè quì, o Salinè è chì tù mi senti. U scurtone di a scaffa di Prunu, eramu più cà eiu è tù à cunnoscelu. Sii maladettu, tù è tuttu u to razzinu! Ch'ellu fermi di tè quant'ellu ferma di què !»

I granelli di a rena, frumbulati luntanu à via di l'omi d'arme chi sussuravanu appena appena sottu à ellu, vultonu à schiaffittà à Fiora è à Ansaldinu.

«- Saremu ghjastimati ancu noi avà, o carissimu Ansaldinu, disse Fiora rimirendu da à nantu à u paraponte di a galera quelle coste inzucculate è quelli monti ascheri. Ùn la vogliu più tene a petra quatra, chi tantu e ghjasteme sò più lestre...

-Ghjastimati, sò ghjastimati tutti chì quantu hè l'omi, tagliò u Vescu, stringhjendula forte, mentre ch'ella affundava pricipitata senza trosti a petra nera russiccia di a Corsica.»

Santu Casta, 1997, *L'acelli di u Sariseu*, pp.179-182

Rapport sur l'épreuve de commentaire (option corse)

Réalisé par Paul DESANTI, Professeur agrégé

Les caractéristiques du commentaire littéraire sont connues ; l'exercice a ses normes, ses critères, ses attendus. Or, force est de constater qu'en ce qui concerne l'épreuve de corse, dans la grande majorité des cas, la connaissance de ces caractéristiques n'était pas acquise. Cela s'explique sans doute par les parcours universitaires fort divers de ceux qui se présentent au concours ; cela ne justifie pas leur méconnaissance. Nous ne saurions donc trop insister sur la formation que le candidat se doit d'acquérir dans ce domaine et combien il aura tout intérêt à lire les nombreux ouvrages qui en expliquent la méthode et l'application¹. Ajoutons que, fût-ce dans le cadre d'une agrégation de « langue régionale », le qualificatif « littéraire » y garde tout son poids, comme c'est le cas dans d'autres agrégations de langue, qu'il s'agisse de l'anglais, de l'allemand, de l'italien ou de l'espagnol.

Du commentaire littéraire, disons donc d'abord ce qu'il n'est pas : ni une vague série de remarques déliées et éparses : le commentaire est une « composition » qui appelle une « structure » et répond à une « problématique » ; ni une analyse linguistique, aussi poussée soit-elle² ; ni une analyse historique, même si le présent texte pouvait prêter à confusion³. Ce sont ces écueils et ces erreurs, qui ressortent du hors-sujet, qui ont, lors du concours, largement nui aux candidats. De plus, si le jury a jugé que de nombreuses copies témoignaient d'une méconnaissance totale ou partielle de l'exercice, bien d'autres, qui s'y sont conformés, étaient trop souvent marquées par un manque de technicité, des références critiques assez faibles, une tendance à privilégier l'aspect descriptif, parfois paraphrastique, au détriment d'analyses concrètes et fouillées.

Qu'était en droit d'attendre le jury ?

¹ Parmi de nombreux autres : Le commentaire composé de Laurent Fourcaut ; Le commentaire composé et la dissertation de Johan Faerber & Christine Marcandier ; De l'explication de texte au commentaire composé de Jean-Michel Gouvard.

² Un des candidats évoque les travaux récents de sociolinguistique pour commenter la situation de la francophonie (!) : « Francescu Parè dicia chì per apre spazii novi ci vulia à cunfruntassi à l'ecunumia. In Canadà, u so paese, a lingua francese hè minoritaria è solu cù u sviluppu di e case d'edizione c'hè statu un sbocu novu. »

³ Un des candidats s'étend longuement non seulement sur l'histoire mais sur les aléas de l'historiographie.

Le texte de Santu Casta s'inspire d'une scène relativement connue de l'histoire corse du Moyen-âge : la malédiction jetée par le vieux Ghjudice envers son fils Salinese, suite à la trahison de ce dernier ; lisible chez le vieux chroniqueur Giovanni della Grossa, reprise dans la quasi-totalité des livres d'histoire de la Corse, traitée dans d'autres œuvres, comme L'île des seigneurs de Dominique et Nathalie Reznikoff ou Le juge de la Cinarca de Gabriel Xavier Culioli, elle peut prétendre au statut de scène de référence. Centré sur un jeu où les interférences entre histoire et Histoire jouent pleinement, l'extrait était donc une variation sur un thème courant. Il est étonnant que ce caractère intertextuel au sens large, parfois perçu, rarement analysé, n'ait pas été mis en avant par les candidats. Il eût été l'occasion d'une problématique portant par exemple sur la « littérisation » d'un moment de l'Histoire. Au demeurant, bien qu'inspiré par l'Histoire, l'extrait se caractérise simultanément par un registre qui emprunte beaucoup au théâtre. L'importance des dialogues et l'intrusion de deux personnages non historiques, Ansaldinu et Fiora, relève de ce registre ; les rapports entre ces personnages étaient l'occasion de s'interroger sur les effets qu'en tire l'auteur du point de vue narratif. Enfin, la place de cet extrait dans l'œuvre, l'avant-dernière, mais avec une vraie valeur d'« excipit », était une troisième perspective possible. Elle aussi fut peu exploitée. L'extrait se donne en effet comme une conclusion globale du roman entier (le vrai dernier chapitre était bien sûr lui aussi conclusif, mais agissait sur un autre niveau). En centrant l'analyse sur les enjeux internes de l'œuvre, sans pour autant négliger la spécificité de l'extrait, il était ainsi possible (et attendu) d'étudier la large gamme de symboles qui s'y déploie car c'est l'interprétation exhaustive du roman, presque sa philosophie générale, qu'engagent ces pages.

Utilisation à des fins littéraires d'un fort référent historique fort, théâtralisation du conflit entre les personnages, caractère conclusif qui débouche sur une herméneutique générale du roman, ces trois perspectives complémentaires auraient assez aisément pu fournir les trois grands mouvements d'un plan d'ensemble.

En voici les grandes lignes.

Nous l'avons dit : ce texte exploite un événement connu : la défaite du vieux conte Ghjudice di Cinarca, et la malédiction qu'il jette à l'encontre de son fils Salinese. On attend la tirade et la scène, et cette attente est ici clairement « instrumentalisée » : près d'une quarantaine de lignes nous séparent de cet instant. Ansaldinu et Fiora –personnages sur lesquels nous reviendrons- évoquent donc le vieux seigneur corse, mais sans jamais le citer explicitement. Cette sorte de stratégie suspensive est sensible dès les premières lignes, notamment grâce aux pronoms personnels de troisième personne, dont le lecteur devine sans en être assuré qu'ils désignent Ghjudice : « vedelu (...) l'avarè vistu (...), u vogliu veda (...), ùn lu pigliavamu (...) u vogliu veda (...) li portu rispetu » : pas moins de six occurrences, sans compter les quatre répétitions presque ironiques du verbe « veda » -tout est fait pour donner plus d'ampleur, dans un système de présence/absence, à l'arrivée prochaine du vieux conte.

La temporalité du texte appuie cette technique puisque l'auteur prend soin de distribuer sa séquence en trois temps : « aspittavanu da ora da vespari », puis « eranu ghjunti avà i cavalli ». Dans cet entre-deux, une analepse, introduite par « in cor di meziornu », qui explique les agissements de Fiora et la mission de trahison qu'elle a accomplie auprès de Ghjudice. Une ligne de fuite s'organise de la sorte qui converge vers le « finale » attendu : le jeu intertextuel fonctionne ici à la façon d'une chausse-trape.

Pourtant ce jeu ne s'arrête pas là : il est aussi perceptible dans le style même de Casta. De fait, le « texte de référence » historique est bien souvent suggéré par quelques « archaïsmes » langagiers. Cela est sensible dans le lexique : le mot « oste » en est un témoignage, « oste » étant un toscanisme inconnu en corse (mais largement employé dans le texte de Ghjuvanni della Grossa). La construction même des phrases répond parfois à cet objectif de « vernis historique ». Ainsi, dans « Avia turratu à mette a so fasciola bianca inariciata nera u vechju Signore cecu », on peut noter que la postposition du sujet (ici « u vechju Signore Cecu »), régulière en corse, et de ce fait stylistiquement non marquée, reste peu courante dans le cas de phrases complexes, notamment lorsque le verbe est suivi d'un long complément d'objet ; c'est -nous semble-t-il- par ce biais que l'auteur obtient ici, comme d'ailleurs dans la majorité de ses énoncés, un tour archaïsant. Une phrase comme « L'avianu dumandatu di truvà à Ghjudice, d'alusingallu

cù a fola di l'Aracunesi è di tratenelu in Istria o in Vaddi di a Rocca, è avia trovu, tratinutu è alusingatu quant'ella avia pussutu » mérite aussi que l'on s'y attarde ; le parallélisme dans la construction de la phrase, grâce à la reprise anaphorique des trois verbes sous la forme de leur participe passé, renvoie de fait au registre épique, surabondant dans le texte. Cela aussi participe clairement de la tonalité « archaïsante » générale.

Enfin, toujours de ce point de vue stylistique, on pouvait attendre quelques explications sur un certain nombre d'emplois métaphoriques. Dans l'expression « *e fiaccule di i cavalli ghjinuvesi* », la métaphore des « flambeaux » avertit par exemple d'emblée le lecteur attentif sur le caractère « construit », littérisé du texte, et là encore sur le registre épique que l'auteur entend exploiter. C'est aussi le cas, de façon peut-être plus subtile, avec le verbe « *surrinà* » dans « (...) *si surrinava quasgi à i so pedi u fiume languente miseru di a statina* » où la triple acception sémantique du verbe, celle de glisser sous le sable, mais aussi celle tomber en pluie diluvienne (en contradiction avec « *u fiume languente misaru* ») et celle enfin de « malheur qui accable quelqu'un » (c'est le sens du substantif « u surrenu ») n'est pas fortuite : le texte exploite largement la « métaphorisation » que l'on sait caractéristique du style épique. Enfin, le portrait de Ghjudice, sur lequel nous reviendrons, répond à ce même principe : dans « *Avia turratu à mette a so fasciola bianca inariciata nera u vechju Signore cecu* », la réduction centrée sur un détail emblématique (ici « *a fasciola bianca* ») relève elle aussi, on le sait, de l'épopée.

Ce style au service de l'Histoire est visible par d'autres traits. Plusieurs candidats ont noté la précision des références géographiques et toponymiques : « *a marina di Baraci* », « *sinu à Cilaccia* », « *a punta di u Prunetu* », « *in Istria* » ou « *Rocca di a Vaddi* ». On pourrait citer encore la vision finale de l'extrait avec « *quelle coste inzucculate è quelli monti ascheri* ». Ce sont bien là les lieux que les anciens chroniqueurs assignent à la scène de reddition de Ghjudice. Ajoutons au passage que, dans l'économie générale du roman, dont le début se situe sur les hauteurs de Vizzavona, le texte a suivi une pente « descendante » : la toponymie nous enseigne, désormais parvenus sur le rivage, que nous sommes bel et bien rendus à la fin du voyage.

Mais c'est bien entendu par l'introduction dans le domaine littéraire de données historiques plus globales que l'interférence du roman et de l'Histoire s'avère patente. C'est le cas par l'évocation du contexte diplomatique du temps : la Corse, effectivement, à l'époque du récit, était l'objet d'un enjeu entre Pise, Gênes et l'Aragon. L'extrait le rappelle opportunément en faisant mention des armées de Spinola, « *l'oste di Spinola* », ou encore en se référant à « *a fola di l'Aracunesi* ». Mais il va encore plus loin en se risquant même à des explications causales. Dans « *Bramava a pace in lu so duminiu di Corsica a Ripublica è ghjera ancu megliu ch' i signori è Gentilomi ch'elli ristissinu in lu so statu è ch'ellu ùn ci ne fussi più Conti di Corsica* », on voit bien que l'auteur développe incidemment ce que sont les vues politiques et diplomatiques des génois de ce temps. Or, ce renseignement, nous l'apprenons dans le cadre d'un discours indirect libre (lisible dans ce « *ancu megliu* » qui ne saurait être l'opinion du narrateur). Ainsi, si le lien étroit entre roman historique et roman tout court est établi, il faut noter qu'il l'est d'abord et avant tout par le biais d'un traitement littéraire des données.

Ces considérations permettent d'aborder la nature théâtrale de la scène. Certes, le récit est dominé par un narrateur omniscient : « *Ansaldinu (...) ùn ci pinsava mancu* » et « *disse da sè à sè (...) Fiora* » sont des exemples qui le démontrent suffisamment. Mais on a déjà évoqué plus haut la forte présence des dialogues, qui ensèrent littéralement le récit, et il faut ajouter que ce dernier, tel qu'il apparaît à partir du troisième paragraphe, est lui-même contaminé par le discours indirect ; les verbes de parole ou introducteurs y abondent : « *L'avianu dumandatu* », « *Disse (...) ch'ella era biota a gabbia* », « *Ansaldinu (...) rispose ch'ùn si sapia mai* », « *L'avia dettu di stassine cun ellu* ». On a aussi vu plus haut que Santu Casta n'hésitait pas à employer le discours indirect libre. La « parole » du texte est avant tout plurielle, trouée, polysémique, comme il sied au théâtre.

On peut aller plus loin. La scène se situe dans un décor nettement défini. Il n'est pas anodin que le troisième paragraphe, dans un bel effet de mise en scène, place d'emblée les personnages « *in cima à quellu ricessu frollu di a marina di Baraci* », et que cette notation fasse écho, une vingtaine de lignes plus loin, à la place qu'occupera Ghjudice : « *in cima à quellu ricessu ch'ùn lu parava più da i schizzilimi* ».

Dans ce cadre un duo, qui deviendra un trio avec l'arrivée de Ghjudice, est mis en place. Qu'en est-il donc des personnages ? Ni l'un ni l'autre ne sont des figures historiques : Fiora, apparue dès le premier chapitre, est une prostituée sicilienne, une « *galpa* » qui suit les armées génoises venues combattre Ghjudice ; quant à l'évêque Ansaldinu, prélat au service des génois, il est tout aussi fictif (même si l'exégèse nous apprend qu'il serait le père d'un des amiraux vainqueurs de la bataille de la Meloria). Mais ces « forces agissantes » n'entretiennent pas moins un rapport de tension. Les liens d'Ansaldinu et de Fiora sont par exemple régis par une part de non-dit et d'insinuation qu'il convient d'analyser. On voit de la sorte la progression qui porte l'évêque à appeler sa compagne « *O carissima Fiora* », à prendre soin d'elle comme un protecteur, « *megliu faristi à turratti in la nostra galera* », à la tutoyer là où Fiora conserve le vouvoiement, pour finir par la serrer dans ses bras, « *stringhjendula forte* ». Cette « comédie humaine » fait partie intégrante des enjeux du texte.

Pourtant, la figure féminine de Fiora s'avère construite en parfait contraste avec celle d'Ansaldinu. Le parallèle est appelé par des répétitions : on présente Fiora soulagée « *ch'ella fussi compia a so missione* », de la même façon que l'on prête ce mot à Ansaldinu : « *pinsendu ch'ella era finita a so missione* ». Mais il faut sans doute goûter le paradoxe qui fait de cette prostituée un personnage relativement sympathique là où l'évêque cumule les vices. De ce dernier, on apprend que : « *si smaravigliò ch'ella li vinissi cusì faciule è virtuosa a falsità* » ; en revanche, c'est une longue série d'adjectifs qui montrent les regrets et les remords de Fiora : elle est d'abord « *sopra pinseru* », puis « *sullibbiata* », puis tenant des propos « *cun amarezza* ». L'opinion qu'elle professe à Ansaldinu sur Ghjudice est du même ordre : « *u vogliu vede, ch'li portu quantunqua rispettu* ». Enfin et surtout, peu de candidats ont compris le mensonge dont elle use pour sauver Ghjudice in extremis et qui lui fait dire à Ansaldinu, venu s'emparer de sa proie : « *Disse, salutendu u Vescu, ch'ella era biota a gabbia è ch'elli attippavanu indarru* ». A cet égard, le rôle interchangeable d'opposant et d'adjuvant tenu par Fiora est forcément notable. On aurait pu s'interroger dans cette optique sur le poncif que constitue la « prostituée au grand cœur » (l'onomastique nous y invite avec « Fiora »), et sur la vertu que les personnages féminins présentent dans le roman en général. Casta semble vouloir nous amener à penser que la trahison est peut-être bien le fait des femmes – mais elles seules semblent pourtant porter quelque espoir de rédemption.

Le portrait de Ghjudice, tel qu'il apparaît plus loin, n'est pas moins théâtral. « *Si vultò à e so muntagne natie u vechju Signore di Corsica, si pose in ghjinuchjoni, pigliò un pugnu di rena è disse stagliendu e parolle* » : toute une imagerie classique s'y déploie, presque digne des tableaux du grand siècle. La décomposition des mouvements installe le lecteur dans une théâtralité solennelle, scandée par quatre verbes dont trois d'action : « *Si vultò (...) si pose in ghjinuchjoni (...) pigliò un pugnu di rena (...) disse stagliendu e parolle* ». L'image est soignée, qui renvoie à divers stéréotypes ; on pourrait songer par exemple à celle du vieillard aveugle dans Le Roi Lear de Shakespeare.

La tirade de Ghjudice participe de cette théâtralisation. « *A sò ch'ì tù sè quì, o Salinè è ch'ì tù mi senti. U scurtone di a scaffa di Prunu, eramu più cà eiu è tù à cunnoscelu. Sii maladettu, tù è tuttu u to razzinu ! Ch'ellu fermi di tè quant'ellu ferma di què* » : on reconnaît là un arsenal rhétorique qui rappelle incidemment les topoi du théâtre classique, qu'il s'agisse du chiasme de la première

phrase (*Sò / tù / tù/ mi*, suivi de « *eiù è tù* »), du parallélisme de construction dans « *Ch'ellu fermi di tè quant'ellu ferma di què* », où l'aspect performatif est accentué par la rime interne en « è », jusqu'aux allitérations en « t » dans « *maladettu, tù è tuttu u to (...)* ».

On le voit, parce qu'il enchevêtre plusieurs intrigues et lie différents plans narratifs, le texte multiplie les perspectives critiques et ne se livre que par à-coups. On a au moins par deux fois une assez bonne illustration de cette suspension du jugement, qu'il s'agisse des pensées d'Ansaldinu : « *Ùn lu s'aspittava micca à Ansaldinu, è ùn ci pinsava mancu tantu d'altronde* » ou de celles de Fiora : « *Pinsarà ancu ch'elli sò cum'è mè l'unguenti, capatoghji ma pocu, è ùn si si sbagliarà tantu* ». Plus largement, et d'un point de vue macrostructural, la théâtralisation nous oblige à prendre notre parti des opinions divergentes et des interprétations diverses défendues par les personnages. Elle induit en un mot une pluralité qui contamine le sens général du texte.

Dans son aspect conclusif, cet extrait pousse donc le lecteur à dégager, pour le roman dans son ensemble, une philosophie générale qui n'est pas univoque. Cette vision morcelée et contradictoire de l'Histoire, qu'induisent l'aspect théâtral et les diverses modalités narratives renvoie de fait à d'autres traits que *L'acelli di u Sariseu* avait déjà développés : « *Ùn si sà mai cù e putenze. Insignà, insegnanu, ma ùn si capisce micca tuttu* » affirmait déjà une des sorcières du roman.

Conclusion et vision du monde globale coexistent donc et vont de pair. « *A l'anù fattu !* » : l'aspect paradoxal de cette première phrase, dont le sens en corse est double (« ils ont réussi », mais aussi « c'est fini ») a une vraie valeur de prétérition ; elle témoigne de la volonté de l'auteur d'amener au dénouement avec discrétion, sinon ironie ; elle nous contraint de surcroît à nous interroger sur les causes des actions humaines. « *Ansaldinu (...) rispose ch'ùn si sapia mai cù e gabbie è l'acelli in quelle loche pumuntinche istrose* » : le rappel de l'ignorance des hommes ainsi que des « oiseaux » qui, comme son titre l'indique, est un des fils directeurs du roman de Casta, nous invite à dépasser la simple leçon d'histoire et de géopolitique fictionnelles ; il s'agit bien plutôt, au travers de divers signes annonciateurs, d'y saisir un mythique *esprit de l'histoire*.

Or les détails abondent qui donnent à cette scène de défaite une évidente couleur symbolique. L'arrivée du vieux comte en porte témoignage, que l'on voit non seulement escorté du génois Pieru Spinola, mais de surcroît définitivement aveugle « *chì ancu a lucenda l'abbagliulava avà* ». L'image évoque inévitablement la fin d'un monde, le début d'un autre, peut-être aussi la perte d'une certaine lucidité, du moins d'une certaine « manière de voir le monde » ; elle illustre plus certainement encore la chute de la féodalité corse et le début de la domination sans partage de la Sérénissime.

Le premier portrait physique –et le dernier dans le cadre du roman- de celui qui en est le héros principal, est non moins clairement marqué par cette valeur symbolique. Rappelons son apparence : « *Avia turratu à mette a so fasciola bianca inariciata nera u vechju Signore cecu* » ; comment ne pas voir dans l'image un rappel allusif à la représentation du drapeau national corse, avec la tête de maure elle aussi ceinte d'un bandeau blanc ? Nous avons vu plus haut toute la solennité de ses gestes. Ainsi, un des candidats insiste à bon droit sur l'herméneutique de l'image et sur ce que représente Ghjudice, c'est-à-dire « *un parsunaghju quasgi cà magicu, vistutu da a carica di Comti chì l'arrecu puteri strasurdinari* », le même candidat notant d'ailleurs plus loin un lien possible avec le roi Arthur des légendes celtiques.

Un autre candidat, dans une optique différente, y voit un avatar d'Œdipe : une comparaison peut-être contestable, mais qui ouvre une indéniable fenêtre interprétative car, par-delà les grandes

différences (et notamment si l'on fait fi tout autant de la tradition freudienne que de la conception philosophique traditionnelle -l'Œdipe incestueux et l'Œdipe savant, qui seul sait répondre à la question ontologique du sphinx), il est vrai qu'Œdipe est bien aussi ce père aveugle qui maudit son propre fils Polynice. La dimension mythique, quoi qu'il en soit, reste un substrat essentiel.

La tirade proprement dite de Ghjudice, comme point de fuite du dispositif, est centrale non seulement pour les raisons que nous avons exposées plus haut mais aussi parce qu'elle ajoute au texte une dimension psychologique. En affirmant « *A sò chì tù sè quì, o Salinè* », le vieux comte aveugle nous montre qu'il « voit » mieux que les autres ; sa figure en acquiert une sorte de pouvoir divin, digne du « mazzèru » dont il est dans une certaine mesure l'avatar. Sa malédiction a enfin une valeur générale ; en maudissant toute sa descendance, « *u razzinu* », elle rappelle la célèbre formule de son ancêtre, le légendaire Arrigu bel messere, et son « *Corsica non avrai mai bene* ». C'est d'abord dans une lignée mythique que s'inscrit le personnage.

Dernier geste du comte, et non des moins chargés de sens, le sable qu'il jette au vent et à propos duquel l'auteur ajoute : « *I granelli di a rena, frumbulati luntanu à via di l'omi d'arme chì sussuravanu appena appena sottu à ellu, vultonu à schiaffittà à Fiora è à Ansaldinu* ». La métaphore du sable fait partie depuis longtemps des figures que la poésie et le mythe ont su utiliser ; l'éventail interprétatif est donc très large, qu'il s'agisse du sable comme image du temps qui s'écoule, de la mort, de la vieillesse, de la dispersion, de l'instabilité, du changement. Retenons-en peut-être ici celui de la vanité de toute chose. Souffletés par le sable qu'emporte le vent, les deux traîtres que sont Fiora et Ansaldinu portent les stigmates d'une époque qu'ils ont contribué à détruire ; ils portent aussi l'empreinte de leur propre néant. Le monde est un éternel recommencement.

La dernière tirade de l'évêque, lors de son ultime dialogue avec Fiora, demandait sans doute, ne serait-ce que par sa construction syntaxique particulière, une explication. Car il faut bien comprendre que, dans « *Ghjastimati, sò ghjatimati tutti chì quantu hè l'omi* », la répétition du participe passé, l'incise « *chì quantu hè* », avec le sens régionalement idiomatique de « il y a longtemps » sinon « depuis toujours », et surtout la postposition du sujet « *l'omi* », à dessein très éloigné du verbe, tout cela permet de mettre fortement en relief ce même sujet, qui acquiert une importance conclusive valant pour le roman entier. « *L'omi* » : c'est bien d'une épopée « humaine » dont il s'agit **ici**, et c'est bien à un jugement moral qu'en appelle non seulement la phrase mais l'œuvre dans son ensemble. Oui, depuis toujours et à jamais, les hommes sont maudits, semble nous démontrer l'auteur.

L'extrait propose enfin un ultime rebondissement. Comment ne pas s'interroger en effet sur la dernière image, à caractère quasiment épiphanique : le geste de Fiora, jetant dans la mer la « *Petra quarta* » ? On sait que l'imaginaire mythique corse attribue à cette pierre des pouvoirs exceptionnels, notamment celui, pour qui la possède, de se déplacer avec une extrême rapidité. Dans le cadre interne du roman, ce symbole éminemment polysémique apparaît assez tôt. Il renvoie à la dimension fantastique que l'auteur, en parallèle à l'Histoire, développe abondamment. Un des candidats note ainsi avec raison que « *Quidda petra carca à forza magica è arcana pari propiu a figura di a Corsica, a Corsica di Ghjudici è di i mazzeri, vinta oramai è cundannatu à u sprafondu* ». L'image de son engloutissement « *pricipitata senza trosti* » correspond en effet à une sorte d'abandon définitif de la magie, et par ce biais à l'entrée dans le monde moderne, marqué par la rationalité. Dans une large mesure, il s'agit d'un adieu au Moyen-âge. Mais avec une remarquable cohérence, dans ce passage, l'auteur évoque non seulement la fin d'un monde, mais désigne peut-être aussi, simultanément, le propre anéantissement du monde fictif dans lequel il nous avait entraînés.

Avec cet extrait riche d'un éventail interprétatif qu'un commentaire n'est sans doute pas à même d'épuiser, le candidat, on le voit, avait toute possibilité de montrer comment s'y enchevêtrent et s'y concilient divers niveaux de lecture. Cela eût été de surcroît pour lui l'occasion de mettre en évidence les grandes lignes d'une œuvre qui ouvre à n'en point douter des chemins neufs aussi bien pour le roman historique que, plus généralement, pour la littérature corse contemporaine.

ÉPREUVE DE TRADUCTION

Version

Sujet

TUTTUCCIA.- [...] Ma à prupositu di Camillu, perchè ùn lu voli? Hè bravu, riccu ...

PETRU. - Hà tuttu cun sè; ma dorme troppu, è tù ai bisognu d'un maritu svegliu!

TUTTUCCIA. - Ùn si dicerebbe ch'o so una capivana!

PETRU. - No, ma u faci crede ...

TUTTUCCIA. -À quale? À i sciocchi? Ùn mi ne curu.

PETRU. -Ai tortu; sò i più numerosi ind'u mondu, è a so opinione finisce per prevale.

TUTTUCCIA (*ridendu*). - Stà à vede chè l'omi s'innamoranu d'e marmotte! E lascianu ind'u so tufone.

PETRU. - Ùn li piacenu mancu e scimie. E guardanu per curiosità d'i so garbi; ma nimu pensa à purtà si le in casa!

TUTTUCCIA.- Faraghju ancu eo cum'è l'altre; dopu u matrimoniu ...

PETRU. -Sarai più scema chè prima, s'è ùn ti curregi à tempu : i vizii, ogn'à dumà li subitu; sinnò ti guvernanu elli. Ne cunnoscu tante sgangarate, è cun figlioli, chì si vestenu cum'è pappagalli!

TUTTUCCIA. - È ci n'hè tante Cenerentule, chì si morenu ignurate! Ùn simu più à i tempi antichi, duve si circavanu c'u lampione e donne di casa : avà u mondu hè di chì si lu piglia!

PETRU. - Cioè d'i ciarlattani. Sai duve ste massime conducenu e zitelle?

TUTTUCCIA. -À u matrimoniu!

PETRU. -Senza u permessu di u sgiò Merre ... Senti : sì figliola sola, orfana di mamma, è per ciò sò statu per tè debule assai, cedendu quasi sempre à i to capricci, ancu scemi ... Ma hè tempu di finì la per ùn fà a to disgrazia è a mea. È, prima di tuttu, ogn'à liberà ti d'a to servaccia ...

TUTTUCCIA. - Ne piglierai una peghju... Questa, almenu, mi ghjova chì hè stata sartora ... Senza di ella à quale devu ricorre per veste mi? À tè ch'ùn ti ne intendi? Ah, s'è avissi a mio mamma !....

PETRU. -Averesti altre idee ...

TUTTUCCIA. -Ancu tù!

PETRU. - Seria cun tè più severu!

TUTTUCCIA. -Più ghjustu, chì a to moglie ti feria sente a ragione ...

PETRU. - Pigli assai calore pè una serva!

TUTTUCCIA. -Perchè m'hè utile, indispensabile ... (*accarizzendu lu*). È cusì, a mi lasci?

PETRU (*intenneritu*). -Abusi di a mo debulezza ... ma vi surveghieremu megliu!

TUTTUCCIA. - Quantu voli! Noi ùn emu secreti.

PETRU (*severu*).- È s'è m'accorghju di qualcosa, guai à ella è à tè!

TUTTUCCIA (*finhjendu paura*).- Madonna! Ùn mi guardà cusì, chì mi spaventi! Ùn ricunnoscu più u mio babbu, cusì tennaru, cusì bonu, chì mi facia scurdà ch'eo sò senza mamma ...

PETRU (*dolce*). -Alò, alò, chì feci per burlà! ... Ma tù devi cuntentà mi ...

TUTTUCCIA. -Ùn sonniu altru ...

PETRU. - Ùn corre tantu à e feste, o mostra ti ci almenu assai più riservata!

TUTTUCCIA. - Bisogna bè chè ci cumparisca ind'u mio ranghju : sinnò a critica serà per tè!

PETRU. - È issi bagni di mare, hè necessariu ch'è tù i pigli in cumpagnia, è vestuta à pagliacciu?

TUTTUCCIA. - Hè a moda!

PETRU. -Chì moda? À tempi mei e donne ùn si mettianu cusì à bulegghju cù i furesteri, è, quandu s'avia bisognu di bagni di mare, s'andava in famiglia è di notte à piglià li, in qualchì locu ritiratu ...

TUTTUCCIA. - Cusì facenu e sigalaie.

PETRU. -Persuadi ti d'una cosa : u più gran pregiu d'a giovana hè u pudore; quella chì ne manca hè un fiore ch'ùn darà mai bon fruttu. Ponu coglie lu, pè u piacè d'un mumentu, i passaghjeri; ma inguizzitu - cioè prestu - u ghjettanu ind'u mullizzu è ùn ci pensanu più! Addiu... S'ai ghjudiziu, u mustrerai ...

Petru Vattelapesca, *A civittola Attu1 Scena 4*, CRDP L'Ammaniti,1999, pp.10-11

Rapport sur l'épreuve écrite de version (option corse)

Réalisé par Alain DIMEGLIO, Professeur des universités

Généralités

Le texte proposé pour la version est un extrait de théâtre du XIXe siècle : *A civittola* (Petru Vattelapesca, Attu1 Scena 4, CRDP *L'Ammaniti*,1999, pp.10-11). Six copies ont été lues. Deux seulement ont atteint la moyenne, ce qui dénote des progrès à faire en matière de traduction du corse en français. Les deux copies atteignent un niveau acceptable en n'ayant commis aucun contresens ou barbarisme grammatical (deux éléments fortement sanctionnés dans les barèmes adoptés) et en limitant les calques syntaxiques, les erreurs de grammaire (notamment les temps) ou de lexique.

En revanche, les copies fortement sanctionnées ont multiplié les approximations, les maladresses et faux-sens et ont, en outre, trop souvent cédé au calque syntaxique, jusqu'à confiner au solécisme pour certaines occurrences. Le principe de distinction claire des codes méritera d'être (re)travaillé en préparation, qu'elle soit individuelle ou organisée. C'est ici, à notre sens, la principale source d'échec. Sans doute, l'existence et l'usage d'un « Français Régional de Corse » (FRC) que les linguistes savent parfaitement identifier, ont-ils pu jouer un rôle dans le trouble de certains candidats quand il s'est agi de bien distinguer les normes respectives. Il convient en tout état de cause de renforcer les exercices qui pourraient aider à la bonne identification des idiotismes, à la juste transposition d'une langue à l'autre, à des compétences métalinguistiques accrues en situation de contact de langues (telles que les vivent la plupart des langues régionales). La fréquentation de corpus d'expressions traduites, de grammaires et de divers dictionnaires peut aider, mais il s'agit surtout de renforcer l'entraînement à la traduction afin d'aboutir à l'élaboration de réflexes ou d'aptitudes que les bilingues équilibrés connaissent bien.

On note toutefois globalement une faible fréquence de contresens. Cela peut s'expliquer par la qualité du registre : un extrait de dialogue théâtral marqué par une gouaille populaire bastiaise. Si le texte est fortement émaillé d'idiotismes, il n'en reste pas moins très accessible. On l'aura compris, toute la difficulté consistait en une juste transposition des formes et expressions idiomatiques qui jalonnaient le dialogue. On notera aussi que la réussite de cet exercice, notamment pour les candidats ayant eu des notes très

basses, passe par un retour aux fondamentaux de la langue française. On attend d'un professeur, et plus encore d'un professeur agrégé, qu'il manifeste des connaissances et de l'aisance dans l'une et l'autre langues.

Analyse détaillée

1) Les problèmes de calque syntaxique, d'identification linguistique

Nous avons ici fait le choix de trois cas qui ont été source de difficultés :

- Traitement de la négation

TUTTUCCIA. - Ùn si dicerebbe ch'o so una capivana!

...

TUTTUCCIA (ridendu). - Stà à vede chè l'omi s'innamoranu d'e marmotte!

- Ordre des éléments syntaxiques

PETRU. - Cioè d'i ciarlattani. Sai duve ste massime cunducenu e zitelle?

- Faux amis ou expression idiomatique

TUTTUCCIA. - Bisogna bè chè ci cumparisca ind'u mio rangh : sinnò a critica serà per tè!

Dans le premier cas, il s'agit de bien repérer la façon dont le corse use culturellement de l'antiphrase ou de la litote par la négation. Prenons l'exemple courant « ùn l'aghju da sapè ! » : si l'on se contente de calquer la forme affirmative tout en opérant une traduction littérale, on tombe sur « Je ne vais pas le savoir ! » qui peut fonctionner en français régional (en y mettant le ton) mais n'est pas acceptable de façon générale sous peine d'introduire un contresens. Il faut donc recourir à une forme interrogative (comment ne le saurais-je pas ?) ou à une forme affirmative marquée par l'insistance (Bien sûr que je le sais !). De la même façon, l'occurrence du texte ne pouvait pas se transposer de façon littérale : « On ne dirait pas que je suis... », comme on a pu le voir sur quelques copies. Il fallait ici soit garder l'ironie par « On dirait vraiment que je suis insouciante ! » ou, pour demeurer dans le registre : « on dirait que je n'ai rien dans la tête ! »

On notera au passage la construction de *capivana* courante en corse. Il s'agit d'un adjectif recomposé par un nom et un qualificatif (le *i* de *capi* étant l'élément morphologique régulier d'une telle composition) : *capu* (tête) + *vana* (vaine). Insouciante, tête en l'air ou inconséquente (soutenu) pouvait être acceptés à condition de l'intégrer dans la bonne transposition syntaxique.

De la même façon, on ne peut transcrire littéralement : *Stà à vede chè l'omi s'innamoranu d'e marmotte!* (Tu vas voir que les hommes tombent amoureux des marmottes). Il fallait ici retrouver l'ironie, par exemple : Depuis quand les hommes tombent-ils amoureux de marmottes ?

Sur la réplique : *Cioè d'i ciarlattani. Sai duve ste massime cunducenu e zitelle ?* Il fallait tout d'abord bien repérer l'italianisme *cioè*, moins en usage aujourd'hui en corse, et traduire par : « à savoir » ou tout simplement « C'est-à-dire... ». La phrase suivante présentait, elle, une certaine difficulté par son apparente concision et une ambiguïté entre COD et sujet (le sujet pouvant être très mobile en corse). Des tournures très compliquées ont pu être choisies entraînant souvent des formes lourdes ou impropres. Nous proposons : « tu sais à quoi les filles peuvent être conduites avec ce genre de maximes »

Avec ce cas : - *Bisogna bè ch'è ci cumparisca ind'u mio ranghju : sinnò a critica serà per tè !* nous sommes confrontés au verbe *cumparisce* qui n'a absolument pas le sens de « comparaître » en français. En corse, il retrouve l'étymologie de sa construction - paraître avec (cum) – et prend dans la plupart des acceptions le sens de « faire bonne figure », « ne pas faire tache ». Il s'agissait donc ici d'éviter le faux-amis « comparaître » et user du verbe apparaître, ou être vu. Par exemple : il faut bien que j'y apparaisse en respectant mon rang : sinon la critique sera pour toi !

2) Les temps

À notre sens, la question des temps ne présentait pas de difficultés insurmontables. Encore fallait-il les repérer dans leur usage, les respecter autant que possible et savoir effectuer les justes transpositions lorsque la traduction l'exigeait. Il est vrai que le texte affichait une certaine richesse en ce sens. Le temps de dialogue était le présent de l'indicatif mais on a pu rencontrer : le conditionnel présent, le futur de l'indicatif, le passé composé, les subjonctifs présent et imparfait (irrél), l'imparfait de l'indicatif, le passé simple. Il est donc indispensable d'avoir avant toute entame de traduction, un repérage exhaustif des temps conjugués.

Quelques exemples ayant entraîné des difficultés méritent d'être cités ici :

- *Dicerebbe / Seria* (deux formes connues du conditionnel présent)
- *Averesti* (conditionnel à la deuxième personne du singulier)
- *S'e avissi* (irrél, forme du subjonctif imparfait du verbe avoir)
- *Cumparisca* (subjonctif présent)

Nous nous arrêterons sur : *Alò, alò, ch'è feci per burlà!* Il s'agit ici du passé simple (le seul du texte) du verbe *fà*, employé hors de toute narration verbale mais simplement dans le dialogue (littéralement : « Allons, Allons je fis cela pour plaisanter ». On pouvait alors accepter, pour figurer un langage courant corse qui n'hésitait pas à utiliser le passé simple, l'emploi en français du passé composé et passer de faire à dire pour éviter le calque : « Allons, allons, j'ai dit ça pour plaisanter ».

Quelques copies ont aussi oublié les règles élémentaires de l'emploi de l'impératif en français pour les verbes du premier groupe : pas de s final à la deuxième personne (en fait la première de l'impératif). De même, on trouve encore trop souvent de confusion orthographique entre conditionnel et futur (serais/serai). Ces erreurs ne peuvent pas, à ce niveau, être acceptées.

3) Le lexique

L'élucidation lexicale n'était pas non plus trop ardue tant le registre du théâtre populaire et de la gouaille bastiaise sont ici la marque principale, comme nous l'avons signalé plus haut.

Nous avons relevé les mots ou expressions ayant posé problème :

- *Capivana* : inconséquente, tête en l'air (ici une périphrase pouvait être acceptée, voir plus haut)
- *Scioccu* : fou, débile (fréquent en Balagne de nos jours)
- *Massime* : maxime, adage (ne pas confondre avec *màssime* à l'accent tonique différent, adjectif superlatif)
- *Sartora* : couturière
- *Calore (pigli assai calore per una serva !)* : ici calore (chaleur) ne pouvait être traduit tel quel. Par exemple : tu mets beaucoup d'ardeur à défendre cette servante / tu en fais beaucoup pour une servante !)
- *Quantu voli !* Il fallait ici bien considérer le contexte. Quantu peut valoir « combien » mais ici il fallait traduire : « Autant que tu veux !)
- *Guai à...* : gare à...
- *Madonna !* : Mon Dieu ! Seigneur !... (et non pas littéralement Madone)

- À *pagliacciu* : pagliacciu (le clown, l'épouvantail). Dans l'expression idiomatique « *vestuta à pagliacciu* », il convenait de ne pas calquer la structure prépositionnelle et de trouver une forme correspondante consacrée comme : habillée comme : un sac, un pingouin, un arlequin, un caraque, la chienne à Jacques... « comme un clown » a été cependant accepté.
- *Sigalaie* : les glaneuses (aucun rapport avec les cigales)
- *Inguizzitu* : passé, flétri, blet, trop mur (s'appliquant ici à un fruit)

4) La syntaxe, les pièges du genre

Nous signalons ici enfin quelques points de difficultés qui réclamaient une vigilance dans la transposition syntaxique notamment.

- *Scimie* : singe au féminin pluriel. Le féminin pluriel est ici générique : un singe (*una scimia*) comme un chat (*una ghjatta*) est nommé au féminin lorsqu'il s'agit d'identifier l'animal sans précision du sexe. On pouvait toutefois ici, eu égard au contexte, laisser traduire par « guenons » (mais en aucun cas « singe femelle » !)
- *Qualchì (locu)* : qualchì (quelque) est très majoritairement adverbe en corse et est suivi du singulier
- À *buleghju(cù i furesteri)* : structure idiomatique (au sein, au milieu,...). Là encore, il convenait d'éviter l'usage de la préposition à pour préférer : « les femmes ne se mêlaient pas aux étrangers »
- *Mostra ti ci* : difficulté syntaxique. Il fallait éviter « montre-toi z'y » pour préférer une forme plus acceptable comme « fais-t 'y voir... » ou alors trouver une paraphrase « essaie d'y apparaître beaucoup plus réservée »

En somme, il apparaît que l'exercice réclame pour nos candidats un retour aux fondamentaux de la traduction afin de trouver la justesse du registre, la bonne distance avec le texte soit pour lui rester très proche, soit pour le distinguer par des idiotismes bien négociés d'un code à l'autre. Enfin, le retour et le recours aux bases élémentaires de la grammaire et de la conjugaison du français s'avèrent indispensables chez certains de nos candidats et tient lieu ici de préconisation pour les futurs postulants.

Epreuve écrite de thème (option corse)

Sujet

Il essaya de la prière :

- Vinca ! regarde-moi ! Donne-moi la main...Pensons à autre chose !

Elle se détourna vers la fenêtre et retira doucement sa main :

- Laisse-moi. Je suis découragée.

La grande marée d'août amenant la pluie emplissait la fenêtre. La terre finissait là, à la lisière du pré sableux.

Encore un effort du vent, encore un soulèvement du champ gris labouré d'écumes parallèles, et la maison, sans doute, voguerait comme une arche... Mais Phil et Vinca connaissaient la marée d'août et son tonnerre monotone, la marée de septembre et ses chevaux blancs échevelés. Ils savaient que ce bout de prairie demeurerait infranchissable, et leur enfance avait nargué, tous les ans, les lanières savonneuses qui dansaient, impuissantes, au bord rongé de l'empire des hommes.

Phil rouvrit la porte vitrée, la referma avec effort, fit tête au vent et tendit son front à la pluie fine, vannée par la tempête, la douce pluie marine un peu salée qui voyageait dans l'air comme une fumée. Il ramassa sur la terrasse les boules cloutées d'acier et le cochonnet de buis, abandonnés le matin, les tambourins et les balles de caoutchouc. Il rangea dans une resserre ces jouets qui ne l'amusaient plus, comme on range les pièces d'un déguisement qui doit servir longtemps. Derrière la fenêtre, les yeux de la Pervenche le suivaient, et les gouttes glissantes le long de la vitre semblaient ruisseler de ces yeux anxieux, d'un bleu qui ne dépendait ni de l'étain jaspé du ciel ni du plomb verdi de la mer.

Phil plia les fauteuils de bois, retourna la table en rotin. Il ne souriait pas, en passant, à sa petite amie. Depuis longtemps ils n'avaient plus besoin de se sourire pour se plaire, et rien aujourd'hui ne les conduisait à la joie.

« Encore quelques jours, trois semaines », se dit Phil. Il essuya le sable de ses mains à une touffe de serpolet mouillé, chargée de fleurs et de petits frelons saisis par la pluie, qui attendaient, engourdis, le prochain rayon. Il respira sur ses paumes le frais parfum chaste, et résista à une vague de faiblesse, de douceur, à une tristesse d'enfant de dix ans.

Mais il regarda contre la vitre, entre les longues larmes de la pluie et les corolles tournoyantes des volubilis défaits, le visage de Vinca, ce visage de femme qu'elle ne montrait qu'à lui, et qu'elle cachait à tous derrière ses quinze ans de jeune fille raisonnable et gaie.

Une éclaircie retint l'averse dans la nue, retrouva au-dessus de l'horizon une plaie lumineuse, d'où s'épanouit un éventail renversé de rayons, d'un blanc triste.

Colette, *Le blé en herbe*, p. 24-26

Généralités

Le texte présenté pour le thème est un extrait du roman de Colette, *Le blé en herbe* ; il s'agit de la première partie du chapitre 5. Ce texte présentait quelques difficultés, essentiellement concernant la traduction de métaphores – qui le rapprochent par moment de la prose poétique –, de quelques éléments lexicaux et de certains tours syntaxiques. Toutefois, l'essentiel du texte, bien que relevant du registre littéraire, contient un lexique renvoyant globalement à la sphère de la vie quotidienne.

Les six candidats ayant composé se divisent en deux groupes se séparant significativement. En effet, trois candidats ont obtenu une note inférieure à 1 sur 10, et la note la plus élevée est 5 sur 10

Il faut rappeler que l'épreuve de traduction nécessite un entraînement régulier, soutenu et, dans la mesure du possible, encadré, de sorte que les bons réflexes soient acquis au moment de l'épreuve. Par ailleurs, l'exercice de la traduction, dans le cadre du concours, est contraint : il ne permet pas de prendre des libertés face au texte proposé et il convient d'être au plus près de sa signification.

En effet, la première observation que l'on peut formuler est relative à la fidélité au texte qu'il fallait de traduire. Dans ce type d'exercice, il importe de respecter la structure du texte, le registre de langue et le style de l'auteur. Ainsi, la tentation d'une traduction à valeur littéraire peut conduire à l'extrapolation voire à l'erreur. Inversement, une traduction peut être carencée dans le contenu du texte : aucune partie ne doit manquer (mots, syntagmes, phrases), et le candidat doit s'astreindre à une relecture soignée afin de s'assurer que le texte est intégralement traduit et reproduit sur la copie rendue à la fin de l'épreuve. Les phrases ne peuvent être segmentées à l'envi : il pourrait en résulter une transformation profonde du sens et de la structure du récit.

Sur le plan de la variation dialectale, toutes les variétés sont acceptées, sans exception. Il est toutefois important de conserver de la cohérence dans l'expression : les traits reflétant la variation sur le plan phonétique, morphologique ou lexical voire syntaxique doivent être l'expression d'une variété et non la somme confuse de plusieurs variétés. Sur le plan de la qualité linguistique, il faut également préciser que la traduction ne peut se limiter à une sorte de « maquillage » de la langue-source. Par ailleurs, et en introduction à l'analyse par segments, il convient de préciser qu'il n'existe pas une traduction absolue mais plusieurs solutions possibles, l'essentiel étant de demeurer fidèle au texte de la langue-source et de sa qualité littéraire.

Analyse détaillée

1. *Il essaya de la prière :*
 - *Vinca ! regarde-moi ! Donne-moi la main... Pensons à autre chose !*
Elle se détourna vers la fenêtre et retira doucement sa main :
 - *Laisse-moi. Je suis découragée.*

Une des difficultés de la traduction résidait dans le tour syntaxique de la phrase d'ouverture. Une des façons de rendre l'esprit de cette phrase était, par exemple, *a si / a li pruvò (in)cù a preghera*.

En corse, l'usage du pronom personnel n'est pas requis, selon l'usage, pour la flexion verbale, hormis aux temps du subjonctif. Dans les productions de type *Ellu a li pruvò [...]*, *Ella si girò, si vultò versu u balconu edda, caccede ella* etc., le pronom *ellu/a (eddu/a)* correspond à *lui/elle* en français (voir dans des extraits plus bas : *sapianu elli* où *elli* correspond à *eux*), dans un emploi disjoint à fonction emphatique ou anaphorique qui ne convient pas ici. L'emploi de *Vinca* aurait été plus approprié pour lever éventuellement l'ambiguïté, bien que le contexte permette de saisir que c'est elle qui agit. À plusieurs reprises on observe l'emploi récurrent de ces pronoms dans les copies qui peuvent s'appréhender comme des calques syntaxiques, hypercorrects, du français (usage nécessaire du pronom personnel pour la flexion verbale, hormis pour l'impératif).

La traduction des parties de discours direct (dialogue marqué par le tiret) nécessite l'usage de l'impératif donc *fighjulamì, fideghjamì* ou *guardamì, dammì, pensemu, lasciamì* ou *lacamì* (le détachement du pronom clitique étant accepté). En revanche la forme verbale avec l'infixe *–eghj– (fighjuleghjamì)* n'est pas appropriée pour l'impératif puisque l'infixe a une valeur inchoative et qu'il n'est pas attesté pour ce verbe. L'emploi emphatique de *ghjà* avec l'impératif dans les parlers du sud pourrait traduire *donc* en français : s'il n'est pas nécessaire, il a été toléré.

Les candidats se sont heurtés à une difficulté d'ordre sémantique dans la traduction du verbe *détourna* : l'idée sous-jacente n'est pas seulement le fait de "pivoter" mais également d'éviter la proximité avec l'autre personnage. L'emploi d'une périphrase de type *li girò e spalle è si vultò versu a finestra* aurait permis de rendre avec plus d'efficacité la dimension psychologique de la scène.

2. *La grande marée d'août amenant la pluie emplissait la fenêtre. La terre finissait là, à la lisière du pré sableux.*

Encore un effort du vent, encore un soulèvement du champ gris labouré d'écumes parallèles, et la maison, sans doute, voguerait comme une arche... Mais Phil et Vinca connaissaient la marée d'août et son tonnerre monotone, la marée de septembre et ses chevaux blancs échevelés. Ils savaient que ce bout de prairie demeurerait infranchissable, et leur enfance avait nargué, tous les ans, les lanières savonneuses qui dansaient, impuissantes, au bord rongé de l'empire des hommes.

La notion de "marée" a été rendue à plusieurs reprises par des formes approximatives bien que s'inscrivant dans la sphère sémantique des mouvements de la mer. Ainsi en est-il de *marittonu* ou de *marosu* qui s'appliquent plutôt à des vagues et de *marighjata* qui s'emploie pour désigner la houle ou une mer très agitée. *Mareone* est une tentative de construction à partir du français *marée* qui n'est pas très heureuse quand le corse possède les formes *acque/-i basse/i* ou *secche/-i/sicchi* et *acque/-i alte/-i* pour désigner les eaux basses et hautes, pouvant traduire l'image des flux de la marée. Ces possibilités ont été exploitées par un des candidats.

Le syntagme suivant présentant un vocabulaire plus commun, aurait dû représenter des difficultés mineures, et certains candidats ont ainsi traduit par *purtendu l'acqua [piuvana]* ou *chì arreca l'acqua*. La forme verbale a parfois fait l'objet de traitements moins précis comme dans *chì faciani piova* ou *si trascinava l'acqua*. La traduction *chì si porta u piove*, comprend un barbarisme lexical avec *u piove* (littéralement **le pleuvair*), reproduit plusieurs fois dans une copie.

Le segment *la fenêtre* fait aussi l'objet d'extrapolations, puisque l'on trouve mention de *quadru di u balconu* : le souhait du traducteur de rendre l'image plus explicite va au-delà des intentions du texte-source. L'adjectif *sableux* est bien rendu sur le plan lexical avec *renosu/rinosu* ou *arinosu* et *arinatu* (le suffixe *–osu* étant plus approprié parce qu'il implique une *–valeur qualificative*). On note toutefois des

graphies avec deux <r> dans ces derniers cas : il ne s'agit pas de dérivés parasynthétiques pouvant justifier le doublement de <r> mais d'un dérivé depuis la base *arena* pour *arenosu*. L'effort du vent, qui constitue une forme de personnification du phénomène atmosphérique, a globalement été traduit par *sforzu di u ventu* ; l'*assaltu di u ventu* constitue une extrapolation.

L'image du *champ gris labouré d'écumes parallèles* a globalement été traduit par *campu grisgiu lavuratu à sc(i)ume paralelle*, une autre traduction a rendu la notion de « sillons » explicite avec *chjosu grisgiu sulcatu à schjumi*. La proposition de *sciume vicine* est en revanche trop approximative de même que *schiume à rivocchi* qui est sémantiquement inadaptée.

L'*arche* a été traduite globalement par *arca*, terme auquel on a pu associer l'adjectif *bibbiica*. Si l'image du déluge et de l'arche de Noé pourrait sous-tendre la formulation de l'auteur, il est conseillé, dans un cas comme celui-ci de s'en tenir à *arca* (ou encore à un terme désignant un navire selon l'acception qu'*arche* peut avoir chez Colette).

Dans la traduction de l'adjectif *monotone*, la plupart des candidats ont traduit – pertinemment – par *monotonu*. On observe la présence de *munutonu* : rappelons que le terme est un emprunt savant et proparoxyton : en position tonique, la voyelle attendue est <o> (dans la syllabe *no*). La proposition *soliti* pour *monotone(s)* ne rend pas exactement compte de la formulation initiale. La forme *spillachjati* pour *échevelés* peut conduire à une erreur d'interprétation car on peut y percevoir un dérivé parasynthétique de *pelle* "peau". La métaphore des *lanières savonneuses* demandait également d'être fidèle à l'image de l'auteur : ici l'emploi de *strisce/-i* ne permettait pas de refléter la matérialité des lanières (voire l'évocation d'un espace infranchissable).

3. *Phil ouvrit la porte vitrée, la referma avec effort, fit tête au vent et tendit son front à la pluie fine, vannée par la tempête, la douce pluie marine un peu salée qui voyageait dans l'air comme une fumée. Il ramassa sur la terrasse les boules cloutées d'acier et le cochonnet de buis, abandonnés le matin, les tamburins et les balles de caoutchouc. Il rangea dans une resserre ces jouets qui ne l'amusaient plus, comme on range les pièces d'un déguisement qui doit servir longtemps. Derrière la fenêtre, les yeux de la Pervenche le suivaient, et les gouttes glissantes le long de la vitre semblaient ruisseler de ces yeux anxieux, d'un bleu qui ne dépendait ni de l'étain jaspé du ciel ni du plomb verdi de la mer.*

Les traductions de ce passage ont révélé quelques difficultés. Sur le plan morphologique, le passé simple ne semble pas toujours maîtrisé par les candidats ; ainsi on observe, dans une copie qui présente l'essentiel des caractéristiques d'une variété septentrionale, *chjusi* où l'on attendrait *chjose* (la voyelle tonique /u/ est présente dans les variétés méridionales extrêmes mais pas dans les variétés septentrionales), *chjosi* étant alors la forme de Pe2. De même, on note l'emploi de *cogli* pour *ramassa* : il s'agit ici de la Pe2 du verbe à l'indicatif présent (ou de l'impératif), tandis que *colse* aurait été la forme attendue. Par ailleurs, le genre de *fronte* est féminin en corse, la forme masculine étant un calque du français.

L'adjectif *vannée* méritait également que l'image soit fidèlement rendue comme c'est le cas avec *spulata* : si *stacciata* s'en approche, *risciacquata* et *lecca* sont des contresens tandis que *pittinata* est une interprétation de l'image du texte. Bizarrement, le substantif *fumée* a été malencontreusement traduit par *fiumara* et *fumaccia* quand on attendait *fume/-u* : il s'agit de deux contresens flagrants puisqu'ils renvoient à l'inondation et à la brume ou au brouillard.

La traduction de *cochonnet* a fait l'objet de plusieurs possibilités : *palinu*, *buccinu* ou *puntu di bussu* reflètent correctement la notion tandis que *tappu* est une proposition maladroite (calque du français *bouchon*) et que *balle in plasticu* s'éloigne du texte.

Sur le plan orthographique la forme à *pena* est à proscrire car générant une ambiguïté sémantique et ne reflétant pas la prosodie de la langue ; la forme *appena* est par conséquent à préférer. De même, les formes *acciaiu*, *caucciù* nécessitent d'être orthographiés avec <cc>.

Concernant la morphosyntaxe, certaines copies montrent des problèmes d'accord et de choix de temps – modes qui altèrent le sens des phrases. Par exemple, on relève, pour le fragment *les pièces d'un déguisement qui doit servir longtemps* la traduction *i panni di un travestitu ch'averà da serve*. Si *avè* donne une bonne correspondance avec le verbe *devoir* du français, il y aurait dû ici avoir accord avec le pluriel d'*i panni*. En outre, la projection dans le futur aurait pu être rendue par la forme périphrastique *ch'hanu da serve* / *ghjuvà [tempi è tempi/torna assai pour longtemps, par exemple]* voire par l'emploi du conditionnel *avarianu / averebbenu da serve*, etc.

Par ailleurs, le surnom *Pervenche* attribué à *Vinca*, est un jeu de mot : *Pervenche* est le nom populaire de la plante dont une partie du nom latin et scientifique est le prénom l'héroïne, *Vinca* (*vinca pervinca*, le français *pervenche* continuant *pervinca*). Ce nom reflète la comparaison entre la couleur de ses yeux et celle de la fleur, image suggérée – notamment – dans ce paragraphe. Dans un cas comme celui-ci, on pouvait laisser le nom dans la langue d'origine, ce que plusieurs candidats ont fait (dont un avec une erreur de transcription : *Pervanche*). Le désir de rendre le jeu de mot entre prénom et surnom pouvait inciter les candidats à traduire ce dernier et leurs tentatives n'ont pas été très heureuses puisque l'on trouve *Pernice* et *Gendarmetta* ainsi que *Vizzetta*, formes qui montrent que l'image n'a pas été perçue ou que le sens premier du mot français *pervenche* n'est pas connu.

Le syntagme *étain jaspé* constituait une des difficultés lexicales de ce passage. *Étain* se traduit par *stagnu*, et l'on ne peut qu'être désorienté de trouver le barbarisme *etainu* ainsi que *farru* qui est une approximation dans le champ lexical concerné. Quant à *jaspé*, l'adjectif a été rendu convenablement avec *ghjaspu* et l'un des candidats a choisi l'emploi du substantif *diaspru*. L'adjectif *stracciatu* rend approximativement l'image tandis que *tintu* et *grisgiu* ne conviennent pas à l'effet recherché.

4. *Phil plia les fauteuils de bois, retourna la table en rotin. Il ne souriait pas, en passant, à sa petite amie. Depuis longtemps ils n'avaient plus besoin de se sourire pour se plaire, et rien aujourd'hui ne les conduisait à la joie.*

« *Encore quelques jours, trois semaines* », se dit Phil. Il essuya le sable de ses mains à une touffe de serpolet mouillé, chargé de fleurs et de petits frelons saisis par la pluie, qui attendaient, engourdis, le prochain rayon. Il respira sur ses paumes le frais parfum chaste et résista à une vague de faiblesse, de douceur, à une tristesse d'enfant de dix ans.

Mais il regarda contre la vitre, entre les longues larmes de la pluie et les corolles tournoyantes des volubilis défaits, le visage de Vinca, ce visage de femme qu'elle ne montrait qu'à lui, et qu'elle cachait à tous derrière ses quinze ans de jeune fille raisonnable et gaie.

Une éclaircie retint l'averse dans la nue, entrouvrit au-dessus de l'horizon une plaie lumineuse, d'où s'épanouit un éventail renversé de rayons, d'un blanc triste.

La plupart des candidats ont eu des difficultés à traduire le substantif *rotin*. Les copies ont livré par exemple *ruttame* qui est interprétable comme déverbal de *ruttà* ; *ruttinu* est, pour sa part, une adaptation du français qui n'est pas très heureuse. *Canne* est une traduction approximative mais déjà plus conforme à ce qui est attendu. Dans un cas comme celui-ci, il est conseillé aux candidats de tenter de se rapprocher au mieux de l'image du rotin tressé : les formes rappelant le jonc ou généralement les verges et tiges de végétaux utilisés pour le tressage d'objets pouvaient traduire *rotin* (*ghjuncu*, *vincula*, *vetta*, etc.). Un des candidats a ainsi opté pour cette stratégie avec *viunculu*.

Le syntagme *depuis longtemps* a également conduit les candidats à se rapprocher de locutions correspondant globalement à « il y a longtemps / ça faisait longtemps ». On note ainsi *era da mori*, *era parechju tempu*, *facia un pezzu* mais aussi *dipoi un pezzu* qui est proche du syntagme originel. Toutefois, l'emploi de *fà* est ici un calque du français et plutôt qu'*un pezzu*, il eût été préférable d'user de formes telles que *una (bella) stonda*, par exemple, qui permet de se conformer à un registre de langue plus soutenu.

Le substantif *serpolet* n'a pas trouvé, dans les copies, de traduction satisfaisante puisque cette qualité de thym (*pivarella/pivareda/arba barona* etc.) s'est vue qualifiée de 'persil' (*petrusellu salvaticu*), de 'souchet' ou de variété de 'laiche' (*sisi[c]cia*), d'herbe' (*erba, finagliula*) ; la forme *serpula*, calquée sur *serpolet* rappelle pour sa part les vers du fromage et est par conséquent inadaptée.

Ce passage du texte présentait d'autres embûches lexicales : il s'agit des *corolles tournoyantes des volubilis défaits*. Visiblement, l'image n'a pas été saisie et les candidats se sont parfois orientés vers une interprétation erronée du lexique. Ainsi, si *curolla* et *chjerchju* peuvent refléter le français *corolle*, les formes telles que *sbuffulata* ou *balcu* ne sont pas appropriées. L'adjectif *tournoyant* trouve des traductions satisfaisantes dans *atturcinatu* voire le syntagme *chì giranu*, mais l'errance et le vagabondage évoqués par *girandulone* constituent un contresens. Quant à *volubilis*, terme dans lequel il fallait voir une plante qui s'enroule (comme le suggère le syntagme *les corolles tournoyantes*), les candidats ont usé de stratégies différentes pour résoudre la difficulté lexicale : certains ont conservé la forme telle quelle, et ceci conformément à la source latine, d'autres ont simplement ôté le –s final pour donner un aspect plus corse au substantif, ce qui était, dans un cas comme dans l'autre une façon d'éviter le "piège" du mot savant. Plus maladroite était la tentative d'adaptation *volubilisi* ; celle qui a consisté à utiliser *fumaccia* ou *tindinu* est impropre car elle produit des contresens. Quant à l'adjectif *défait*, il trouvait sa meilleure correspondance dans le corse *scioltu* bien que *disfattu* ne trahisse pas le texte.

Dans la dernière phrase, le substantif *nue* semble inconnu de certains candidats malgré un contexte explicite. On trouve ainsi une traduction extrêmement maladroite avec l'adjectif *nuda*. Les formes *nivuli*, *nuli* étaient plus adaptées tandis que le dérivé *nivulame* constituait une tentative d'adaptation, le suffixe –*ame* évoquant plus généralement une formation déverbale bien qu'il puisse exprimer un collectif dans certaines formes lexicalisées (*bestiame* par ex.).

Enfin, on observe que les candidats ont généralement eu du mal à représenter fidèlement l'image de l'éventail renversé de rayons. En effet, hormis la traduction habile *bandiretta di spirioni à capu inghjò*, et la forme *ventagliu*, l'éventail est devenu un objet différent selon les copies : *fasciu*, *mazzulu*, *triangulu*. Concernant la notion de [éventail] renversé, la forme [ventagliu] à l'*arrimberciu di raghi* (on aurait d'ailleurs attendu *raggi* ou *raghi*) était maladroite sur le plan syntaxique et a impacté ainsi le plan stylistique : les candidats doivent en effet veiller à être fidèles au texte, y compris sur le plan du registre et de la qualité d'expression.

B. ÉPREUVES ORALES

Rapport de l'épreuve de Leçon (option corse)

Réalisé par Tony FOGACCI, Professeur des universités

L'épreuve orale d'admission du concours externe 2018 de l'agrégation du second degré, section langues de France, option corse, 'La leçon suivie d'un entretien', portait sur une question de civilisation inscrite au programme (leçon : 30 mn, entretien :15 mn)

C'est un exercice d'endurance, avec cinq heures de préparation, suivies de la leçon en langue corse de trente minutes, et d'un entretien avec le jury. Si le candidat n'a pas terminé au bout de vingt-cinq minutes, le jury lui indique qu'il lui reste cinq minutes, ce qui ne modifie en rien la durée de l'entretien. A ce sujet, il convient de rappeler aux candidats qu'un exposé trop bref est généralement révélateur d'analyses insuffisantes. Il leur est donc vivement recommandé de s'entraîner dans l'année, l'idéal étant de suivre une préparation aux épreuves, dans des conditions proches de celles de l'oral.

Remarques générales

D'un point de vue général, le jury a pu constater lors de cette épreuve le très bon niveau des candidats, qui aura permis de garantir la qualité du futur enseignant agrégé de corse. Il était demandé aux candidats de bien « problématiser » la question, et de développer l'argumentaire en étayant leur exposé par des connaissances aussi bien générales que spécifiques, dans une langue de qualité juste, adaptée et fluide.

Le sujet

Lors de cette session d'admission 2018, le sujet proposé était un sujet fondé sur une citation. Nous rappelons ici que le programme de civilisation s'articulait autour du thème de la « religiosité populaire en Corse ». L'épreuve consistait à développer une ou un faisceau de problématique(s) autour du sujet ici reproduit :

THILS Gustave. La « religion populaire » : approches, définition. In: *Revue théologique de Louvain*, 8^e année, fasc. 2, 1977. pp.198-210 :

" (...) La religion populaire recouvre un domaine immense, aux frontières guère définies. L'expression *religion populaire* évoque les êtres surnaturels, les lieux sacrés, les rites magiques, les thaumaturges, les échanges avec les morts. Et aussi - nous sommes en milieu chrétien - un foisonnement de fêtes avec les usages qui s'y rattachent : Toussaint, Noël, Pâques, fêtes patronales des cités, pratiques du culte mariai. Également, les traditions de la vie religieuse au plan local : baptêmes et communions, bénédictions des personnes et des récoltes, confréries et processions, images et cantiques, reliques et ex-voto, cierges et médailles, croix et calvaires. Et encore, et toujours, des comportements individuels ou familiaux : prières et lectures, mariages et relevailles, mourants et défunts."

Cumu l'inseme di sti fatti puderebbenu esse messi in rilazione cù un sistema di ripresentazione, valori, arnesi cuncettuali, specificu à a manifestazione di "u religiosu" in Corsica ?

Il était par ailleurs proposé une 'bibliothèque', un corpus écrit et audio comportant une dizaine de documents (témoignages, documents journalistiques) évoquant le sujet, étant entendu qu'en aucun cas il ne s'agissait de réaliser une note de synthèse, écueil que les candidats ont su éviter.

L'épreuve

Concernant l'introduction, le jury rappelle qu'il est indispensable que le candidat veille à indiquer clairement la problématique et le plan qu'il a choisis, afin de s'assurer la meilleure écoute possible de l'ensemble de sa prestation. À ce titre, les deux candidats ont su gérer leur annonce et le temps imparti a été bien utilisé. L'épreuve de la leçon met en œuvre des qualités d'analyse du sujet et de synthèse des connaissances.

Pour parvenir à la problématisation de la question qui était proposée, il fallait posséder à la fois une bonne connaissance des faits de civilisation majeurs de la société corse, savoir maîtriser les concepts de religion, religiosité et bien définir ce que pouvait recouvrir la notion de populaire.

Les candidats ont souvent amorcé leur problématisation en la basant tout d'abord sur une approche historique et culturelle de l'évangélisation et du paganisme dans la société corse, leurs rapports conflictuels puis l'homéostasie religieuse qui a pu en découler jusqu'à l'époque contemporaine. Est souvent évoqué un système 'binaire', mais non antinomique (exemple : concept organique et cosmique). Organique autour des éléments liés aux rituels, et ce, malgré l'importance des interdictions de l'église. Cosmique en replaçant la question de la religiosité dans le cadre d'une vision anthropologique globale, une vision de la mort, à travers une continuité affirmée et présente dans différents exemples de manifestations religieuses, représentatives d'un 'système de pensée global'.

Au niveau de la construction de l'argumentaire, la difficulté a sans doute résidé dans une problématique recouvrant à la fois plusieurs réalités et plusieurs dimensions, où il fallait faire preuve d'esprit synthétique tout en étayant le propos avec des exemples concrets de religiosité populaires. En général, les candidats ont analysé et justifié la cohérence d'un 'système' dans un deuxième temps en établissant le lien avec la modernité au final, avec une mise en perspective sur le fait religieux tout en sachant nuancer et prendre du recul.

Les défauts à éviter sont les caractérisations réductrices et confuses, voire erronées. A ce sujet, les outils et concepts scientifiques permettent de cerner et rendre compte de manière aussi juste et précise que possible des réalités visées.

Au niveau des connaissances théoriques générales, les candidats se sont appuyés en grande partie sur des théoriciens de l'anthropologie et des locaux ayant analysé le fait religieux (Eliade, Marini, Girard, Lévi-Strauss). S'inspirant de l'étude sur la répartition classique sacré/profane dans le cadre religieux, les candidats ont pointé la cohérence globale d'un système, un syncrétisme religieux, présentant également l'espace-temps circulaire comme clé de compréhension du système, avec des figures (le *mazzeru*, par exemple) qui permettraient le passage entre les mondes.

Les candidats ont lié ensuite la permanence de forces de la religiosité populaire avec des valeurs de la Corse post moderne, concluant leur exposé par une ouverture, à travers l'évolution des représentations, l'importance du lieu, la question de la religion et des religions. Les questions de civilisation impliquent souvent dans leur étude et leur compréhension, une analyse en termes de rupture et de continuité, le jury attend des candidats qu'il manifeste une sensibilité à la complexité, aux évolutions, à ces effets de rupture et de continuité, nourris par des éléments précis, et non des généralisations nécessairement abusives.

Rapport sur l'épreuve orale de linguistique (option corse)

Réalisé par Estelle MEDORI, Maître de conférences des universités

Contexte

L'explication linguistique en français (suivie d'un entretien) est une des trois épreuves orales d'admission à l'agrégation. Deux heures sont consacrées à la préparation ; l'épreuve elle-même se découpe en deux temps, soit 30 minutes d'explication et 15 minutes d'entretien avec le jury. Il convient de rappeler que ces temps doivent être respectés par les candidats : on attend d'eux qu'ils ne soient ni trop en deçà ni au-delà de cette contrainte temporelle. Cela nécessite donc de leur part un entraînement à l'épreuve qui leur permette de maîtriser leur temps le moment venu.

Introduction

Le texte soumis à l'analyse est un extrait de l'œuvre d'Antone Trojani, *Dopu Cena (Stalbatoghji Corsi)*, parue en 1973. Il était demandé aux candidats de "réaliser une analyse linguistique de ce texte en portant une attention particulière aux aspects phonétiques qui sont suggérés par les choix orthographiques de l'auteur", et, conformément aux épreuves de cette nature, de lire un extrait du texte à haute voix. Selon les instructions officielles, il s'agit d'un texte contemporain.

Le jury attend des candidats qu'ils développent une analyse du texte comprenant aussi bien les dimensions phonologique, phonétique, graphique, morphologique que syntaxique et lexicale. Aucune de ces approches ne doit être occultée, sachant que la question spécifique concerne un seul de ces aspects. Elle ne doit donc constituer qu'une des parties de l'exposé et non la totalité de celui-ci, bien que le sujet de cette session se prête à servir de cadre à la partie phonologie et phonétique. L'approche linguistique d'un texte nécessite que l'impétrant se soit donc bien préparé.

Il est en effet important de maîtriser les concepts et le lexique technique qu'impose ce type d'exercice et, par conséquent, d'acquérir les connaissances de base en Linguistique Générale qui s'ajoutent aux savoirs spécifiques sur telle ou telle langue. Une préparation par le biais d'une formation ou d'une bibliographie spécialisée est donc vivement recommandée. Ainsi, il n'est pas acceptable, à ce niveau, que l'on confonde – notamment – morphologie et graphie d'un phonème, graphème et phonème, diphthongue et diérèse ou hiatus, etc. Par ailleurs, la diachronie et la variation dialectale doivent être connues et maîtrisées afin d'éviter les écueils dans l'interprétation de phénomènes linguistiques catalogués comme « fautes ». En lien avec ceci, il est conseillé d'employer le lexique idoine : évoquer des *aires dialectales* et des phénomènes de *dialectalisation* dans un exposé de cette nature n'a rien d'outrancier puisque *dialecte* est le terme consacré et qu'il n'est pas connoté dans une perspective strictement linguistique. Cette terminologie vise à décrire des phénomènes de variation qui se produisent au sein d'un système voire d'un diasystème. Le terme de *régiolecte* est accepté ; toutefois dériver le terme en *régiolect(al)isation* conduit à la production d'un barbarisme inélégant qui opacifie la clarté de l'exposé.

Par ailleurs, les candidats ne peuvent considérer leur connaissance et leur pratique de la langue comme suffisantes ni s'appuyer sur une bibliographie non spécialisée tels que des ouvrages de didactique pour réaliser l'analyse linguistique d'un document. Si ces ouvrages peuvent avoir une pertinence dans la pratique pédagogique, ils ne constituent pas une source suffisante pour appréhender des faits linguistiques, d'autant que certains exemples traités dans ces manuels peuvent avoir une valeur autoréférentielle remettant en question toute tentative de généralisation. Par ailleurs, l'analyse linguistique, comme son nom l'indique est une *analyse* et ne doit pas se cantonner à lister des faits de langue.

S'il n'y a pas de plan imposé ou de plan-type, le jury peut recommander aux candidats de lire l'extrait de leur choix après avoir réalisé l'introduction de leur exposé. Dans un second temps, l'analyse est présentée au jury, la réponse à la question pouvant être traitée dans une dernière partie, avant la conclusion. Le

moment opportun pour lire un extrait du texte peut se situer également dans le fil du commentaire, en fonction des éléments mis en relief par le candidat.

L'introduction devrait présenter le document et le plan. Contextualiser l'œuvre dont il est extrait est opportun. Ainsi, évoquer l'inscription de l'auteur dans le contexte de la littérature dite « di u mantenimentu » est une position habile car elle permet de justifier les choix de l'auteur tant sur le plan thématique que sur le plan des choix linguistiques. Il est en revanche inopportun de faire glisser l'épreuve vers un commentaire littéraire puisque tel n'est pas l'objet. De même, positionner l'extrait proposé dans le contexte absolu de l'élaboration linguistique est une posture maladroite, sauf à ce qu'elle soit convenablement argumentée. Il est déconseillé aux candidats de contextualiser le document dans un cadre idéologique en citant ce qui pourrait apparaître comme des slogans politiques : il convient de se mettre en distance avec l'objet et de ne pas laisser les sentiments ou opinions personnelles déborder lors de l'épreuve.

Concernant la langue du texte soumise à l'examen, l'auteur, originaire d'Ascu, est dépositaire d'une variété linguistique qui s'insère dans l'ensemble dialectal septentrional. Cette variété présente des traits communs avec les parlers de la Balagne et du Niolu, bien que quelques faits rappellent les dialectes de l'aire nord-orientale, reflétant en cela la mobilité des populations pastorales d'Ascu sur les grands chemins de transhumance. Ceci a été bien perçu par un des candidats, et cette réalité linguistique donnait la possibilité d'en faire un véritable angle d'attaque du commentaire bien qu'elle n'ait été qu'insuffisamment exploitée.

L'analyse linguistique

En préambule, on peut rappeler que l'écriture du corse se forge sur le système orthographique de l'italien, avec des adaptations déjà proposées et discutées dans la première description des parlers corses par Francesco Domenico Falcucci en 1875 (« Saggi moderni. Corsica », in Papanti Giovanni, *I Parlari italiani in Certaldo alla festa del V centenario di messer Giovanni Boccacci*, Livorno, Vigo, pp. 571-603)⁴ et à partir du premier dictionnaire corse réalisé par le même auteur (*Vocabolario dei dialetti, geografia e costumi della Corsica*, Cagliari, Società Storica Sarda, 1915). Tel est le cas de l'occlusive palatale /c/ pour laquelle Falcucci propose, en 1875, la graphie <chji> puis <chj> en 1915 (<chj> pouvant noter aussi un dévoisement de la sonore /J/ chez Falcucci), et de /J/ avec <ghji> en 1875 et <ghj> en 1915 par adaptation de l'italien <chi> et <ghi>. Il en est de même, et malgré quelques oscillations, pour la fricative postalvéolaire sonore /Z/ transcrite par <sgi> en 1915, qui est également une adaptation depuis la graphie de la correspondante sourde /S/ avec le trigramme <sci>.

Par ailleurs, les parlers corses dans leur ensemble connaissent une variation phonosyntactique de la consonne initiale – qui est un phénomène de sandhi – partagé avec l'ensemble des parlers centraux et méridionaux de l'Italie (dont la Toscane et, de là, présent en italien standard). Cette variation se manifeste schématiquement, dans les parlers du sud, par une alternance entre consonne conservée en contexte faible et une réalisation forte en contexte fort (renforcement ou fortition ; les fricatives labiodentales et alvéolaires sont soumises à un phénomène de lénition en contexte faible), tandis que dans le nord on observe, globalement, une lénition (sonorisation, spirantisation voire amuïssement dans certains cas) de la consonne en contexte faible et consonne simple / conservée voire renforcée en contexte fort. Enfin, les consonnes en position intervocalique connaissent des phénomènes de variation qui concernent aussi les fricatives /f/ et /s/ dans le sud (sonorisation ou affrication en attaque de syllabe après /r/ ou /n/) auxquelles s'ajoutent les occlusives bilabiales, dentales et vélaires qui se sonorisent (sourdes) ou se spirantisent (sonores) dans le nord.

Ces deux phénomènes d'alternance consonantique ne sont pas propres à la Corse qui la partage avec l'Italo-Romania centrale et méridionale. Ils ne constituent en aucun cas un reflet de la partition entre

⁴ Pour un état détaillé de la question voir les actes du colloque Falcucci (édités par S. Retali-Medori, sous presse).

Romania Orientale et Romania Occidentale, la lénition des consonnes dans la Romania Occidentale étant un phénomène ancien et irréversible, indépendant de ce qui a cours en Corse.

Ce rappel, très schématique, permet de situer la variété de l'auteur et d'éclairer certains de ses choix orthographiques. On observe tout d'abord qu'une grande partie du texte adopte l'orthographe corse qui est communément admise. L'héritage de l'italien se mesure ici, et en comparaison avec l'orthographe contemporaine, par l'absence de notation des accents sur les formes monosyllabiques, et même lorsque l'accent – noté actuellement – permettrait de signaler le renforcement de la consonne initiale suivante : ainsi en est-il de *tra*, *a* (prépositions) *e* (conjonction copulative), *un* (adverbe de négation), *fa* (infinitif), etc.

Par ailleurs, certaines formes du texte présentent des traits dialectaux marqués. Ainsi en est-il de la forme *chjughì* qui évoque la forme orale [ˈcugì] avec sonorisation de l'occlusive vélaire, cette consonne étant particulièrement sensible aux phénomènes de lénition en Corse. Le substantif *buvone* avec <v> équivalent au phonème /v/ rappelle pour sa part la sonorisation de la fricative également répandue dans les parlers corses ; comme l'ont souligné les candidats, on tend actuellement à transcrire /v/ intervocalique par <f>, le graphème <v> reflétant généralement, au moins dans les parlers du nord, la semi-consonne (approximante) bilabiale /w/. On note d'ailleurs l'orthographe de *tufunellu* avec <f> pour /v/ (l. 22).

Le cas de *rifiddore* se pose différemment : le latin FRIGĬDUS connaît une syncope de la voyelle postonique (syncope romane), qui conduit, en position interne à obtenir un groupe consonantique interne G'D, soumis à son tour à une assimilation régressive > /dd/. C'est ce que transcrit l'italien *freddo*. Dans les parlers corses (mais pas uniquement : sarde et divers parlers italo-romans), la géminée sonore s'est renforcée en une sourde (simple en corse) comme en témoignent clairement les parlers du sud. La dentale sourde qui en résulte est à nouveau soumise à lénition dans les parlers de l'aire septentrionale. C'est peut-être ce qu'a voulu représenter Trojani, tout comme il a choisi d'écrire *rodde*, bien que l'on ne puisse exclure une graphie conditionnée par les formes *freddo* et *roba* de l'italien (corse *robba*).

La variation phonosyntactique de l'initiale est évidente, à l'instar de ce que l'on trouve chez Falcucci voire chez Viale (*Serintu di Scappinu*), dans *u jornu* (l. 7), *ssu jornu* (l. 8) *quand'elli jòcanu* (l. 22). En effet, comme Falcucci l'avait déjà mis en relief en 1875, l'occlusive palatale sonore /j/, laisse place, en contexte faible et dans l'ensemble de la Corse, à la semi-consonne /j/ transcrite ici par *yod* (<j>).

Comme l'ont souligné les candidats, la graphie de l'occlusive palatale sourde /c/ est plus problématique chez Trojani lorsque celle-ci se trouve en position intervocalique : à côté de *vecchiaia* on trouve par exemple *spuntichju* ou *sechja*. S'il est vrai que *vecchiaia* peut refléter la graphie italienne du substantif *vecchiaia*, on aurait attendu <cchj> dans *pinnechju* et *sechja*. La notation par le trigramme <chj> ne doit pas être interprété, comme cela a été suggéré, comme reflet de la prononciation simple de la palatale. En effet, dans l'ensemble des parlers corses, et hormis les exceptions d'*artichjoccu* ou de *richjarà*, la palatale, en position intervocalique, est longue : le système phonologique exigerait donc <cchj> : *secchja*, *pinnechju*, etc. Enfin pour ce qui est *imbitati*, le graphème reflète le bétacisme de V étymologique qui se produit à l'attaque de syllabe après latérale, vibrante ou nasale (ici N étymologique). Dans *imbitati*, <m> reflète l'assimilation, sur le plan articulatoire, de la nasale à la bilabiale /b/.

Pour ce qui est du vocalisme, le texte, s'inscrivant globalement dans l'aire du vocalisme de type toscan qui est très répandue, réserve moins de surprise. Les candidats ont relevé, à juste titre, la présence dans le texte d'*ermone* 'épaule', dérivé d'*armu* (< latin ARMUS 'épaule'). On observe ici une palatalisation de A étymologique entravé par R (> [æ]) puis réalisation par la voyelle ouverte [ɛ] attestée pour *ermone* dans cette aire par les données géolinguistiques (ALEIC et NALC-BDLC). Cette réalisation isolée est en contraste avec les réalisations de A voir de Ĕ devant R + consonne par /a/, à Ascu comme dans la majeure partie de la Corse. On note dans le texte d'A. Trojani la forma *tarra*, qui rappelle ce type de réalisation depuis l'étymon TĔRRA.

Le texte offrait aussi quelques exemples d'apophonie se traduisant par la fermeture de voyelles atones, en particulier prétoniques, comme cela est le cas de /o/ > /u/ dans *tufunellu* < *tufone* ou *fucone* < *focu*. Quant à *peura*, le graphème <e> ne correspond pas, comme cela a été suggéré par un candidat, à la voyelle étymologique et la réalisation sudiste /a/ (*paura*) n'est pas secondaire mais primaire. En effet, *paura* renvoie au latin PAVŌRE. La voyelle A a évolué par contact avec la palatale successive (> /E/ de *peur*). Ce cas ne peut être rapproché de celui du français où la voyelle /œ/ que note le digramme <eu> dans *peur* renvoie à la diphthongaison de Ō dans cette langue.

Outre l'accent graphique adopté pour les oxytons (*travaglià*, *Antò*, *filà*), comme l'ont observé les candidats, l'auteur a noté les accents sur les proparoxytons pour les formes verbales comme *fèssinu* ou *vèdela* ainsi que pour *còllane* et *fàlane*. Observe aussi la présence de l'accent graphique sur certaines formes lorsque l'on a deux voyelles qui se succèdent. Cette notation semble procéder d'un souci pédagogique car elle permet de lever l'ambiguïté que peut générer la présence de <i> dans différents cas : dans *travagliàta*, l'accent graphique isole le trigramme <gli> qui note la latérale palatale /ʎ/ (et sa variante phonique [j]) de la voyelle accentuée ; dans *avìa* il note la diérèse (/a'βija/, évitement d'un potentiel */aβja/), tout comme dans *zìa* ou *spinnacciàtu* (<i> aurait pu s'interpréter ici comme la marque graphique à valeur palatale pour l'affriquée /tʃ/ dont le trigramme <cci> est l'équivalent orthographique).

Les questions morphologiques ont été occultées par les candidats ou ont fait l'objet d'interprétations erronées voire de jugements catégoriques inappropriés. On peut ainsi relever, en ce dans le domaine de la morphologie nominale, le syntagme *bracce aperte* (l. 13). Il s'agit d'un cas de genre alternant renvoyant aux résidus du neutre latin en corse : masculin singulier *bracciu*, féminin pluriel *bracce* (cf. corse méridional extrême *bracciu* / *braccia* ; it. *braccio* / *braccia*), l'adjectif *aperte* s'accordant en genre avec le substantif. Le syntagme *e [so] dite, longhe, fini e lisce* (l. 18) est construit de façon semblable : le substantif masculin singulier *ditu* présente un pluriel féminin *dite*, et les adjectifs successifs s'accordent avec ce féminin pluriel. Il faut souligner que *fini* est le pluriel féminin de *fine* : ce pluriel des substantifs et adjectifs féminins de la troisième classe sont communs dans l'aire nord-orientale et est semblable à ce qui existe en italien (*la croce fine*, *le croci fini*). Le jury a pu constater que l'approche morphologique n'est pas maîtrisée par les candidats qui montrent une carence générale sur ces questions. Ainsi, les formes verbales n'ont pas été commentées alors que, *a minima*, on aurait pu attendre des observations spontanées sur la flexion des verbes de la deuxième classe (ici *avè* et *parè*) présentes dans le texte. Les subjonctifs imparfaits et la concordance des temps ont été évoqués mais auraient probablement mérité des développements voire une certaine prudence quant aux variations d'ordre syntaxique sur le territoire insulaire, la syntaxe ayant d'ailleurs été peu commentée dans les exposés.

Le lexique a été également délaissé, hormis une remarque pertinente sur le syntagme *novu natu* qui apparaît comme un calque probable du français nouveau-né (vs *criatura*), l'association des termes *rocca* et *fusu* pour déterminer le contexte littéraire du texte, et sur les désignations l'église dans les parlers corses (*ghjesgia* dans le texte). Sur ce plan les exposés ont été également carencés alors que le texte se prêtait à des développements intéressants. Parmi les pistes à explorer, la dimension diachronique, dans une perspective romane, des noms de l'église, aurait été bienvenue d'autant que la question a été creusée par M.-J. Dalbera-Stefanaggi. Sur le plan stratigraphique, les termes *rocca* et *tufunellu* < *tufone* notamment auraient pu être exploités. Par ailleurs, le texte regorge de formes dérivées – spécialement parasyntétiques – ou composées qui auraient pu être explicitées, telles que *tracolla*, *navata*, *infrisgittata*, *inciuffita*, *spinnaciàtu*, *rifridore*, *inturchjà* (*s'inturchjavanu*, l. 21), *corri corri*, ou encore *bona nova*. Le lexique pouvait être également l'objet de commentaires motivationnels puisque certains termes s'y prêtaient comme [*a rocca*] *infrisgittata* et *inciuffita*, *noce di a rocca*, *bona nova* et, tout particulièrement *porta di u paradisu*. Ce dernier conduit à évoquer enfin la possibilité de procéder un commentaire des champs lexicaux puisque le lexique religieux ou de la sphère domestique auraient pu se prêter à une véritable investigation de la part des candidats.

Par conséquent, pour les sessions à venir, il est vivement recommandé aux candidats de ne pas négliger la préparation de cette épreuve. Elle montre la capacité des futurs enseignants à saisir les fonctionnements linguistiques de la langue qu'ils devront enseigner, ce qui est essentiel. Une étude approfondie de ces mécanismes leur permettra également de dépasser des postures d'une représentation normative auto-référentielle qui est un écueil important. Il est donc souhaitable que les candidats acquièrent des notions essentielles à la compréhension de la langue corse appréhendée ici sous l'angle de la Linguistique Générale (analyse des structures en synchronie et outillage théorique), de la Linguistique Romane (aspect diachronique et dimension comparatiste), et de la Géolinguistique (phénomènes de variation dialectale).

L'épreuve orale d'explication de texte portait sur un extrait de *A rimigna*, pièce de théâtre montée et jouée en 1973 et publiée en 1982 dans les numéros 18-19 de la revue *Rigiru*. Bien que co-signée par Saveriu Valentini et Rinatu Coti, elle est le fruit d'un travail de collaboration dans le cadre du « *teatru paianu* », troupe dirigée à l'époque par Dumenicu Tognotti⁵. Pleinement tributaire des conceptions avant-gardistes de l'époque, notamment celles défendues par Grotowski dont Tognotti fut le disciple, elle mêle texte, chant, gestuelle, et fut en son temps peu comprise et peu suivie. Inscrite dans le mouvement de militantisme autonomiste de l'époque, elle traite d'un fait historique, le « procès des Niolains », épisode tragique de la répression française qui s'abattit sur le Niolu suite à la défaite de Ponte Novu et où douze patriotes corses furent pendus par les armées de Louis XV.

Cette contextualisation interne et externe, que les candidats n'ont pas omis de faire, était utile fût-ce dans le cadre d'une explication de texte linéaire, car elle permettait à cette dernière d'être problématisée. Comment un processus de ritualisation prend-il le pas sur une conception théâtrale plus traditionnelle ? Comment les personnages disparaissent-ils au profit de figures archétypales ? Comment la parole endosse-t-elle tout à la fois une dimension politique et identitaire ? C'est à la croisée de ces chemins-là que le candidat pouvait prétendre donner une valeur explicative à son exposé.

Enfin, ce dernier aurait gagné à mentionner les grands mouvements du texte, qu'il était aisé de scinder en quatre grandes parties : depuis l'incipit jusqu'à « *hè infernu da quiddi altri* », où l'évocation de l'enfer prédomine ; depuis « *E issi nutizii* » jusqu'à « *eccu una civilisazioni* », où la réflexion s'ancre sur un lieu précis ; depuis « *Ma par oghji ?* » jusqu'à « *Micca solu i maiò ma ancu i ziteddi* », où apparaît l'évocation du martyr proprement dit ; enfin depuis « *sentu i brioni* » jusqu'à la fin, où l'on assiste à une dramatisation et à une montée en puissance de l'imprécation.

Reprenons-en désormais le déroulement linéaire.

Le premier mouvement est marqué par un faux dialogue entre « *U populu* » et « *u mazzeru* ». « Faux dialogue » d'abord parce que la disproportion est patente entre les deux personnages, le premier n'intervenant que sous la forme d'une très courte phrase nominale (ce sera systématiquement le cas, les trois rares fois où il intervient dans l'extrait), la parole du second occupant tout le reste ; c'est de fait assigner à ce « *populu* », on le voit, moins un « rôle » qu'une « fonction » : celle d'une sorte de relance désincarnée, sinon celle d'une simple scansion. Faux dialogue ensuite parce qu'il n'en va pas différemment du « *U mazzeru* », auquel l'article défini « *u* » fixe une sorte de caractère général, semblant le river à son statut de représentant de la communauté (dont il est censé prédire l'avenir), et dont la parole elle-même, au présent et dénuée de tout pronom personnel, semble surgir de « nulle part ». Tout cela permet d'emblée d'évoquer ce que nous avons appelé plus haut les « figures archétypales » qu'entend donner l'auteur à ses personnages. (Notons toutefois que les premiers mots du « *populu* », ne sont pas dénués d'ambiguïtés, le comédien tenant le rôle pouvant jouer sur plusieurs registres : opter pour une sorte d'appel pressant, ou pour une simple et sobre présentation. On peut d'ailleurs d'emblée

⁵ L'un des candidats fait remarquer à fort juste titre que ce même texte se retrouve dans une autre pièce de théâtre, *A maciddarizia*, cette fois signée par Rinatu Coti, qui fut de fait un collaborateur assidu de la troupe et très vraisemblablement l'auteur.

ajouter qu'aucune didascalie n'en précise les modalités : « *U mazzeru* » est-il déjà présent sur scène, ou apparaît-il suite à l'exhortation ?)

Quoi qu'il en soit, le monologue de ce dernier va s'inscrire dans cette même logique « désincarnée ». Ce sera le cas de façon paradoxale car, dans le cadre d'un « spectacle théâtral », son discours s'apparente curieusement à un texte « écrit » ; il joue de fait sur des caractéristiques propres à l'écrit seul ; sa typographie particulière en témoigne : six petits paragraphes, qui n'excèdent jamais deux phrases et se réduisent même dans un cas à un unique substantif. La forme est assimilable au verset sinon au poème en prose. Il est surtout marqué par une sorte de litanie : le mot « *infernu* » y est répété huit fois en six paragraphes et ce système anaphorique ne concerne pas uniquement le mot « *enfer* » mais contamine la syntaxe entière : « *L'infernu ùn hè micca da parti indà –ùn hè micca in un accintu, cirniatu da tarmini, ùn hè micca in un locu solu* » : à l'anaphore qui concerne « *infernu* », s'ajoute de fait la répétition de segments de phrases successifs, autant d'épanaphores, comme ici « *ùn hè micca* ». Ces procédés rhétoriques vont d'ailleurs, au cours du texte, s'amplifier et se complexifier. Le seul et simple « *innò* » qui occupe le deuxième paragraphe peut se lire comme une sorte de contrepoint rythmique, et là encore il faudrait s'interroger sur le parti qu'en put tirer le metteur en scène. Mais dans cette même acception théâtrale, il n'est pas interdit de penser que, si le dialogue n'est pas réel dans cet extrait, les réponses que se donne à lui-même le personnage en tiennent bien souvent lieu. « *L'infernu hè ogni locu, ind'è no semu, ciò ch'è no semu, ciò ch'e no femu* » : les répétitions, on le voit, se doublent ici d'un système qui porte aussi sur les sonorités et les phonèmes. En un mot, nous sommes ici clairement dans le registre du lyrisme et dans le domaine de la poésie. Cette insertion du genre poétique dans le cadre du théâtre est aussi de celle qui nous interroge : on y constate la grande complexité d'un discours théâtral apte à prendre son bien dans des registres fort variés.

La tonalité prend un tour nettement plus politique avec « *L'infernu hè a disgrazia di u poveru, a praputenza di u riccu* ». Une opposition entre les « riches » et les « pauvres » que fixe le rythme, par la concomitance de deux octosyllabes. Négation et affirmation se retrouvent d'ailleurs bientôt dans un seul et même paragraphe, qui voit se succéder « *L'infernu ùn hè micca l'abissu di l'animali lacrimanti, in un locu di a fumaccia è di u bughju. L'infernu hè bell'è chè bè da parti quinci* ». Aussi désincarné que soit le discours, c'est un appel à regarder la réalité, -« *da parti quinci* »-, qu'invite le texte.

Le mouvement se clôt sur une dernière formule : « *L'infernu hè in omu. L'omu hè infernu è muritoghju, ma hè infernu da quiddi altri* ». Par-delà le clin d'œil à Sartre et à son célèbre « *L'enfer, c'est les autres* », elle indique clairement la dimension humaine que porte la réflexion du mazzeru. Celui-ci, dans le langage ésotérique qui sied au personnage, se complait moins à décrire qu'à définir les différents « cercles » de l'enfer, dans une sorte de prologue philosophique qui, on l'a vu, ne dédaigne pas les effets rhétoriques et les combinaisons poétiques. Ce monde infernal n'en reste pas moins celui vécu par les personnages de la pièce, l'année même de ce fameux procès des niolains qui en est le thème et le substrat.

De fait, le deuxième mouvement du texte, relancé par u « *populu* » et la question « *È issi nutizii ?* » s'inscrit plus clairement dans le présent diégétique de la pièce, comme il s'inscrit dans un « lieu » plus précis. Les références au « *locu* » répétées quatre fois, comme le mot « *tarra* » qui le sera deux fois en témoignent. Les deux mots sont systématiquement accompagnés de déterminants possessifs. On comprend par là comment le motif identitaire y acquiert une plus grande importance. « *Un omu senza u so locu ùn asisti micca* » : la résonnance aphoristique de la phrase est clairement dénotée par ce que Blanchot appelait la « nucléarisation de la parole » et

qui est ici visible dans le dépouillement, la brièveté, la sorte de « gnomè » aristotélicienne qui assigne à la phrase un tour de vérité absolue.

De fait, ce passage se caractérise par une sorte de resserrement syntaxique de la pensée, qui l'apparente plus encore que précédemment à un discours philosophique. La prédominance du verbe « être » employé au sens plein l'atteste quelque peu. « *L'infernu hè ancu, è masimu, quand'ì l'omu ch'ì sapia u so locu si sceta è l'ani toltu u locu* » : la notion de perte du lieu, elle-même vécue comme un « enfer », est un motif qui permet à l'auteur de reprendre la litanie de l'enfer en l'associant cette fois à la perte d'identité. On peut songer ici à l'essai de Rinatu Coti, à peu près contemporain de *A rimigna* et intitulé *Intornu à l'eszezza*, où celui-ci tâche de conceptualiser l'idée d'une communauté qui ne peut prétendre à l'essence si elle ne s'en donne pas les moyens. Dans tous les cas, la notion sera développée plus loin par une métaphore saisissante : « *A radica senza a so tarra indura è mori. L'omu senza a so tarra indura è mori* ». Le rapprochement entre « la racine » et « l'homme » passe, on le voit, par une grande sobriété de moyens : seul le parallélisme de construction catalyse les deux notions et fait deviner leur lien. Mais c'est évidemment le mot « *radica* » (racine) qui prend ici tout son sens et donne au texte une quasi valeur de manifeste identitaire. Le mot rappelle d'ailleurs opportunément, au moins par association du champ lexical, le titre même de la pièce, cette « *rimigna* » (le chiendent) éminemment polysémique. La phrase qui suit souligne et appuie la même notion, cette fois sous la forme d'une concaténation non verbale : « *L'omu è u so locu, tremindu, unu à riquenza di quidd'altru* ».

Ces différents coups de projecteur idéologiques trouvent leur conclusion dans une définition inattendue, ce « *Eccu una civilisazioni* » qui soudain condense en un seul mot les différentes définitions. Il dote le texte d'une résonnance philosophique, -une dimension pour le moins neuve dans le contexte du théâtre corse.

Quittant le terrain philosophique, le troisième mouvement est marqué par une évocation du présent. Il est aussi le moment où, à la parole hautaine et solitaire du mazzeru, succède un « nous » qui inclut le spectateur, et tente sans doute de le faire parti prenante de la réflexion : « *Oghji ùn semu...* ». Les procédés rhétoriques là encore abondent, en l'occurrence celui, entièrement orienté dans un sens négatif, de l'accumulation : « « *Oghji ùn semu cà u cumenciu di guai, di straziumu, di dolu, di lagni, di pienti, di lacrimi, di befuli, d'infilicitai, di sottumissioni è di diciarbiddumu* ». Retenons-en peut-être celui de « *sottumissioni* » (la soumission), clairement connoté dans le langage militant de l'époque, et qui rappelle combien ce théâtre se veut aussi celui de l'émancipation politique.

Deux évocations relativement mystérieuses interviennent alors. La première concerne « *Filiconu* » : « *Filiconu ùn uruleghja mai pà nunda, mai* ». Elle fait référence en corse au nom de Filiconu, figure du chien mort et pleuré par son maître⁶, ici convoqué pour noter sans doute la fidélité qui ne s'éteint pas. La deuxième évocation, non moins symbolique, est celle du « *malaceddu* » (la chouette), oiseau porte-malheur qu'il ne serait peut-être pas excessif, dans ce discours de projection vers l'avenir qui caractérise les dires du mazzeru, de croiser avec la fameuse chouette de Minerve chère à Hegel, symbole pour sa part du décalage constant de la philosophie avec l'histoire telle qu'elle est en train de s'écrire. « *U malaceddu sta notti hà briunatu, hà briunatu... hà briunatu... in u poghju supranu... sangui... sangui... sangui...* ». Avec une remarquable sobriété de moyens, en l'occurrence la répétition pure et simple et par trois fois de « *hà briunatu* » et de « *sangui* », le discours dit l'horreur du temps présent, et même de l'avenir

⁶ On l'évoque dans un « lamentu » célèbre : « *U lamentu di Filicone* ».

avec « *Un s'hè ancu compiu di piegna !* », terrible annonce, bien dans la veine du mazzeru, porteur de mauvaise nouvelle.

Ce langage relativement ésotérique va prendre un autre tour à partir de la formule : « *U murtoriu hà da sunà ondici volti in paesi, ondici volti !* ». On sait en effet que le « procès des niolains » concernait douze individus dont un enfant, le jeune Acquaviva âgé de quinze ans. Le glas (dont on peut imaginer la présence effective lors du spectacle) nous ramène bel et bien à l'épisode historique qui sert de fil directeur de la pièce ; « *Biatu à chì si salva ! Salvassini ? Hà da essa dura ! Micca solu i maiò ma ancu i ziteddi* » : la référence au martyr du jeune Acquaviva, enfant qui reste une figure familière en corse de l'enfant martyr, est cette fois aisément déchiffrable.

Le quatrième mouvement porte d'abord la marque d'une inflexion significative avec l'intrusion d'un pronom de première personne : « *Sentu i brioni, vegu i misciazioni* ». Cette intrusion montre combien le texte, dans son apparente discontinuité, répond à une vraie exigence littéraire, un fil directeur, avec la volonté de faire varier le personnage et la perception que l'on peut en avoir. L'archétype que nous évoquions plus haut y prend de plus en plus forme humaine, se « personnalise » à mesure même que se déploie son discours. Il évoque d'ailleurs des faits de plus en plus précis : « *vegu i misciazioni, u spaventu, i briona di a mamma, a mamma di a criatura nucenti ch'eddi ani da tumbà quì in piazza* ». Comment ne pas reconnaître, là encore, dans les cris de cette mère, le visage de l'enfant qui fut alors martyrisé ?

« *Iè, l'ani da tumbà ma u sangui nucenti ùn secca* » : la formule, aphoristique à nouveau (le sang innocent ne sèche pas) fait à nouveau référence au jeune Acquaviva. Mais elle fait appel non moins clairement à ce que l'on pourrait appeler le caractère militant de la pièce, sa volonté d'être un manifeste politique. Car c'est bel et bien aux spectateurs des années soixante-dix que le message s'adresse directement, comme un appel à ne pas entériner l'oubli.

L'avant-dernier paragraphe accentue cette dramatisation. En témoigne la syntaxe cette fois fort complexe de la phrase, à partir de « *Iè si pò piattà* » jusqu'à « *induratu da u dulari* », dominée par plus de sept propositions et autant d'incises, et chaque fois marquée par des reprises en rythme ternaire (« *u focu piccia, piccia, piccia* »).

« *E tandu st'omu desfa ancu l'infenu s'eddu ni dà l'assaltu. E l'hà da disfà* ». On assiste là à une ouverture, peu notée par les candidats, vers un avenir plus serein, à tout le moins vers une espérance possible. La dernière phrase en fait foi, toujours par le biais de répétitions, cette fois tourné vers le positif : « *stu ghjornu... u vecu, u sentu, sentu l'avvivi... i banderi... e ciccone... a ciccona. L'avvivi... i banderi... Iè ! Iè ! Vecu, i vecu... u sentu, u sentu...* »

Tout entier tissé de références tout à la fois philosophiques, poétiques et politiques, l'intrusion d'un tel discours, volontairement sibyllin et éminemment symbolique, dans le cadre d'une représentation théâtrale, était en soi une gageure. Par-delà son aspect parfois daté, on ne peut en tous cas qu'en noter l'aspect profondément novateur et, à tout le moins, en la lisant, préférer, à l'instar de Paul Valéry cet « *éclair tout bref* » à un quelconque « *demi-jour constant* ».

IV. ÉPREUVES SPÉCIFIQUES À L'OPTION OCCITAN

A. ÉPREUVES ÉCRITES

Epreuve de commentaire dans la langue de l'option

CXII

5 Mounto un grand crid... Ai ! paure ! dóu Caburle
Un remoulin esfraious agouloupo
Dins soun revòu la barco : un tuert terrible
Brounzis contro lou Pont e tout s'esclapo.
Guihèn, dóu contro-cop, dintre lis erso
Es bandi, dins si bras aguènt l'Angloro.
E nado, bacela di tros de fusto,
E nado, la tenènt à cimo d'aigo,
E nado tant que pòu. Mai lou subroundo
10 A la perfin la suberno enmalido,
E desaparèis. Sus l'autre bord dóu Rose
D'ageinouiouin alin plouron li femo,
Cridant e pregant Diéu. De la peirado
Ounte éu s'èro gandi, la barco routo,
15 Sauvant lou pichot chat de l'equipage,
Lou bon Jan Rocho tourna-mai cabusso.
E vague de nada, cercant lou prince,
E vague de soute, cercant l'Angloro.
Mai de-bado ! Lou flume, quau saup mounte ?
20 Lis avié touti dous mena pèr sèmpe.

CXIII

25 Sus lou limpun dóu bord ounte s'eidracon
Li naufragié, – la caro ensaunousido,
Jasiè lou gros pilot, cubert de grumo ;
Li barcatié, planta dins la papolo,
Li carretié, rouigant sis escoumenge,
Èron aqui doulènt, la tèsto souto,
A recata pèr sòu quàuqui rabasto.
Agamouti, pican dóu pèd la terro,
Lou vièi patrour gençavo : – Acò's pas juste !
30 Moun bèu cabau ! tant uno bello rigo !
Tout acò derouï pèr lou mal-astre ! –
Pièi demandè:--Quau manco ? ié sian tóuti,
Li gent de l'equipage ? – Se coumtèron
E « ié sian touti » fuguè la responso.
35 Mèste Apian diguè mai : – He ! las de nautre !
Quand li malur an d'èstre, fau que fugon !
Emai poudian bèn tóuti nous afoundre...

40 Nous a, sant Micoulau, sauva la vido :
 lé faren à Coundriéu dire une messo.
 – lé mancara, faguè Jousè Ribòri
 Plan au prouvié, qu'aquelo pauro chato
 Em'aqueu brave prince... – Ah ! bouto, prince...
 Jan Rocho repliquè, sus lou Caburle
 Aviéu proun remarca si menganello...
 45 Quau noun t'a di qu'es pas lou Dra dóu Rose
 E qu'eu, assabenta dóu grand naufrage,
 Noun nous ague suivi, de mudo en mudo,
 Pèr empourta l'Angloro dins si toumple ? –

CXIV

50 E Mèste Apian clauguè, brandant la tèsto:
 – Es messagié l'esperit ! Quand li barco
 Davans lou Malatra fasien desciso,
 léu lou sentiéu, qu'aquelo malurouso
 (Car dèu avé, jitado à la ribiero,
 Fa puto-fin) èro pèr nous adurre,
 55 A tèms o tard, quauque marrit rescontre.
 Ai ! mi sèt barco ! Ai ! mi chivau de viage !
 Dire que tout acò s'envai au foudre !
 Es la fin dóu mestié... Pàuri coulègo,
 Poudès bèn dire : Adiéu la bello vido !
 60 A creba, vuei, pèr tóuti, lou grand Rose. –
 E m'acò, de l'espalo à la centuro
 S'estènt envertouia li tourtouiero
 E li restant d'arnés que ié soubravon,
 D'à pèd sus lou dougan touto la chourmo
 65 Remountè vers Coundriéu sènso mai dire.

Frederic Mistral, *Lou Pouèmo dóu Rose*, Présentation de Céline
 Magrini-Romagnoli, A l'asard Bautezar !, Montfaucon, 2014, p. 348-362.

Rapport de l'épreuve écrite de commentaire de l'option occitan

Réalisé par Marie-Jeanne VERNY et Rémy GASIGLIA, Professeurs des universités

1. Considérations générales

Le texte à commenter était extrait du *Pouèmo dóu Rose* de Frédéric Mistral. Les candidats devaient examiner les laisses CXII à CXIV, en d'autres termes les célèbres derniers vers du chant XII (« *La Mauparado* ») sur lesquels se clôt le poème.

L'échelle des notes a été ouverte au maximum, de 3/20 à 14/20. Les correcteurs ont eu la satisfaction de constater que 10 copies, soit 50 % du total, ont atteint ou dépassé la moyenne, 4 d'entre elles obtenant 13 ou davantage, et que seulement 3 copies ont eu des notes inférieures ou égales à 5.

Le jury est bien conscient que les candidats à l'agrégation des langues de France ont reçu des formations diverses, que les licences et masters de LLCER ne sont pas des formations de lettres modernes ou classiques et demandent des compétences plus variées, notamment en histoire et civilisation. Ce rapport voudrait de donner des conseils méthodologiques pour les candidats insuffisamment formés aux exercices littéraires.

On ne saurait trop leur recommander de travailler sur des manuels de français de lycée où ils trouveront des conseils de méthode exposés d'une façon claire et pédagogique, et, par là-même, rassurante. Par ailleurs, il leur est conseillé, notamment en s'inscrivant aux formations délivrées par les universités, de s'entraîner régulièrement à l'épreuve.

Il leur est fermement recommandé de soigner la présentation des copies : les négligences de présentation (rajouts dans la marge, ratures...) et, d'une façon générale, une écriture déplorable ont fait perdre beaucoup de chances aux candidats, et beaucoup de temps aux correcteurs. Les candidats devraient être conscients qu'une copie correctement présentée et calligraphiée ne peut que servir leur propos. Le jury rappelle en particulier qu'il est nécessaire d'utiliser le principe de la citation détachée lorsqu'on cite un passage d'au moins deux lignes ou vers. Il est nécessaire également de souligner les titres des œuvres et de mettre les citations entre guillemets.

Il est apparu en outre que les candidats n'ont pas toujours su gérer au mieux le temps qui leur était imparti, ce que révèlent certaines copies dont la fin hâtive jure avec un début prometteur.

2. Critères de correction

Les correcteurs se sont fondés sur les critères suivants pour évaluer les copies : qualité de l'expression, structuration du propos, qualité de l'analyse.

2.1 Expression

En ce qui concerne l'expression, les candidats ont intérêt à veiller d'une part à la correction de la langue et d'autre part à l'élégance du style.

Pour ce qui est de la langue, le jury accepte bien évidemment des formes de langue et de graphie diverses à condition que la cohérence de chacune soit scrupuleusement respectée. Bien évidemment, les citations de Mistral doivent être laissées dans la graphie d'origine, de même que les noms des personnages. Le jury a par exemple observé à plusieurs reprises la graphie hybride « *Anglora », qui n'est pas recevable.

Par ailleurs, même si, d'une manière générale, la qualité de la langue était convenable, voire bonne, les correcteurs ont regretté que certaines copies, parfois intéressantes sur le plan du contenu, aient été desservies au niveau de l'expression. On a déploré des négligences syntaxiques (erreurs d'accord, notamment du verbe et du sujet, du nom et de l'adjectif), des barbarismes, des incohérences d'accentuation.

Un exemple d'erreur récurrente : l'irrespect de l'alternance vocalique fréquente en occitan lorsqu'une voyelle du radical d'un mot passe de la situation tonique à la situation atone : *mòstra / mostrar, demòri / demorar, tròba / trobar, bòria / borieta...*). De même, les candidats doivent savoir qu'en graphie classique, l'accent s'impose pour marquer la place inhabituelle de la tonique : *s'anóncia, preséncia, comprés*.

On a pu remarquer que les négligences syntaxiques, incorrections ou maladresses étaient particulièrement présentes dans les longues phrases. Un exemple : « *E pr'aquò se lo vei de seguida actor en resisténcia a la facilitat de se daissar emportar per Ròse ».

Un commentaire littéraire du niveau de l'agrégation requiert la maîtrise d'une langue riche. Par exemple, le verbe **enlevar* ne s'emploie pas pour le français « enlever » (une personne), c'est le verbe *raubar* et le nom *raubatòri* que l'on attend, notamment depuis le drame d'Aubanel *Lou Raubatòri*. En ce qui concerne le vocabulaire de l'analyse littéraire, on attend aussi une maîtrise des principaux termes techniques. Il est des copies où *mostrar* (ou plutôt d'ailleurs le francisme **montrar* rencontré dans deux copies) est pratiquement le seul verbe employé pour évoquer les effets de sens de tel ou tel procédé d'écriture, de même que le nom *expression* ou le verbe *exprimir*. Le jury conseille donc aux candidats de se constituer un lexique occitan de l'analyse littéraire. Pour ce faire, il existe un outil en ligne, issu d'un mémoire de master : <https://www.locongres.org/fr/ressources/lexiques-occitans-specialises/81-lexiques-de-l-inoc/10225-lexic-occitan-de-l-analisi-literaria>. Bien sûr, on n'attend pas des candidats qu'ils le maîtrisent dans son intégralité, mais ils peuvent y trouver un guide pour appliquer à l'occitan les principaux termes requis par le commentaire de texte. La lecture des chroniques critiques des revues littéraires, celle des actes de colloques rédigés en occitan sont bien évidemment utiles pour puiser des modèles d'expression sur la littérature.

Quant au style, si les correcteurs ont apprécié l'aisance et la fluidité de certaines copies, il a regretté l'usage de termes appartenant au niveau de langue familier. Il attendait le registre d'expression le plus soutenu possible. Certes le jury a pu sourire de l'idée, suggérée – en occitan – par une copie, que Mistral aurait eu « plusieurs casquettes », mais ce type d'expression est à éviter dans un concours, et le jury s'étonne d'avoir à le souligner. On ne peut non plus accepter des formules telles que « Las laissas se passan... », les laisses étant des éléments du texte et non pas de l'histoire racontée.

2.2 Structuration du commentaire

Le jury se doit de rappeler un certain nombre d'évidences en ce qui concerne la méthode du commentaire, en premier lieu à propos de sa structuration.

Peu de copies présentent une introduction conforme aux règles en usage : mise en perspective du texte, situation du passage dans l'œuvre, nature du texte (narratif, descriptif, dialogué, etc.), hypothèses de lecture, annonce d'un plan de commentaire en rapport avec le projet de lecture. Ce plan doit être articulé suivant une progression du plus évident au plus complexe. Cela suppose évidemment que - faut-il le dire ? - ce plan ne se contente pas de suivre aveuglément le déroulement du texte à commenter.

Bien entendu, le jury attendait que le plan exposé soit respecté et souligné tout au long du développement. Au début de chaque partie une phrase doit introduire le propos, alors que certains développements s'ouvraient de façon trop abrupte. La solidité du discours repose bien évidemment sur des transitions soignées entre les grandes parties, ainsi que sur des articulations claires d'un point à un autre à l'intérieur de celles-ci, ne serait-ce qu'avec des mots de liaison. Il faut absolument éviter la succession de remarques décousues. En revanche, le jury a apprécié certaines compositions claires, précises, permettant au lecteur de suivre agréablement la pensée de l'auteur de la copie.

Enfin, il allait de soi que la conclusion devait faire le bilan de l'analyse et ouvrir sur de nouvelles perspectives logiquement amenées en évitant des considérations trop artificielles ou décalées par rapport à la nature littéraire de l'exercice.

2.3 Qualité de l'analyse

2.3.1 Maîtrise de l'œuvre au programme ainsi que du contexte culturel et éditorial

En ce qui concerne l'analyse, le jury rappelle que l'exercice du commentaire repose avant tout sur une maîtrise sans faille de l'œuvre au programme dans son ensemble et sur une bonne compréhension de son contenu, deux atouts qui permettent d'en étudier sans trop de risques n'importe quel extrait. Certes, Mistral n'est pas un auteur facile, mais le jury a tout de même été désagréablement surpris par le nombre de copies (une demi-douzaine) contenant des erreurs plus ou moins graves d'interprétation du passage à commenter. Pendant les mois de préparation du concours, une lecture attentive et d'indispensables relectures du *Pouèmo dóu Rose*, aidées de la traduction française de l'auteur et de la consultation du *T.D.F.*, auraient permis d'éviter contresens et faux-sens. Ainsi le jury a-t-il été fort étonné que « lou pichot chat de l'equipage » (laisse CXII, vers 15) ait pu être compris comme désignant un animal, alors que le substantif *chat* signifie « jeune garçon » (« sur les bords de la Durance », précise le *T.D.F.*), étant le masculin de *chato* « jeune fille » (« sur les bords du Rhône », *ibidem*), présent laisse CXIII, vers 21, terme immortalisé par l'incipit de *Mirèio* (« *Cante uno chato de Prouvènço...* »).

Certaines copies contiennent aussi des erreurs manifestes sur le contexte culturel et éditorial. Plusieurs attribuent l'obtention du prix Nobel 1904 à *Mirèio* (paru en 1859 !) alors que ce prix est attribué à un auteur pour l'ensemble de son œuvre. Une autre présente le nom de l'éditeur commercial retenu pour le programme (« A l'asard Bautezar ») comme le titre d'un ouvrage de l'éditrice scientifique Céline Magrini...

En revanche, les meilleures copies témoignent d'une bonne connaissance du *Pouèmo*, y compris par des citations d'autres passages auxquels les dernières laisses font écho, comme les vers célèbres de la laisse III, « *O tèms di vièi, d'antico bounoumìo...* ». De même, la mise en relation de cette fin de l'œuvre avec son ouverture, notamment à travers les descriptions contrastées des bateliers ou celles de leurs embarcations avec ce qu'il en reste, a plusieurs fois été finement commentée, ainsi que le passage de la parole, voire du cri (« *Empèri !* » / « *Reiaume !* »), au silence final « *Sènso mai dire* ». De même, la prophétie de la laisse LXII (chant VII, « *La font de Tourno* ») a plusieurs fois été évoquée, à juste titre.

2.3.2- Maîtrise de la technique et finesse de l'analyse

Il convient de souligner ensuite que le commentaire de texte requiert à la fois de la finesse et une bonne technique. Il suppose ainsi la maîtrise des outils d'analyse qui permettent d'examiner la dimension littéraire du passage en ce qui concerne autant son fond que sa forme (lesquels, rappelons-le, ne doivent pas être dissociés). Malheureusement, rares sont les candidats qui ont pris en compte la dimension formelle de l'extrait et se sont intéressés à sa richesse esthétique. Or un professeur agrégé d'occitan doit être capable de percevoir et d'expliciter la valeur esthétique d'une œuvre occitane de cette importance. Ainsi une dizaine de copies étaient-elles superficielles, aussi bien quant à l'interprétation du passage qu'en ce qui concerne son écriture, ou la mise en relation de l'une et de l'autre. Le commentaire doit être aussi approfondi que possible, ne négliger aucun des éléments essentiels du passage et éviter de s'éloigner de celui-ci sans raison valable. Dans le même temps, le commentaire doit s'appuyer sur des citations précises du texte, aussi nombreuses que possible, dont la forme doit être décrite et dont l'analyse constitue l'objet même du commentaire littéraire.

Le jury a apprécié maintes remarques justes et intéressantes. Une copie, par exemple, souligne l'expressivité de Mistral lorsqu'il évoque le vacarme qui suit l'accident : pour cela, elle analyse le vocabulaire employé, les effets d'allitération, l'usage des exclamations, le rythme syncopé des vers... Une autre relève les anaphores et les parallélismes de construction de la laisse CXII mettant en évidence les efforts désespérés de Guihèn pour sauver l'Angloro, puis de Jan Rocho pour sauver les deux jeunes gens. Des rapprochements littéraires ou des comparaisons avec d'autres formes d'expression artistique (musique ou peinture) ont laissé la même impression positive.

Mais l'approfondissement exige de la prudence. Il faut qu'à tout moment le commentateur se garde d'interprétations discutables, c'est-à-dire qui ne s'appuient pas sur des faisceaux d'indices

concordants. Ainsi le jury ne cache pas que sa perplexité fut grande devant une analyse qui voyait dans le texte à étudier l'affrontement du diable et du Bon Dieu.

Enfin, si le candidat a tout intérêt à étayer son analyse avec les acquis de la critique, il évitera de substituer, comme c'est arrivé, leur revue à sa propre réflexion. D'une manière générale, les références culturelles, en particulier à la littérature d'oc, sont recommandées si elles nourrissent pertinemment l'examen personnel du candidat.

En définitive, les correcteurs ont valorisé les copies correctement et élégamment rédigées, bien construites, argumentées et documentées, témoignant d'une bonne méthodologie, c'est-à-dire pratiquant avec aisance et sérieux l'analyse approfondie et la synthèse claire.

Un plan possible

À titre indicatif, le jury propose ci-après un possible plan de développement fondé sur la triple interrogation que peut susciter la nature du passage : comment les trois dernières laisses du *Pouèmo dóu Rose* fournissent-elles au récit son aboutissement, en quoi sont-elles caractéristiques du dénouement d'une épopée et quelle en est réellement la signification ?

I. Un passage entièrement construit autour de l'idée de fin

Le mot est omniprésent (« *la perfi* », « *fa puto-fin* », « *Es la fin* »...), soulignant le caractère apparemment conclusif de ces laisses (« *clauguè* »).

1 - L'achèvement d'un récit qui se referme en renvoyant à son ouverture

a - Le passage peut être lu comme l'antithèse du chant I. Au départ des bateliers sur le Rhône depuis Condrieu, il oppose leur retour à Condrieu à pied sur le chemin de halage. À leur puissance de maîtres du fleuve (« *raço d'ome caloussudo* », « *oumenas à barbo espesso* », « *boulegant un saumié coume uno busco* »), il oppose leur lamentable état de « *naufégié [...] planta dins la papolo* » (de plus Guihèn est « *bacela di tros de fusto* »), ce que résume la formule « *Adiéu la bello vido* ». À la longue description des bateaux (laisse V), à l'évocation de leur équipage (« *lou plus famous de touto la ribiero* »), de leurs quatre-vingts chevaux (« *que n'i'avié pas si parié sus lou Rose* ») et de leur cargaison, il oppose la disparition de tout cela dans le fleuve, à l'exception de quelques débris (« *Moun bèu cabau ! tant uno bello rigo ! / Tout acò derouï pèr lou mal-astre !* », « *tout acò s'envai au foudre !* »). Au travail consciencieux de Jan Rocho (« *Atenciouna, lou prouvié* », IX), il oppose ses commentaires sur le naufrage (CXIII). Aux invocations, prière, ordres et exclamations de patron Apian triomphant (IX), il oppose les déplorations (CXIII, CXIV) de celui qui est devenu « *lou vièi patroun* » « *agamouti* » et, pour finir, un silence général (« *touto la chourmo... sènsò mai dire* »).

b - Mais dans cet explicit les annonces du chant I sont réalisées. Saint Nicolas était présenté comme le protecteur des marinières (II, IV, VI). Cela est vérifié par Apian (« *Nous a, sant Micoulau, sauva la vido* »). Le Rhône désormais « *mort e mut e vaste* » (III) annonçait le vide et le silence finals (« *A creba, vuei, pèr tóuti, lou grand Rose* »). Les « *estrumen de la Passioun* » sculptés par Apian et décrits par l'ekphrasis de la laisse VI peuvent être interprétés comme l'annonce que la Passion est revécue devant les femmes qui assistent au naufrage (« *d'agenouioun alin plouron li* »).

femo, cridant e pregant Diéu », ce qui rappelle saint Luc, 23.27, « Il était suivi d'une grande multitude des gens du peuple, et de femmes qui se frappaient la poitrine et se lamentaient sur lui », et 23.49, « Tous ceux de la connaissance de Jésus, et les femmes qui l'avaient accompagné depuis la Galilée, se tenaient dans l'éloignement et regardaient ce qui se passait ». Le Rhône qui « crève » lors des inondations (« *faire peta lou Rose* », VIII), « crève » ici métaphoriquement (« *a creba* »). Le naufrage du sacrilège au Pont Saint-Esprit (« *Au Pont Sant-Esperit faguè d'esclapo* », X) laissait prévoir au même endroit celui d'Apian, qui jurait pendant sa prière.

c - Le passage réunit tous les personnages du récit (figurants comme les bateliers, personnages à peine entrevus auparavant comme le mousse, secondaires comme Jan Rocho ou Jousè Ribòri, principaux comme Apian, Guihèn et l'Angloro) pour mettre en scène la disparition de la « *pauro chato* » et du « *brave prince* ». Celui-ci « *nado, la tenènt à cimo d'aigo [...]. Mai lou subroundo / A la perfin la suberno enmalido* », « *lou flume [...]* / *Lis avié tóuti dous mena pèr sèmpe* ». Leur histoire d'amour se clôt sur l'engloutissement du couple enlacé.

d - Le silence des survivants (« *sènso mai dire* ») redouble celui du narrateur, que concrétise le blanc au bas de la dernière page.

2 - La métaphore de la fin d'une époque

a - Le naufrage des bateaux d'Apian est la synecdoque de la disparition de la batellerie rhodanienne traditionnelle, d'une activité fluviale séculaire (« *Es la fin dóu mestié... Pauri coulègo* »), d'une société que le texte décrit avec réalisme comme hiérarchisée (du mousse au patron en passant par les « *barcatié* », les « *carretié* » et le « *pilot* ») et non exempte de dureté. On notera qu'Apian pleure ses biens (« *cabau* » et « *rigo* ») avant de s'inquiéter du sort de ses hommes (« *ié sian tóuti, l Li gènt de l'equipage ?* »).

b - Le naufrage signifie aussi la disparition d'une civilisation traditionnelle, que personnifie le fleuve (« *A creba, vuei, pèr tóuti, lou grand Rose* »).

c - Le naufrage peut enfin représenter l'échec de ceux qui marchent à contre-courant (« *la remounto* », « *touto la chourmo remountè* »), par opposition à ceux qui vont dans le sens de l'histoire, qui accélèrent la marche du progrès (le bateau à vapeur va dans le sens du fleuve, la descente).

Il y a donc, dans une belle unité, coïncidence de la diégèse et de la thématique historique, sociologique et culturelle du texte. Mais l'on a affaire aussi au dénouement d'un poème épique.

II - Un dénouement d'épopée ou de tragédie

« L'épopée doit comporter les mêmes espèces que la tragédie » (Aristote, *Poétique*, XXIV).

1 - Sur le plan dramatique

a - La structure du texte est très simple, linéaire. Le narrateur conte l'accident, montre successivement les victimes, les témoins, les sauveteurs et les survivants.

b - C'est le récit d'un désastre. On relève le champ lexical de la destruction : « *un tuert terrible / Brounzis contro lou Pont e tout s'esclapo* » (avec une allitération en [t]), « *tros* », « *routo* », « *rabasto* », « *deroui* », « *naufnage* », « *au foudre* ». La violence des événements est mise en évidence par des contre-rejets (« *dóu Caburle / Un remoulin...* », « *un tuert terrible / Brounzis...* »), un rejet (« *...dintre lis erso / Es bandi* »), une inversion couplée à un contre-rejet (« *Mai lou subroundo / À la perfin...* », avec un écho de sonorités (« *subroundo* »-« *suberno* »).

c - Le comportement de certains personnages est héroïque. Celui du prince qui cherche à sauver l'Angloro est souligné par l'anaphore (« *E nado* » trois fois employé). Celui de Jan Rocho est souligné par une autre anaphore (« *E vague de...* », deux fois employé). En outre, ce colosse fort comme un roc (son nom est significatif) qui sauve le mousse est « *bon* » car il essaie de venir en aide non seulement à l'Angloro, mais encore à Guihèn qui est pourtant son rival.

Cependant un double échec met un terme au suspens.

2 - La terreur et la pitié

Le passage est placé sous le signe de la terreur et de la pitié, comme une tragédie.

a - On note le champ lexical de la terreur et de l'horreur (« *remoulin esfraious* », « *terrible* »), du malheur (« *marrit rescontre* », « *puto-fin* », « *pàuri* »), avec en particulier de nombreux dérivés de *mal* : « *enmalido* », « *lou mal-astre* », « *malur* », « *malurouso* », expansions du titre du chapitre (« *La Mau-parado* ») et écho du Malatra.

b - Mistral aborde la peinture de la souffrance physique (« *Li naufragié, - la caro ensaunousido, / Jasié lou gros pilot, cubert de grumo...* »).

c - Il s'attache surtout à la peinture pathétique de la souffrance morale, insistant sur l'émotion de témoins qui font songer à un chœur antique (« *Mounto un grand crid... Ai ! paure !* », « *plouron li femo, cridant e pregant* »), sur les attitudes révélatrices des victimes (« *jasié* », « *planta* », « *agamouti* », « *picant dóu pèd la terro* »). On relève le champ lexical de la peine (« *doulènt* », « *gençavo* »), des interjections, des exclamations nombreuses, toutes les phrases d'Apian étant exclamatives (« *He ! las de nautre !* », etc.). Le patron émet les mêmes lamentations à deux reprises (« *Moun bèu cabau !* », « *Ai ! mi sèt barco ! Ai ! mi chivau de viage !* » - que renforce ici un parallélisme). Mais l'on constate une évolution qui va de ces plaintes bégayées, de cette révolte vaine (« *Acò's pas juste !* ») à une résignation fataliste, stoïque (« *Quand li malur an d'èstre, fau que fugon !* »). Comme Sully-André Peyre⁷, on peut rapprocher la marche finale des bateliers silencieux et celle d'Adam et Ève chassés du jardin d'Éden dans l'épopée de Milton *Paradise lost* (livre XII) :

*Some natural tears they dropt, but wiped them soon.
The world was all before them, where to choose
Their place of rest, and Providence their guide.
They hand in hand, with wand'ring steps and slow,
Through Eden took their solitary way.*

(D'inévitables pleurs furent vite essuyés. Le monde entier était devant eux, où choisir le lieu de leur repos ; Dieu même était leur guide. Les mains unies, de leurs pas lents et incertains, ils prirent, par l'Éden, leur voie solitaire).

⁷ Frédéric Mistral, Paris, Éditions Seghers, 1959, 1974, p. 116.

Cela illustre la perte du « paradis » qu'était pour les bateliers - et pour Mistral - l'ancien monde.

3 - Le surnaturel

Cette référence à la fois littéraire et biblique rappelle que le texte conduit au merveilleux caractéristique de l'épopée, sans cependant que ce soit là la seule manifestation du surnaturel.

a - Il raconte un événement qui, sous les apparences du réalisme, demeure fort mystérieux : une double noyade, silencieuse et sans cadavre. Cette absence est soulignée par le parallélisme « *cercant lou prince* » / « *cercant l'Angloro* ». Ces efforts sont inutiles (« *de-bado* »), car cette « noyade » n'est pas une mort, mais un départ (« *mena pèr sèmpe* »). L'Angloro ne fait rien pour tenter de se sauver. Cela coïncide avec les derniers vers de la laisse CXI qui la montrent confiante, n'étant déjà « *plus d'aqueste mounde* » : « *Au paradis ié semblo que s'envolo* ». Cela explique-t-il l'étrange absence de réaction de son père, « *lou gros pilot* » ?

b - Selon les personnages, cet événement est le fruit de forces surnaturelles. La personnification du Rhône (« *la suberno enmalido* », « *lou flume [...] lis avié mena pèr sèmpe* ») en fait un être doué de volonté, peut-être la métaphore du destin. La réflexion d'Apian donne effectivement une dimension tragique au passage (« *Quan li malur an d'èstre, fau que fugon* »). Les superstitions de Jan Rocho, certes inspirées par la jalousie, font de Guihèn le Drac (« *Quau noun t'a di qu'es pas lou Dra...* »), d'où l'emploi du verbe « *s'eidracon* » dans lequel on peut voir l'idée que les bateliers se purifient du contact qu'ils ont peut-être eu avec le génie du fleuve (« *s'ei-drac-on* »). Les superstitions et la prémonition d'Apian (« *es messagié l'esperit* », « *iéu lou sentiéu* ») font de l'Angloro un porte-malheur (« *èro pèr nous adurre [...] quauque marit rescontre* »). Tous ont en tête la prophétie de la Fontaine de Tourne que leur a rapportée la jeune fille (chant VII).

c - Le merveilleux chrétien intervient dans l'interprétation que fait Apian : le sauvetage de l'équipage est selon lui un miracle de saint Nicolas. « *Emai poudian bèn tóuti nous afoundre...* ». La suspension traduit un effroi rétrospectif et une déduction reconnaissante : « *Nous a, sant Micoulau, sauva la vido : / Ié faren à Coundriéu dire uno messo* ».

Le texte est donc destiné à frapper l'imagination, à toucher la sensibilité et à troubler le rationalisme du lecteur, d'autant plus que rien dans les propos des survivants ne fait allusion au bateau à vapeur ni au comportement orgueilleux d'Apian parmi les causes du naufrage. Cette étrangeté est à rapprocher d'autres éléments qui créent l'ambiguïté de ce dénouement.

III - Un dénouement au symbolisme ambigu, une « fin ouverte »⁸

1 - L'ambiguïté du surnaturel

a - L'intervention de saint Nicolas est en effet partielle (« - *Ié mancara, faguè Jóusè Ribòri / Plan au prouvié, qu'aquelo pauro chato / Em'aquéu brave prince...* »). Est-ce parce que les pouvoirs du saint reculent devant les arrêts du destin ? Ou plutôt parce que l'Angloro et Guihèn ont renoncé au christianisme pour choisir Mithra et le paganisme ?

⁸ Céline Magrini, « Lou Mounde viro », présentation du *Pouèmo dóu Rose*, Montfaucon, A l'asard Bautezar I, 2015, p. 33.

b - Si le prince est le Drac, pourquoi a-t-il une mort assimilée à celle du Christ par la référence très probable à saint Luc ? Est-ce pour indiquer qu'il va accéder à une forme de paradis, son royaume subaquatique, bien différent du paradis chrétien ?

2 - L'ambiguïté du message

a - Quel est le sens du silence final ? La traduction française de Mistral, « sans autre plainte », donne au verbe *dire* son sens possible de « se plaindre ». Ce silence traduit donc la résignation courageuse des bateliers. Mais comment évacuer le sens premier du verbe, « dire », et ne pas y voir une allusion à la fin de la langue d'oc ? Quant au ramassage des épaves sur lequel le poète insiste deux fois (« *Èron aqui doulènt, la tèsto souto, / A recata pèr sòu quàuqui rabasto* » et « *s'estènt envertouia li tourtouiero / E li restant d'arnés que ié soubravon* », avec le soupir des allitérations en [s]), il peut signifier la nécessité d'un travail opiniâtre contre l'adversité, le collectage de ce qui peut être sauvé, métaphore du sauvetage lexicographique (*Lou Tresor dóu Felibrige*) et ethnographique (le *Museon arlaten*) effectué par Mistral.

b - Quel est le sens du naufrage ? La disparition de la civilisation occitane ? « *Mi sèt barco* » métaphoriserait-elles les sept maintenances du Félibrige, c'est-à-dire l'ensemble du pays d'oc et du mouvement qui veut les défendre ? Le naufrage doit-il être interprété comme la métaphore de la « *causo perdudo* » (laisse XC) ? Mais l'entrée du couple dans un autre monde (« *quau saup mounte ?* », « *dins si toumple* ») où l'amour se vit librement n'exprime-t-elle pas l'espoir d'une survie ? N'est-ce pas surtout la métaphore de l'entrée dans le mythe et dans la littérature où vivra la langue, loin de la vie réelle et de ses vanités ? Vanité qu'expriment les dérisoires possessifs qu'emploie Apian pour des biens irrémédiablement perdus (« *moun bèu cabau* », « *mi chivau* », « *mi sèt barco* »).

c - En fin de compte, cet explicite exprime-t-il le pessimisme, la lucidité ou l'espérance de Mistral ? Les « *tourtouiero* » sont-elles les câbles qui ligotent ses personnages dans un passé inévitablement révolu ? Ou plutôt le symbole d'un lien entre eux, la métaphore de l'écriture, *lignes* qui par la puissance de la poésie renforcent ce lien. Les derniers personnages évoqués sont des représentants de métiers (Apian, Jan Rocho, Jousè Ribòri, des « *prouvié* », « *barcatié* », « *carretié* », etc.), gens du peuple en qui Mistral semble placer son espoir. Il convient de se souvenir que le dénouement de Milton qui a pu lui servir de modèle présente des éléments optimistes : « Le monde entier était devant eux, où choisir le lieu de leur repos ; Dieu même était leur guide. »

EPREUVES DE TRADUCTION

Epreuve de thème

sujet

Or l'Empereur d'Occitanie, ayant triomphé des Musulmans espagnols, s'était joint par concubinage à la sœur du Calife de Cordoue ; et il en conservait une fille, qu'il avait élevée chrétiennement. Mais le Calife, faisant mine de vouloir se convertir, vint lui rendre visite, accompagné d'une escorte nombreuse, massacra toute sa garnison, et le plongea dans un cul de basse fosse, où il le traitait durement afin d'en extirper des trésors.

Julien accourut à son aide, détruisit l'armée des infidèles, assiégea la ville, tua le calife, coupa sa tête, et la jeta comme une boule par-dessus les remparts. Puis il tira l'Empereur de sa prison, et le fit remonter sur son trône, en présence de toute sa cour.

L'Empereur, pour prix d'un tel service, lui présenta dans des corbeilles beaucoup d'argent ; Julien n'en voulut pas. Croyant qu'il en désirait davantage, il lui offrit les trois quarts de ses richesses ; nouveau refus ; puis de partager son royaume ; Julien le remercia. Et l'Empereur en pleurait de dépit, ne sachant de quelle manière témoigner sa reconnaissance, quand il se frappa le front, dit un mot à l'oreille d'un courtisan ; les rideaux d'une tapisserie se relevèrent, et une jeune fille parut.

Ses grands yeux noirs brillaient comme deux lampes très douces. Un sourire charmant écartait ses lèvres. Les anneaux de sa chevelure s'accrochaient aux pierreries de sa robe entrouverte ; et, sous la transparence de sa tunique, on devinait la jeunesse de son corps. Elle était toute mignonne et potelée, avec la taille fine.

Julien fut ébloui d'amour, d'autant plus qu'il avait mené jusqu'alors une vie très chaste.

Donc il reçut en mariage la fille de l'Empereur, avec un château qu'elle tenait de sa mère ; et, les noces étant terminées, on se quitta, après des politesses infinies de part et d'autre.

C'était un palais de marbre blanc, bâti à la moresque sur un promontoire dans un bois d'orangers. Des terrasses de fleurs descendaient jusqu'au bord d'un golfe où des coquilles roses craquaient sous les pas. Derrière le château, s'étendait une forêt ayant le dessin d'un éventail. Le ciel continuellement était bleu, et les arbres se penchaient tour à tour sous la brise de la mer et le vent des montagnes qui fermaient au loin l'horizon.

Les chambres, pleines de crépuscule, se trouvaient éclairées par les incrustations des murailles. De hautes colonnettes, minces comme des roseaux, supportaient la voûte des coupoles, décorées de reliefs imitant les stalactites des grottes.

Gustave Flaubert, *Trois contes – La légende de Saint Julien l'Hospitalier*

Rapport de l'épreuve de thème (option occitan)

Réalisé par Jean SALLES-LOUSTAU, IGEN honoraire, Personne à compétences particulières

Le texte de Flaubert

La légende de Saint Julien l'Hospitalier est le second des *Trois Contes* de Gustave Flaubert.

Il se termine par une phrase où le narrateur nous renseigne sur son inspiration : « Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays. »

Effectivement le récit se compose d'une suite de vignettes qui nous projettent dans un Moyen Age merveilleux où les faits comptent moins pour leur historicité et leur vraisemblance que pour leur contribution à la mise en perspective de la figure du saint.

Le récit de Flaubert est rapide ; le passage d'une situation à une autre parfois abrupt (« or » au début du fragment, « donc » plus tard) ; la narration fait se succéder les épisodes factuels (les malheurs de l'empereur d'Occitanie, l'intervention de Julien, ses refus, son mariage) et les évocations (d'un personnage, d'un cadre, d'une ambiance), soulignant souvent par un simple détail leur caractère extraordinaire, exemplaire ou sublime. La langue est précise, le ton est neutre. C'est ce rythme, ce ton, cette précision que la traduction doit s'attacher à rendre.

La langue de la traduction

La traduction littéraire s'adresse par définition à des lecteurs ouverts à toutes les nuances de l'occitan de communication ainsi qu'à la lecture des classiques de la littérature occitane. La traduction doit être comprise de tous, sachant que tous les lecteurs ne sont pas dialectologues. Aussi le recours à une variété régionale d'occitan (occitan gascon, occitan provençal...) ne pose en soi aucun problème, à condition que la traduction soit cohérente dans ses choix morphologiques, à condition aussi qu'elle évite l'emploi de termes ou de tournures confinés dans un usage local, même répertoriés dans tel ou tel dictionnaire dialectal, et qui n'ont pas de circulation en dehors d'un périmètre circonscrit. En outre, le recours à une variété donnée ne peut justifier les fantaisies morphologiques ou orthographiques. Le traducteur doit avoir une vue globale de la langue de communication. C'est à lui de s'adapter, non à son lecteur.

La fidélité au texte

Elle constitue un critère essentiel. En matière de vocabulaire, le recours à des périphrases ou à des expressions pittoresques pour nommer une réalité que seul un terme technique peut désigner sans ambiguïté n'est pas de mise. Ainsi la traduction d'« extirper », de « concubinage » ou de « stalactites » par des termes imagés, associés ou non à un adjectif supposé en préciser le sens, n'est pas recevable dans la mesure où l'on introduit une image qui ne se trouve pas dans le texte français. « Couper la tête » n'est pas « tailler la tête ». Que dire d'« infidèles » traduit par « mécréants », ou « trésors » par « monnaie » !

Une autre obligation est le respect du découpage du texte. Rebutées semble-t-il par la quantité d'informations contenues dans diverses séquences, par exemple dans les deux phrases qui constituent les lignes 1 à 5, certaines copies ont choisi de les décomposer en mini-séquences, au risque de la platitude. D'autres au contraire, rebutées par la concision de certains énoncés, les rallongent par des périphrases, cassant ainsi le rythme caractéristique de la narration. En outre certaines tournures alourdissent la phrase : « perqué sabia pas » pour « ne sachant ».

L'attention doit aussi porter sur le niveau de langue : On s'étonne de trouver « lo Julian » dans un texte qui ne laisse aucune place à la familiarité. L'imprécision peut mener au faux-sens : « de descas comolas d'argent » ne rend pas « [...] dans des corbeilles beaucoup d'argent ».

Les erreurs les plus courantes

Afin de guider les futurs candidats, nous avons classé les erreurs les plus courantes.

1. Calques du français

- « « Cordoa » / « Cordova » pour « Còrda »
- « gòlfe » pour « gof »
- « corbelhas » pour « descas »
- « ornejadas » pour « ondradas »
- « chasta » pour « casta »

- « joinessa » pour « juvença »
- « relièus » pour « relèus »
- « remparts » pour « barris »
- « charmant » pour « encantador »
- « blu » pour « blau »
- « Emperor » pour « Emperador » ou « Empereire »
- « coquilhatges » pour « cauquilhas »

2. Constructions

- « fina de la talha » pour « amb la talha fina ».
- « d'Espanha » pour « espanhòls ».
- « cadun se quitèt » pour l'indéfini « on se quitta » : « se quitèron »
- -...

3. Impropropriétés

- « noviadass » pour « nòças »
- « fanals » pour « lampas » ou « lums »
- « caravana » pour « escòrta »
- « infinidas politessas » pour « onestetats infinidas »
- « dens lo Crist » pour « crestianament »
- « bòsc » pour « forêt » : « sèlva »
- « l'aviá fait créisser » / « educada » pour « abalida » (élevée)
- « mostrar » pour « testimoniar » (témoigner)
- « faguèt coma si » / « daissant paréisser », pour « fasent cara / semblant »
- « pèiras » pour « pierreries » qui renvoie à la la notion de bijoux : « joielariás »
- ...

4. Orthographe

- « Trionfat » pour « triomfat »
- « Calife » / « Calif » pour « Califa »
- « infidèle » pour « infidèl »
- « cortisan » pour « cortesan »...

Dans ce domaine, de nombreuses erreurs portent sur les accents indiquant l'ouverture ou la fermeture des voyelles. L'attention des futurs candidats doit porter particulièrement sur ce point.

Proposition de thème

Òr, l'Emperaire d'Occitania, aguent triomfat dels Musulmans espanhòls, s'èra junt per concubinatge a la sòrre del Califa de Còrda ; e n'aviá servat una filha, qu'aviá abalida crestianament. Mas lo Califa, fasent cara de se voler convertir, li venguèt far vesita, seguit d'una escòrta nombrosa, massacrèt tota sa garnison, e lo fonzèt dins un croton, ont lo tractava durament per tal de n'extirpar de tresaus.

Julian corrèt a son ajuda, destruguèt l'armada dels infidèls, assetgèt la vila, tuèt lo califa, li copèt lo cap e lo getèt coma una bola per dessus los barris. Puèi, tirèt l'emperaire de sa preison, e lo tornèt establir sus son trône, en preséncia de tota la cort.

L'emperaire, per prètz d'un tan grand servici, li presentèt dins de descas fòrça argent ; Julian non ne volguèt. Cresent que ne desirava mai, li ofrèt los tres quarts de sas riquesas ; autre refús ; puèi de partejar son reiaume ; Julian lo mercegèt. E l'emperaire ne plorava de despièit, non sabent de quina maniera testimoniar sa reconeissença, quand se truquèt lo front, diguèt un mot a l'aurelha d'un cortesan ; las cortinas d'una tapissariá se levèron, e una joventa pareguèt.

Sos bèls uèlhs negres lusissían coma doas lampas plan doças. Un sorire encantador dessarava sos pòts. Las anèlas de sa cabeladura s'agafavan a las joielariás de sa rauba entredobèrta ; e jos la transparéncia de sa tunica, òm devinava la jovença de son còrs. Èra manhaga del tot, e mistofleta, amb la talha prima.

Julian foguèt esbalausit d'amor, d'aitant mai qu'aviá menat ducas alavetz una vida plan casta.

Adonc recebèt en maridatge la filha de l'Emperaire, amb un castèl qu'ela teniá de sa maire ; e, las nòças un còp acabadas, se quitèron, après d'onestetats infinidas de part e d'autra.

Èra un palatz de marme blanc, bastit a la mauresca sus un promontòri dins un bòsc d'irangièrs. De terrassas de flors davalavan fins a la riba d'un gof ont de cauquilhas ròsas crussissían jols passes. Darrièr lo castèl s'espandissía una sèlva qu'aviá lo dessenh d'un ventalh. Lo cèl èra blau de longa, e los albres se clinavan per torn jos l'aura de la mar e lo vent de las montanhas qu'enlà barravan l'horizont.

Las cambras, comolas del calabrun, venián esclaradas per las incrustacions de las muralhas. De colomnetas nautas, primas coma de vencilhs, portavan la vòlta de las copòlas decoradas de relèus qu'imitavan las estalactitas de las caunas.

Autres possibilités

D'autres solutions étaient acceptables, portant sur des choix de vocabulaire ou des tournures. Ont été également acceptées les inversions verbe / sujet, communes dans la langue courante.

Voici quelques-unes de ces solutions admises, relevées dans les copies :

- Emperaire / Emperador
- fasent cara / fàcia / semblant
- massacrèt / faguèt un chaple de
- fonzèt (/sotèt) dins un croton (/una càrcer/ un caga-manja)
- li copèt lo cap / li copèt la tèsta
- coma una bola / coma una bòcha
- ducas / banastas
- li ofrèt los tres quarts de sas riquesas / li ofrèt de sas riquesas de quatre parts tres (senti comme plus familier toutefois).
- Julian non ne volguèt / non ne volguèt Julian
- de quina maniera / de quin biais
- joventa / chata
- e una joventa pareguèt / e pareguèt una joventa
- doas lampas / dos lums
- cabeladura / còma
- encantador / agradívol / gent
- esbalausit / embalausit
- ducas alavetz / fins alara
- las nòças acabadas / acabadas las nòças
- primas coma de vencilhs / de canavèras
- venián esclaradas / se trobavan esclaradas
- decoradas / ondradas
- caunas / balmas

Sujet

I.

D'un sirventes far
en est son que m'agenssa
no·m vuolh plus tarzar
ni far longa bistenssa;
5 e sai ses doptar,
qu'ieu n'aurai malvolenssa,
car fauc sirventes
dels fals, malapres
de Roma, que es
10 cap de la dechasenssa,
que dechai totz bes.

II.

No·m meravilh ges,
Roma, si la gens erra,
que·l segle avetz mes
15 en trebalh et en guerra;
e pretz e merces
per vos mor e sosterra,
Roma enganairitz,
qu'etz de totz mals guitz
20 e cima e razitz;
que·l bons reis d' Englaterra
fon per vos trahitz.

III.

Roma, trichairitz,
cobeitatz vos engana,
25 c'a vostras berbitz
tondetz trop de la lana.
Lo sains esperitz,
que receup carn humana,
entenda mos prec
30 e franha tos becs.
Roma, no m'entrecs,
car es falsa e trafana
vas nos e vas Grecs.

IV.

Roma, als homes pecs
35 rosetz la carn e l'ossa,
e guidatz los secs
ab vos inz en la fossa,
e passatz los decs de Dieu,
car trop es grossa
40 vostra cobeitatz
car vos perdonatz

per deniers pechatz.
Roma, de gran trasdossa
de mal vos cargatz.

V.

- 45 Roma, ben sapchatz
que vostra avols barata
e vostra foudatz fetz
perdre Damiata.
Malamen renhatz,
50 Roma. Dieus vos abata
en dechazemen,
car trop falsamen
renhatz per argen,
Roma de mal' esclata
55 e de mal coven.

Guillem Figueira

Source [http://www.rialto.unina.it/GIFig/217.2/217.2\(Peron\).htm](http://www.rialto.unina.it/GIFig/217.2/217.2(Peron).htm)

Rapport sur la version de l'option occitan

Réalisé par Gilda CAITI-RUSSO, Patrick SAUZET, Professeurs des universités, et Jean SALLES-LOUSTAU, Personne à compétences particulières

1. Présentation du texte

Le texte qui a été proposé pour la version est un extrait du texte *D'un sirventes far* du troubadour Guilhèm Figueira (année de composition : 1227-1229).

Ce texte figure dans six chansonniers, dont deux, C (Paris, BNF, ms. 856) et R (Paris, BNF fr. 22543), autochtones. Cinq éditions critiques ont été réalisées à partir de cette tradition manuscrite. Nous avons choisi la plus récente qui prend en compte et discute les choix des précédentes :

Emil Levy, *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin 1880, pp. 33-43.

Paul Meyer, *Romania*, 10, 1881, pp. 261-268;

A. Stimming, *Literaturblatt fur germanische und romanische Philologie*, 2, 1881, pp.180-182);

Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano 1926 (rist. anast. Roma 1988), pp. 281-286).

Gianfelice Peron, [http://www.rialto.unina.it/GIFig/217.2/217.2\(Peron\).htm](http://www.rialto.unina.it/GIFig/217.2/217.2(Peron).htm)

Pour toutes les autres éditions, les traductions et les commentaires, nous renvoyons à la très riche bibliographie qui suit l'édition de Peron en ligne déjà mentionnée.

Il s'agit d'un texte politique en vers, un sirventès⁹, de notoriété élevée, lié à une dimension importante de l'histoire occitane médiévale, celle d'un anticléricalisme qui devient rapidement le fondement même de toute hérésie. Cette opposition aux clercs et à Rome qui ont déclenché la Croisade ne se confond pas dans son principe avec l'hérésie : on remarque que Guilhèm Figueira professe, dans le texte proposé, une conception très orthodoxe de l'incarnation (v. 27-28), loin du dualisme cathare supposé. Il retourne même

⁹ La forme occitane est *sirventès* avec « é estrech », la forme française correspondante est « siventois ». Pour référer en français à ce genre poétique tel qu'il a pu être spécifiquement pratiqué en domaine occitan, il est d'usage de noter *sirventès*, en adaptant le mot aux contraintes phonologiques du français moderne.

la responsabilité de l'hérésie à Rome quand il dit « no'm meravilh se la gens erra » : les errements moraux de Rome sont la source des erreurs de ceux qui rejettent la doctrine avec l'institution qui est censée la transmettre. Mais l'anticléricalisme catholique a pu être délibérément confondu avec l'hérésie et exposé aux mêmes persécutions : une longue citation du sirventès de Figuèira figure par exemple dans le compte-rendu de l'interrogatoire inquisitorial du vaudois Bernart Raimon Baranhon, marchand toulousain, datant de 1274 (BNF, Doat XXV, f.195v.-201v.). Il s'ensuit que le simple fait de connaître ce texte était considéré comme une preuve d'hérésie.

La célébrité de ce sirventès a été renouvelée dans l'occitanisme de la seconde moitié du XX^e siècle par l'adaptation de quelques strophes en occitan moderne ou modernisé qu'en a proposée et chantée Claudi Martí. Ne serait-ce donc que par cette version, le texte avait des chances d'être connu des candidats.

2. Le fonctionnement de la langue

La nature imprécative du sirventès se traduit sur le plan syntaxique par une structure souple de la phrase, visant l'efficacité, ce qui n'exclut pas pour autant les figures de style (voir plus loin) dont la poésie occitane médiévale n'est pas dépourvue et qui demandent un important effort sur le plan traductologique. Toutefois, en deçà de ces difficultés, on constate que la moitié des candidats a du mal à comprendre le fonctionnement de la langue médiévale. Le jury aurait attendu que tous les candidats reconnaissent la morphologie nominale et verbale spécifique à cette forme de langue, mais force est de constater que huit copies sur vingt attestent des connaissances insuffisantes dans ce domaine. La méconnaissance de la déclinaison bicasuelle et celle, tout aussi grave de la première personne du présent de l'indicatif, ont conduit les candidats à de nombreux contresens. Une troisième source récurrente d'erreurs sont les prétérits forts, à accent radical, que la langue moderne remplace par des formes faibles, accentuées sur la désinence (v. 22 *fo(n)* pour la forme moderne *foguèt*, v. 28 *receup* pour la forme moderne *recebèt* ou *receupèt*, v. 36 *fetz* pour *faguèt*).

2.1 La déclinaison

V. 21-22 : la phrase simple *que l' bons reis d'Englaterra/ fon per vos trahitz* ne saurait être traduite par : *les bons rois d'Angleterre furent trahis par vous**. Le verbe principal de cette proposition, *trahir*, conjugué au prétérit, à la troisième personne du singulier, à la voix passive, permet de comprendre que, dans le groupe nominal masculin, le morphème –s¹ est une marque de cas sujet masculin singulier et non de cas régime pluriel. La forme de l'article défini (*lo* réduit à *.l* en enclise postvocalique) ne laisse d'ailleurs pas d'ambiguïté. La forme verbale est doublement marquée comme singulière : par la forme *fon* de l'auxiliaire de la voix passive (voir ci-dessous) et par le participe passé *trahitz*, régulièrement accordé avec le groupe nominal sujet singulier. Rappelons qu'après consonne coronale –s de cas sujet ou de pluriel est noté –z (ce qui correspond initialement à une prononciation différente, un point d'articulation plus avancé de l'affriquée [ts] que celui de la fricative [s] qui pouvait être réalisée un peu après les alvéoles des dents soit [ɕ]).

Il faudra dès lors traduire : **car le bon roi d'Angleterre fut trahi par vous**, ou, pour rendre le passif naturel : **car c'est par vous que le bon roi d'Angleterre fut trahi**.

2.2 Les formes verbales

Certains candidats n'ont pas reconnu les formes de la première personne de l'indicatif qui, à la différence du système occitan actuel, présentent en occitan médiéval un morphème Ø (zéro, sans réalisation phonétique) : (*eu*) *cant*, (*tu*) *cantas*, (*el*) *canta*.

La méprise est d'autant plus regrettable que, dans deux cas sur trois, il s'agissait de verbes conjugués à la forme pronominale, qu'accompagnait donc le pronom réfléchi de première personne en enclise postvocalique sur la négation :

v. 3 : *No'm vuolh* : **je ne veux pas** (avec un emploi explétif du réfléchi)

v. 12 : *No'm meravilh ges* (encore une forme pronominale) : **je ne suis pas du tout étonné**.

Il est à noter que la poésie des troubadours est une poésie lyrique, c'est à dire chantée à la première personne et que la lecture des textes des troubadours aurait dû habituer les candidats à la reconnaissance de cette forme.

V.22 : la forme *fon*, très fréquente en ancien occitan, est le prétérit du verbe *èsser* à la troisième personne du singulier. La forme étymologique est *fo* du latin *FUIT* et le « n » qui vient s'ajouter est très probablement hyperanalogique des formes à -n caduc comme *bo(n)*. Cette forme ne saurait être lue comme un pluriel qui serait *foro(n)*.

V.47 La forme *fetz* est celle du prétérit fort du verbe *faire* à la troisième personne du singulier, dont on rencontre aussi dans les textes médiévaux les variantes *fes* et *fez*.

V.28 : *receup* < *RECEBUI est bien la troisième personne du singulier d'un prétérit fort, qui présente la même métathèse de la semi-voyelle que SAPUIT (parfait latin attesté pour classis SAPIIT) > *saup* (occitan médiéval, moderne *saupèt*) par métathèse (forme de *saber* < SAPĒRE).

V.31 : la forme *no m'entrecs* est un impératif négatif construit comme aujourd'hui avec le présent du subjonctif. A la différence de la langue moderne, ce subjonctif, pour les verbes du premier groupe, ne comporte pas de voyelle désinentielle aux formes du singulier. On a donc *no cantz*, *no cant* pour des formes modernes qui seraient *cantes pas*, (*que*) *cante pas*. La forme *entrecs* (en tenant compte du dévoisement automatique de l'occlusive finale qui fait passer *g* à *c* [k]) se rattache donc à un infinitif *entregar* et on peut traduire par : **ne me donne pas de trêve !** Il s'agit dès lors d'une formule ironique et même sarcastique, ou de la suggestion qu'une proposition de trêve de la part de Rome ne saurait être qu'un piège.

3. Le contexte culturel :

Le jury déplore dans certaines copies le manque de maîtrise des références culturelles nécessaires à l'intelligence de textes médiévaux.

v. 6 : *Cap de la deschasenssa*.

Cap doit être traduit par **tête de la déchéance**, sous peine de perdre la métaphore en jeu. Il faut par exemple éviter de traduire par **reine**. Cette expression de Guilhèm Figuièra constitue aussi une antithèse implicite avec la formule traditionnelle *Roma caput mundi* (Rome tête du monde).

v. 27-28 *sans esperitz que receup carn humana*

référence au mystère de l'incarnation, fondement du christianisme. C'est par le Saint Esprit, troisième personne de la Trinité, que le Fils s'est fait homme, **a reçu chair humaine**.

v. 36-37 *e guidatz los secs/ab vos en inz la fossa*

La notation moderne normée serait « e guidatz los cècs ». La confusion graphique <s>/<c> est une caractéristique des chansonniers des troubadours copiés en pays occitan (C, E, R). Elle témoigne de la confusion phonétique en [s] (sibilante sourde) dans l'occitan des copistes des XIII^e et XIV^e siècles de [ʃ] ancien, et de [ts] réalisation initiale de « c » suivi d'une voyelle antérieure. La difficulté qui a pu en résulter est l'occasion de rappeler que les candidats ne doivent pas s'attendre à trouver dans les textes médiévaux la régularité orthographique d'une langue normée selon les usages actuels. Il fallait donc entendre : **vous conduisez les aveugles avec vous dans le ravin**. La cécité est la métaphore culturelle (ou pour être plus précis, la catachrèse) d'une attitude d'indifférence, voire de négation, d'éléments pourtant manifestes ou répandus. Au delà de la référence qui a son origine dans les évangiles (Mt 15,14 ; Lc 6,39) et qu'illustre notamment un tableau célèbre de Pieter Brueghel, elle permet de caricaturer ou dramatiser des opinions, souvent d'ordre politique comme c'est le cas ici.

V.30 *e franha tos becs*

On pouvait hésiter non pas sur le sens global (qui est clair) mais sur l'analyse de détail de la formule *e franha tos becs* (v. 30). Soit on comprend que (le Saint Esprit) brise tes becs (cas régime pluriel) en

donnant à *bec* un sens moins spécifique (griffes, crocs...) ou faire de *tos bec* un cas régime singulier donnant à *franha* une valeur intransitive : « et que ton bec se rompe ». Les deux lectures sont acceptables.

v.48 *Damiata* : rares sont les candidats qui ont rendu correctement ce nom de lieu en français. Ce toponyme a été souvent traduit par **Damas** (en occitan *Damasc*) alors que **Damiette** est un lieu stratégique dans l'histoire des croisades (prise en 1219 elle a dû être restituée aux musulmans en 1221, à cause des erreurs du légat du Pape, Pélagie).

v. 49 *malamen renhatz* et v.53-54 *car trop falsamen renhatz* :

on pourrait penser que *malamen* et *falsamen* s'appliquent à la manière de régner de Rome : « mal », ou plutôt « malignement », « pour le mal », « et avec fausseté... ». Mais il était possible sans doute de comprendre que ces adverbes portent un jugement sur le fait même que Rome règne tout court : « c'est une mauvaise chose », « c'est une chose fausse », c'est-à-dire « anormale et injuste, que vous régniez, Rome ». Ce sens plus fort pourrait mieux répondre à l'intention polémique de Guilhèm. Mais rappelons que, si une interprétation fine du texte est toujours souhaitable dans une copie d'agrégation, il importe d'abord de faire une lecture grammaticalement correcte du texte et d'en maîtriser les références culturelles. Ce sont avant tout ces compétences de base qui ont fait la différence entre les copies.

Suggestion de corrigé :

	I.	
	D'un sirventes far	Pour faire un sirventès
	en est son que m'agenssa	sur cette mélodie qui me convient
	no·m vuolh plus tarzar	je ne veux plus tarder davantage,
	ni far longa bistenssa;	ni plus longtemps tergiverser.
5	e sai ses doptar,	Je sais pourtant, sans doute possible,
	qu'ieu n'aurai malvolenssa,	que cela me vaudra de la haine,
	car fauc sirventes	parce que je fais un sirventès
	dels fals, malapres	sur les hypocrites, sur les mal instruits,
	de Roma, que es	sur Rome, qui est
10	cap de la dechasenssa,	la tête de la déchéance,
	que dechai totz bes.	et fait déchoir toutes les valeurs.
	II.	
	No·m meravilh ges,	Je ne suis pas étonné,
	Roma, si la gens erra,	Rome, si les gens sont dans l'erreur
	que·l segle avetz mes	puisque vous avez plongé le monde
15	en trebalh et en guerra;	dans la souffrance et dans la guerre,
	e pretz e merces	et que la valeur, et la générosité
	per vos mor e sosterra,	à cause de vous meurent et sont mises en terre.
	Roma enganairitz,	Rome trompeuse
	qu'etz de totz mals guitz	qui êtes le guide de tous les maux
20	e cima e razitz;	qui en êtes à la fois le sommet et la racine
	que·l bons reis d'Englaterra	Vous par qui le bon roi d'Angleterre
	fon per vos trahitz.	a été trahi.
	III.	
	Roma, trichairitz,	Rome, fraudeuse,

25	cobeitatz vos engana,	la cupidité vous trompe,
	c'a vostras berbitz	si bien qu'à vos brebis
	tondetz trop de la lana.	vous tondez trop de laine.
30	Lo sains esperitz,	Que le Saint Esprit
	que receup carn humana,	qui reçut notre chair humaine
	entenda mos precz	entende mes prières
35	e franha tos becs.	et que ton bec se brise.
	Roma, no m'entrecs,	Rome, pas de trêve entre nous
	car es falsa e trafana	car tu es fausse et perfide,
40	vas nos e vas Grecs.	envers nous comme envers les Grecs.
	IV.	
	Roma, als homes pecs	Rome, aux hommes stupides
45	rosetz la carn e l'ossa,	vous rongez la chair et les os
	e guidatz los secs	et vous guidez les aveugles
	ab vos inz en la fossa,	avec vous dans le fossé
50	e passatz los decs de Dieu,	et vous transgressez les limites posées par Dieu
	car trop es grossa	car elle est trop grosse
	vostra cobeitatz	votre convoitise,
55	car vos perdonatz	Vous qui pardonnez
	per deniers pechatz.	les péchés pour de l'argent.
	Roma, de gran trasdossa	Rome, d'un grand fardeau
	de mal vos cargatz.	de mal vous chargez votre dos.
	V.	
	Roma, ben sapchatz	Rome, sachez bien
	que vostra avols barata	que votre infâme marchandage
	e vostra foudatz fetz	et votre folie firent
	perdre Damiata.	perdre Damiette.
	Malamen renhatz,	C'est pour notre malheur que vous rénez
	Roma. Dieus vos abata	Rome. Dieu vous abatte
	en dechazemen,	jusqu'à la ruine,
	car trop falsamen	car il est trop injuste de vous voir
	renhatz per argen,	régner par le pouvoir de l'argent
	Roma de mal' esclata	Rome, en qui est le mal
55	e de mal coven.	et qui envers autrui agit mal.

B. EPREUVES ORALES

ÉPREUVE ORALE DE LEÇON (option occitan)

Rapport réalisé par Philippe MARTEL, Personne à compétences particulières

Le sujet proposé, intitulé « *Renaissença d'òc après 1945 : tradicion o modernitat ?* » interrogeait les notions de tradition et de modernité et leur rapport dialectique à travers la période considérée par le programme (1945 – 1960). Il était illustré par un ensemble de 7 documents mettant en lumière la complexité de ce rapport dialectique :

Document 1 - Max Rouquette, *Oc*, n° 268, 1945, An XXI, IX seria, p. 38-40.

Document 2 - Pierre Darmangeat, *Le Triton bleu. La jeune poésie occitane*, 1946.

Document 3 - *Le Triton bleu. La jeune poésie occitane*. Table des matières.

Document 4 - L. Michel, *Annales de l'Institut d'Etudes Occitanes*, n° 1, 1948.

Document 5 - Barthélemy A. Taladoire, préface à *Pouèto provençau de uèi*, 1956.

Document 6 - Sully-André Peyre, « MIREILLE N'EST PAS MORTE... », *Revue Europe*, 1959

Document 7- André Berry, *Anthologie de la poésie occitane*, Paris, Stock, 1961. Préface, extrait, p. XXXVI-XXXVIII.

Remarques générales

À travers les quatre exposés, nonobstant les différences entre ceux-ci, le jury a regretté le fait que les candidats n'aient pas suffisamment tiré profit de la documentation mise ainsi à leur disposition. Ils semblent avoir interprété les conseils donnés, selon lesquels les documents étaient proposés à titre indicatif, comme une mise en garde quant à leur utilisation. Le jury n'a toutefois pas voulu pénaliser à l'excès les candidats du fait de ce malentendu, d'autant plus que tous les quatre ont fait preuve par ailleurs de connaissances personnelles, nourries d'une réflexion originale, qui auraient pris plus de relief si elles avaient été illustrées par ces documents originaux.

En revanche, pour ce qui est de la préparation des candidats pour les sessions à venir, il conviendra de prendre en compte la présence des dossiers de documents qui accompagneront les sujets de leçon.

Au-delà de cette constatation générale, les exposés ont obtenu des notes allant de 8 à 16, la plus médiocre de ces notes s'expliquant par le fait que le candidat a achevé son exposé au bout de 20 minutes, au lieu des 30 que devait durer l'épreuve. Ledit exposé, clair et manifestant des connaissances très précises, avait été entièrement rédigé et le candidat avait ainsi perdu un temps précieux qui aurait été utilement utilisé à enrichir ses propos par des exemples précis dont foisonnaient les documents d'appui. On ne répètera jamais assez la nécessité pour les candidats à un oral d'agrégation de savoir se détacher de leurs notes pour s'adresser au jury directement, et de façon fluide, à partir de notes organisées clairement autour d'un plan détaillé. S'il est possible de rédiger introduction et conclusion, il est exclu de rédiger l'ensemble de l'exposé, ne serait-ce que parce le temps ainsi occupé l'est au détriment de l'approfondissement de la réflexion sur le sujet. L'épreuve de leçon permet d'évaluer aussi des compétences d'enseignant.

En ce qui concerne la méthodologie de l'exercice, le jury attendait, dès l'introduction, une explicitation claire de la problématique suggérée par le sujet, après une rapide mise en perspective historique de celui-ci, suivie par l'annonce du plan suivi. Cette partie de l'exposé est essentielle : elle permet au candidat de préparer la leçon en ayant à l'esprit les problèmes posés par celui-ci, elle permet également au jury de suivre sans peine le cheminement de la pensée du candidat. Il ne faut pas hésiter non plus, au cours de

l'exposé, à indiquer explicitement les parties traitées, à marquer clairement les transitions de l'une à l'autre. Ne pas hésiter non plus à rappeler régulièrement les mots-clés du sujet, ici « *tradicion* » et « *modernitat* ». C'est aussi, pour le candidat, un moyen de vérifier qu'il n'est pas, lui-même, dans la digression.

C'est pourquoi le jury ne pouvait se satisfaire pleinement d'exposés révélant certes des connaissances, mais dont la problématisation manquait de pertinence ou qui suivaient un plan insuffisamment rigoureux, voire simplement chronologique. *A contrario*, il a particulièrement apprécié une leçon bien construite, à la problématique appropriée, clairement énoncée et suivie avec fermeté, révélant une excellente connaissance de la question au programme et appuyée sur une bonne utilisation des documents mis à la disposition du candidat.

Présentation du sujet

Le sujet proposé se situait dans la perspective même de la question mise au programme du concours : la période 1945-1960 peut être vue comme un tournant dans l'histoire de la renaissance occitane, au moment même du centenaire des débuts (officiels) de cette renaissance avec la fondation du Félibrige en 1854. L'enjeu : renouveler le fond et la forme des revendications portées par le mouvement fondé par Frédéric Mistral. C'est cet enjeu qu'évoquait le libellé du sujet proposé aux candidats. Il convenait donc, pour l'aborder, de définir d'abord les termes employés : qu'entend-on par « tradition », en général, mais aussi, en particulier dans le cas occitan ? Et qu'est-ce que la « modernité », que ce soit dans le domaine littéraire – puisque pour l'essentiel les acteurs du mouvement sont le plus souvent des écrivains – ou dans le domaine idéologique ? Les documents dont disposait le candidat, associés à ses connaissances personnelles, fournissaient quelques indications, on y reviendra.

Un plan possible

1- De quoi et de qui s'agit-il ?

Il convenait aussi d'identifier les acteurs évoqués plus haut.

On en est encore au temps où, contrairement à ce qui marquera les années 60-70, ces acteurs sont peu nombreux (quelques dizaines au maximum pour ce qui concerne ceux qui sont vraiment actifs), et où l'essentiel de leurs préoccupations est d'abord d'ordre culturel, même si d'autres commencent à se faire jour au milieu des années cinquante, à propos d'économie et de politique, annonçant là encore ce qui marque la période suivante.

On en est également au temps où l'essentiel des débats qui traversent ce petit monde oppose deux camps, celui des « occitanistes » et celui des « mistraliens » identifiés chacun, formellement du moins, par la graphie qu'ils utilisent. Ces débats sont de plus en plus animés au fil des années (on pouvait d'ailleurs attendre du candidat qu'il en ébauche la chronologie), et aboutissent à une rupture définitive, alors même qu'en 1946 l'anthologie éditée par *Le Triton Bleu* associe encore des représentants des deux mouvances. Chacun de ces camps rivaux s'appuie sur des associations : le tout nouvel *Institut d'Estudis Occitans*, qui prend le relais de la plus ancienne *Societat d'Estudis Occitans* en 1945, et en face, aux côtés du vieux Félibrige mais sans se confondre avec lui, des francs-tireurs comme Sully-André Peyre et sa revue *Marsyas*, et, étroitement lié à lui, ce *Grupamen d'Estudi Prouvençau* fondé en 1952 par l'aile marchante de ce qu'on peut appeler le « mistralisme ». Ces associations sont animées par des hommes (et quelques femmes...) dont les noms apparaissent souvent, mais pas toujours, dans les documents fournis. Chacune de ces associations s'exprime à travers des organes qui sont autant de vecteurs d'un programme, et qui se répondent de chaque côté de la barrière qui s'élève progressivement entre les deux mouvances : on ne pouvait manquer de souligner le parallèle entre leurs dispositifs éditoriaux respectifs.

- Du côté de l'IEO : une revue littéraire, *Oc*, une revue de recherche, les *Annales*, une revue pédagogique, les *Cahiers*.

- En face – en laissant de côté le vieil *Armana Prouvençau* qui connaît d'ailleurs alors de graves problèmes – il y a, comme par hasard, *Marsyas* et *Fe* (plus le supplément en français *Saisons de Provence*, à un certain moment), la *Revue d'Etudes de langue et littérature provençales*, et *Lou*

Ce parallélisme invitait le candidat à ne pas se contenter d'opposer de façon simpliste un « occitanisme » qui aurait seul représenté la *Modernitat* et un « mistralisme » cramponné à la défense de la *Tradicioun*. Les choses sont bien entendu plus compliquées, et les documents joints au sujet fournissaient des pistes que les candidats, comme signalé plus haut, auraient dû mieux exploiter.

2- Du côté de la modernité :

On voit bien que l'aspiration à une culture d'oc en prise directe sur son temps, comme le rejet d'une routine esthétique et idéologique dépassée, sont partagés aussi bien côté occitaniste que côté mistralien. La chronique de Rouquette dans *Oc*, la préface de Darmangeat à l'anthologie du *Triton bleu*, mais aussi la préface de Barthélémy Taladoire à l'anthologie-manifeste des *Poueto Prouvençau de vuèi*, voire l'article de Sully-André Peyre dans *Europe*, tous ces textes dénoncent avec une certaine violence (et parfois avec des concordances presque textuelles) une tradition félibréenne perçue comme passéiste, incapable de renouvellement, sclérosante voire nauséuse. Et ils manifestent le désir d'une culture d'oc épousant les courants de son siècle et aspirant à l'universel. On note que, pour un Rouquette par exemple, c'est autant au « peuple d'oc » qu'à l'extérieur, Paris et l'étranger, qu'est demandée la reconnaissance de cette aspiration, en conformité, soit dit en passant, avec une tradition inaugurée par le voyage de Mistral à Paris en 1859...

Tradition justement : toutes ne sont pas rejetées, et il convenait de remarquer que cette revendication de modernité n'exclut pas le maintien de liens avec une revendication de fidélité à un héritage positif. Mais chacun des deux camps revendique un héritage différent.

- Côté occitaniste, il y a d'abord la référence à la période précédente, celle des fondateurs, la revue *Oc* de Girard dès 1924, *Le Génie d'Oc* de 1943, le travail linguistique d'Alibert dès les années trente, et également la génération de la revue *Occitania* et du Parti Occitaniste, sans oublier la Résistance. Mais la référence ultime, c'est le temps des Troubadours. Mistral, sans être renié, est perçu dans cette perspective comme un maillon dans une chaîne qui le dépasse. Alors que pour les mistraliens les plus convaincus, c'est justement Mistral, mais un Mistral revisité et magnifié, qui est la source unique, avec ses seuls vrais disciples (à savoir, eux-mêmes...), de toute légitimité, y compris linguistique. Ce qui entraîne *de facto*, au delà des choix graphiques, deux conceptions différentes de l'espace revendiqué pour la langue et la littérature d'oc telles qu'elles doivent être. Les occitanistes ne manquent pas une occasion de rappeler que cet espace va de l'Atlantique aux Alpes et du Limousin aux Pyrénées, sans oublier les frères catalans (voir les identifications provinciales qui accompagnent les noms des jeunes auteurs du *Triton Bleu*).

- En revanche, pour Peyre et ses disciples (et en contradiction d'ailleurs avec l'orthodoxie félibréenne traditionnelle), seul vaut le verbe du Triangle Sacré Arles-Avignon-Maillane face au fourmillement médiocre des dialectaux.

3- Permanence ou retour de la Tradition :

Il y a donc de bonnes traditions, compatibles avec une dynamique créatrice. Mais les candidats pouvaient quand même signaler quelques menues contradictions au cœur même du modernisme affiché : ainsi l'avant-propos de L. Michel pour les *Annales de l'IEO*, avec ses considérations sur la beauté de la langue du terroir, souple, chantante et sentant bon la garrigue devait alerter tout lecteur attentif (ce qui a été parfois le cas). Quant à la vision parisienne, face à une certaine ouverture de la part d'*Europe* ou des *Lettres Françaises*, le ton employé par André Berry manifeste bel et bien la permanence d'une certaine approche condescendante d'une littérature d'oc perçue comme définitivement provinciale, aux antipodes des espoirs d'un Rouquette. À noter que cette préface de Berry est la seule à évoquer directement, fût-ce sur le mode sarcastique, le rattachement des auteurs d'oc à des écoles littéraires particulières, bref, la seule à parler explicitement littérature et esthétique. Comme souvent dans l'histoire de la littérature d'oc (encore une tradition...), les débats ne sont pas vraiment liés à une certaine façon de concevoir ce que doit être l'écriture. Un candidat au fait des choix formels opérés par les auteurs regroupés dans les diverses anthologies parues alors pouvait souligner le fait que justement il ne s'agissait pas vraiment d'écoles

s'appuyant sur l'un ou l'autre de ces manifestes qui jalonnent l'histoire de la littérature française depuis deux siècles, mais simplement d'individualités unies dans un commun militantisme pour la langue et menant chacune son propre chemin pour ce qui concerne l'écriture.

4- En dehors de la seule dimension littéraire :

Le candidat, pour finir, ne pouvait éviter de faire une place à des dimensions de cette renaissance d'oc des années de l'après-guerre dont les documents à sa disposition ne faisaient pas état, mais qui n'en ont pas moins leur importance.

Il y a la question de l'école. Comme on sait, c'est à partir de 1951 que la loi Deixonne permet le développement dans l'école publique d'un enseignement de la langue qui avait commencé auparavant, mais en sourdine et sans reconnaissance officielle (si modique que soit cette dernière dans les faits après 1951...).

Et c'est à partir du milieu des années cinquante qu'autour de P. L. Berthaud et Robert Lafont émerge une prise de conscience de la dimension sociétale de la revendication occitane, avec la découverte de la question économique, malgré l'opposition violente, au cœur même de la mouvance occitaniste (et dans l'indifférence des mistraliens) des partisans de la seule approche culturelle, Castan au premier chef. Les débats sur cette question, comme d'ailleurs ceux concernant la pédagogie à mettre en œuvre à l'école, entraient eux aussi, à leur façon, dans le débat plus global entre tradition et modernité.

Il n'était pas interdit d'évoquer la postérité de ces débats, jusqu'à nos jours. Si du point de vue littéraire il n'est pas certain que les mistraliens des années cinquante aient eu des héritiers à leur niveau, comme c'est le cas pour les occitanistes, les questions graphiques comme les deux visions antithétiques de ce que doit être l'espace de la langue ont bel et bien survécu à l'année 1960. Il est des traditions qui survivent à toutes les modernités...

Rapport sur l'épreuve orale de linguistique (option occitan)

Réalisé par Patrick SAUZET, Professeur des universités

Pour l'épreuve orale d'explication linguistique, les candidats se voient proposer un sujet composé d'un texte en occitan contemporain et d'une question de grammaire occitane. Comme cela est rappelé chaque fois dans le libellé de la question qui accompagne le texte, on attend d'eux qu'ils caractérisent la langue du texte et qu'ils traitent ensuite une question spécifique. Il leur est demandé en outre de lire un passage spécifié du texte étudié. Le texte est choisi de manière à fournir une base au traitement de la question posée, mais le candidat n'est pas tenu de se limiter aux formes du texte pour la traiter. Il est au contraire encouragé à mobiliser l'ensemble de son savoir sur la langue pour enrichir son exposé et mettre les formes du texte en perspective.

Quatre candidats ont passé cette épreuve orale. Deux sujets différents ont été tirés. Les textes d'appui étaient de Max Roqueta (« Sant Martin de Cardonet » tiré de *Lo corbatàs roge*, Trabucaire, 2003, p. 134-135,) et de Michèu Chapduelh (« Lo dròlle qu'avíá perdut sa rason » tiré de *La fada multicarta*, Letras d'òc, 2011, p. 88). La question posée était assez voisine et portait sur l'emploi des temps : du passé d'un côté, du récit de l'autre. La proximité des questions posées relève pour partie du hasard, mais révèle aussi l'importance de la question de la structure du système verbal et de l'emploi des formes verbales dans la maîtrise et l'enseignement de la grammaire occitane.

Caractérisation du texte

Concernant la caractérisation du texte, la détermination de la variété dialectale utilisée est bien entendu pertinente et doit être traitée, mais elle ne saurait constituer le tout de la réponse. Les candidats n'ont pas manqué de commenter aussi la graphie du texte et ils ont eu raison de le faire. Mais la graphie n'est pas le seul choix linguistique que comporte l'écriture en occitan. La langue d'un auteur n'est pas un dialecte local habillé de telle ou telle graphie. Quand une écriture se rapproche de cette situation, on peut penser par exemple à l'écriture délibérément hyperdialectale de certains textes de Joan Claudi Forêt, cela constitue un choix assez remarquable. La langue d'un auteur comporte aussi des choix et des refus, lexicaux, grammaticaux, syntaxiques qui découlent de sa vision de la langue et de l'inscription de son écriture dans l'ensemble de la textualité occitane.

Il aurait été intéressant de ce point de vue de relever dans le texte de Max Roqueta l'incohérence entre la forme contracte de l'article masculin au singulier et au pluriel (« dau terraire » mais « dels mases »). La seconde forme standardise en s'écartant de la forme orale montpelliéraine qui est [das] phonétiquement. Il est difficile de noter « daus » pour une telle réalisation, « dals » semble contredire le singulier et la forme « das » qu'on lit parfois n'est pas cohérente avec la notation alibertine générale de l'article. Cette difficulté éclaire le recours à une standardisation au pluriel. L'adoption d'une graphie et d'une forme linguistique est un choix global, mais entraîne une mise en pratique complexe qui se traduit en une multitude de décisions et d'arbitrages de détail. La langue de Max Roqueta est marquée par une fréquentation intense du texte et de la norme félibréenne, d'autant plus naturelle et prégnante que l'écriture de cet auteur a accompagné la fixation de la norme classique. Graphiquement, la notation « majestat » (pour *magestat*) ou l'absence d'accent sur « serra » (per *serra*) sont des indices de ces interférences normatives, comme l'est du côté du lexique l'adoption dans le texte de la forme « arc doblèu » traduction et calque du français « arc doubleau » qui valide la solution du *Tresor dóu Felibrige* (« arc doublèu »). Dans le même registre, la forme « romana » maintient dans ce texte une ambiguïté que n'ont pas le français (*romaine* vs *romane*) ou l'occitan diglossique (*romèna* vs *romana*) et que certains auteurs, notamment le linguiste Pierre Bec, lèvent en distinguant *roman* 'romain' de *romanica* 'roman' : *los teules romans d'una glèisa romanica*. Toujours dans le domaine du lexique, la forme « sos rasics » per *sas rasics* suggère la substitution mal maîtrisée de la forme héréditaire locale *racina* par une forme voulue plus authentique (*racina* étant probablement un gallicisme, sinon dans sa forme du moins par son extension dans les parlers populaires modernes.)

Pour ce qui est de la caractérisation dialectale des textes, il serait bon que les candidats fassent bien le départ entre les phénomènes que le texte permet de repérer et ceux dont ils déduisent la présence de leur connaissance du dialecte. Un candidat a eu une heureuse formule en parlant de « l'opacité des graphèmes ». Dans un texte provençal en graphie classique, on repère directement les formes des déterminants pluriels (*lei*, *aquelei*...), mais on ne peut que tirer de ses connaissances de la dialectologie occitane la non-réalisation de l'-s finale de pluriel ou plus généralement des obstruantes finales. La palatalisation nord-occitane des vélaires peut s'observer directement dans le texte de Michèu Chapduelh :

« peschar » pour « pescar », « escharnir » pour « escarnir », « chausa » per « causa » et aussi « eschina » pour « esquina ».¹⁰ On pouvait constater dans le même texte l'aphérèse limousine, la perte de *a-* initial : « queu » pour « aquel », « 'viá » pour « aviá » ; « 'trapar » pour « atrapar » (aphérèse qu'il vaut mieux ne pas confondre avec l'apocope si l'on tient à employer les termes techniques). Mais ce n'est que la culture linguistique du candidat qui lui permet de dire que les *-s* finales de syllabes ne sont pas réalisées, qu'un allongement vocalique compense cette perte et que cet allongement à son tour peut entraîner un déplacement accentuel. Dans le texte de Max Roqueta, ni la réalisation montpelliéraine des *-a* finaux atones (en [-a]), ni un éventuel bétacisme (incertain en languedocien oriental) ne pouvaient être repérés sur la seule base de la graphie du texte, puisque ces deux phénomènes sont neutralisés par la graphie classique.

La caractérisation linguistique du texte peut aussi être l'occasion de relativiser la variation dialectale autant que de la repérer. Dans le texte de Michèu Chapduelh, la présence de l'infinitif à valeur gérondive « en *surtir* de la messa » « en se lo *far* veire » permettait de relever que cette innovation morphologique n'est pas un phénomène exclusivement gascon comme il arrive qu'on le dise, mais que la fusion des deux formes nominales du verbe (infinitif et gérondif) systématisée dans une partie du gascon et de l'auvergnat est largement répandue bien au-delà. Dans le même esprit, tout en relevant la spécificité de la forme « *z-o* » chez Michèu Chapduelh, on pouvait souligner que l'existence d'un pronom objet neutre dont le type est « *o* », est une caractéristique très largement partagée par les parlers occitans.

La présentation linguistique du texte (comme le traitement de la question) doit être organisée et éviter d'énumérer des faits au fil du texte. La présence et la relativisation de l'inscription géographique et normative du texte fournissent les axes naturels de cette organisation.

L'agrégation des langues de France n'est pas une agrégation de linguistique. Le jury ne demande pas aux candidats des développements théoriques ou techniques spécialisés. Toutefois, on s'attend à ce que des connaissances de base et un minimum de vocabulaire technique soient maîtrisés. Les candidats doivent savoir ce que sont la palatalisation et son rôle dans la diachronie et la dialectologie occitane, ils doivent savoir ce qu'est une occlusive, une sourde, une sonore, et si possible ne pas confondre sonore et sonante. On s'attend aussi à ce qu'ils aient une vision claire des domaines de la linguistique et n'attribuent pas par exemple la chute du /*n*/ intervocalique ou la vocalisation d'l final à la « morphologie ».

Si quelques insuffisances ont pu être repérées, il faut saluer inversement la maîtrise de notions utiles comme celle de coda syllabique en phonologie, ou de dislocation (à droite) et de cataphore en syntaxe à propos de « de l'aver perduda, ma rason ». Il faut néanmoins être prudent et s'assurer de leur pertinence. La phrase « Quo es ta rason, que l'aviàs oblidada dins ton liech, lo matin en te levar. » ressemble beaucoup à une clivée qui focaliserait « ta rason » : *Es ta rason qu'aviàs oblidada* (en réponse à une question : *Qu'aviái oblidat?*). Mais ici cette phrase répond à la question « Que quo es ? » (*Qu'es aquò?*). La phrase pourrait s'arrêter après « Quo es ta rason. » La relative « que l'aviàs oblidada » ne fait que développer la réponse. La reprise par un pronom objet dans la relative semble d'ailleurs (en plus du contexte) exclure la lecture clivée qui exigerait : *qu'aviàs oblidada* (e non *que l'aviàs*).

Les candidats ont souvent démontré des connaissances précises, ainsi sur le traitement de l'*-s* finale en occitan central et son absence languedocien oriental montpelliérain. Toutefois, il n'est pas adéquat de parler de « palatalisation » pour décrire ce phénomène, même si le yod qui en résulte est bien et éminemment palatal : il s'agit avant tout d'une vocalisation puisqu'elle aboutit à une semi-voyelle ([*la*j n'íβus] *las nívol*s). Par ailleurs, le phénomène n'est pas déclenché par les consonnes « autres que les sourdes » ; mais par les consonnes « autres que les *occlusives* sourdes »... Les fricatives sourdes ([f], [s]) le déclenchent.

À un autre niveau, il vaut mieux (sauf cas et raison spécifiques) éviter de parler en termes « d'influences » de dialectes les uns sur les autres. Il est plus juste de dire que le languedocien oriental partage des traits avec le provençal et le languedocien occidental avec le gascon, ou de relever que des phénomènes se diffusent à partir de l'aire gasconne ou provençale vers d'autres aires occitanes, sans faire des dialectes des entités absolues.

¹⁰ Cette dernière forme pose la question du conditionnement de la palatalisation : plutôt négatif (devant voyelle non vélaire) que positif (devant [a]) comme on le dit souvent par commodité.

Lecture

L'empan du texte à lire est indiqué aux candidats, mais ils sont libres de placer la lecture où bon leur semble, au début de leur présentation, pendant la première partie ou entre les deux parties de leur exposé. Il est bienvenu que le candidat respecte la couleur phonétique du texte, mais la lecture n'est pas un exercice de reconstitution dialectologique. Les prestations des candidats ont été dans l'ensemble satisfaisantes.

En évoquant la lecture et donc la prononciation, on relèvera ce détail concernant un terme très utile pour traiter de la syntaxe du verbe, celui de « procès ». En français il se prononce [pʁɔs'ɛ] à la différence de l'anglicisme « process (industriel) » et à la différence de son homographe occitan « procès » [prus'ɛs].

Question de grammaire

La question spécifique posée aux candidats concernait dans les deux cas l'emploi des temps en occitan. À propos d'un texte, on évoquait « les temps du passé », à propos de l'autre « les temps du récit ». On attend des candidats qu'ils soient capables d'une perception globale et problématisée de l'emploi de temps en occitan, qu'ils traitent des temps comme d'un système et non comme d'une série d'objets disparates. L'une des deux questions suggérait directement de se référer à l'opposition « récit / discours ». La pertinence et l'importance de cette distinction ont été mises en évidence il y a maintenant plus de cinquante ans par Émile Benveniste. Elle a pénétré dans l'enseignement jusqu'au niveau du collège et fait partie des connaissances dont on attend qu'elles soient maîtrisées par de futurs enseignants, certifié et *a fortiori* agrégés. C'est une dimension du système qui devait de toute manière être traitée pour un sujet comme pour l'autre. S'il est inévitable de mobiliser l'opposition récit / discours et l'organisation des temps (en particulier des temps du passé) qu'elle implique, il ne faut pas oublier qu'Émile Benveniste l'a élaborée d'abord à propos du français. Dans cette langue, le lien qui existe entre le discours et l'énonciation, et inversement le détachement d'avec l'énonciation que comporte le récit, se traduisent par la bien meilleure conservation du passé simple à troisième personne, à la « non personne » en termes benvenistiens, c'est-à-dire celle qui ne comporte pas de lien à l'énonciation. En occitan, le prétérit (ce terme est usuel depuis Jules Ronjat pour désigner ce temps, équivalent du passé simple français) ne connaît pas les mêmes limitations d'usage que le passé simple en français contemporain. Autrement dit, il y a bien une forme de tension entre les personnes du discours (première et deuxième) et les temps du récit en occitan comme en français, mais cette tension ne se traduit pas en occitan par l'évitement ou la désuétude des formes du prétérit de première et deuxième personnes. L'usage du prétérit en occitan n'est pas un choix stylistique plus marqué que celui de l'imparfait : c'est un temps normal, normalement utilisé à tous les niveaux de langue. De même le passé simple s'emploie à toutes les personnes en français classique, mais seulement à la troisième personne en français soutenu moderne et plus du tout en français « avancé ». Qualifier en occitan le prétérit de « normal » est plus judicieux que de le dire « classique » qui suggère les prémices d'une désuétude.

Le texte de Max Roqueta présentait nettement un récit, celui de la visite imaginée de Raimbaud d'Aurenja à l'église de Sant Martin de Cardonet, inscrit dans un discours, l'évocation méditative de la chapelle romane et du paysage qui l'entoure. Dans le discours, le passé composé, « n'es vengut desèrt blau », s'articule au présent, « sèrva pasmens ». On relève typiquement une forme de première personne au présent « sabe pas ». Dans le passage de récit, le prétérit alterne avec l'imparfait : « venguèt » et « venián ». Le texte de Michèu Chapduelh, lui, est globalement un récit, très canoniquement écrit à l'imparfait et au prétérit. Les temps du discours (présent et passé composé) apparaissent dans les dialogues au style direct intégrés dans le récit.

Imparfait et prétérit sont bien des « temps » au sens de séries paradigmatiques (un candidat a utilisé le terme de « tiroir » pour ce sens, comme le fait Jacques Allières dans sa grande étude du verbe gascon, reprenant lui-même le terme à Damourette et Pichon), mais pour étudier leurs valeurs respectives, il faut recourir la notion d'aspect. Le prétérit et l'imparfait ne renvoient pas à des moments différents du temps, mais impliquent un mode différent d'inscription dans le temps ou de représentation de cette inscription : pourvue de bornes et notamment d'une fin pour le premier, dépourvue de telles bornes ou de leur représentation pour le second. Les candidats ont généralement évité de tomber dans l'erreur encore trop fréquente chez des étudiants moins avancés, de supposer une relation entre la durée objective de l'événement évoqué et le temps employé : « coma faguèt totjorn » dans le texte de Roqueta ne désigne

pas plus une action brève que dans celui de Michèu Chapduelh « una piuse sautava » ne renvoie à une action objectivement longue.

La valeur perfective du prétérit et imperfective de l'imparfait peuvent prolonger le sémantisme lexical ou contextuel d'un verbe (ou celui que détermine son environnement syntaxique), mais peuvent aussi induire des ajouts quand l'aspect morphologique ne cadre pas avec l'aspect lexicalement ou syntaxiquement déterminé. L'imparfait n'est pas intrinsèquement progressif ou répétitif, le prétérit n'est pas intrinsèquement inchoatif ou « apocalyptique » (supposant une découverte, une révélation), mais l'ajout de ces valeurs permet contextuellement de se représenter le processus non borné ou borné qu'exige chacun de ces temps. Dans la phrase de Michèu Chapduelh « quand 'ribet, ne'n purava » le prétérit et l'imparfait découlent du sémantisme lexicalement perfectif (« téléique » pour employer un terme technique heureusement mobilisé par un candidat) du verbe « 'ribar » (*arribar*) et lexicalement imperfectif de « purar » (*plorar*). Le sens du verbe *arribar*, 'arriver', implique une fin : une arrivée qui ne vient pas à son terme n'est pas une arrivée. On peut au contraire pleurer indéfiniment et notre représentation des larmes n'implique pas qu'elles tarissent jamais. Il y a donc dans ce cas (« 'ribet » et « purava ») harmonie entre l'aspect lexical et l'aspect morphologique. En revanche, « cerchet sa mair » (*cerquèt sa maire*) met au prétérit, à l'aspect perfectif donc, un verbe atélique, lexicalement imperfectif. On peut chercher sans cesse, et ce faisant on cherche effectivement, alors que *trobar*, 'trouver', n'est un processus qui mérite ce nom que s'il a une fin. Pour que l'interprétation perfective qu'exige le prétérit soit compatible avec l'imperfectivité lexicale de *cercar*, il faut ajouter un effet inchoatif, qui pourrait être grossi et explicité par une périphrase *se metèt a cercar sa maire*. Si on peut en effet chercher sans cesse, on se met ou ne se met pas à chercher et si on s'y met, une fois qu'on s'y est mis, on ne s'y met plus. L'inchoativité est téléique. On pourrait faire la même remarque sur « n'aguèt pitat » qui au prétérit produit l'effet de *prenguèt pietat d'el* ('prit pitié de lui').

L'identification fondamentale d'un imparfait imperfectif et d'un prétérit perfectif n'invalidait pas des développements proposés par certains candidats à partir des travaux de Harald Weinrich, qui opposent « décor » et « premier plan ». Les verbes qui constituent une description sont volontiers statifs et appellent l'imparfait, alors que l'action qui survient au premier plan enchaîne des événements, bornés dans le temps, ou des changements d'état, typiquement téléiques ou qui le deviennent par la lecture inchoative qu'induit la présence du prétérit.

De manière intéressante, et sans remettre en cause la pertinence de la distinction de deux systèmes temporels, récit et discours, dans chaque texte des imparfaits accompagnent des passés composés. Ils montrent les possibilités d'intrication, du récit et du discours. Ce qui fonde cette possibilité est la caractérisation double du passé composé : passé du discours ancré dans le présent de l'énonciation, c'est aussi une forme qui exprime l'accompli et donc une forme perfective. Elle est impropre à exprimer l'imperfectivité et si celle-ci doit être dite, il faut mobiliser des imparfaits. Chez Michèu Chapduelh « *Ai perdut ma rason* », passé du discours est suivi de « *lo que quitament sabiá pas....* ». Transition inverse chez Max Roqueta : « *d'estelas qu'avián pas encara d'uòlhs per li servir de miralhs, e que ne son mòrtas* ». L'imparfait est la seule manière d'évoquer de manière imperfective un état au passé. Le texte aurait pu enchaîner sur « ne moriguèron », mais on a « ne son mòrtas » qui ramène au discours et la suite est au présent.

Dans chaque texte des formes demandaient à être particulièrement étudiées. Chez Michèu Chapduelh il s'agissait notamment de l'expression « *te vai far una linha* » (ligne 7). Il s'agit d'un prétérit périphrastique formé avec le verbe *anar*, construction attestée depuis le moyen âge en occitan. En catalan du Principat, elle est devenue la forme exclusive du prétérit. En occitan elle reste une forme marquée, mais disponible (voir par exemple Ronjat *Grammaire istorique* § 586) malgré la capacité conjointe de la tournure à exprimer le futur proche. Comme le datif éthique qui l'accompagne régulièrement, et en particulier dans ce passage, la forme périphrastique produit un effet d' emphase qui, ici, souligne l'incongruité de l'action entreprise. Dans le même texte, il fallait repérer les présents de narration « *li engulha un gròs verme* », « *se trapa de peschar* » (ligne 9) qui sont bien les équivalents aspectuels d'un prétérit (et pas d'un imparfait). Ils ont nettement en l'occurrence une valeur perfective, naturellement congruente avec l'aspect lexical du premier de ces verbes 'passer un ver sur un hameçon' et soutenue pour le deuxième verbe par la présence d'une construction inchoative explicite : « *se trapa a peschar* » pour *s'atrapa, se pren a pescar* 'se met à pêcher'. On a de même une forme d'imparfait où la valeur aspectuelle particulière impliquée par l'imparfait est explicitée par une tournure auxiliée, en l'occurrence *èsser a* + infinitif à valeur progressive : « *la mai qu'èra a li far son liech* ».

Dans le texte de Max Roqueta, la question portant sur les temps du passé, il importait de bien souligner que les passés du texte ne sont pas seulement ceux du récit. Il y a des passés composés : « *n'es vengut*

desèrt blau », « los passes an perdut ». Dans les deux cas, la forme appartient à un passage non narratif, une méditation sur le paysage, où s'enclasse l'évocation de Raimbaud. La morphologie verbale est l'occasion d'un remarquable polyptote : « coma o *faguèt* totjorn, coma o *fasiá* abans que bastiguèsson la glèisa, coma o *faguèt* jos d'estelas qu'avián pas encara d'uòlhs per li servir de miralhs, e que ne son mòrtas, coma o *fai* despuòi l'acomençament dau mond ». Le pro-verbe *far* annonce cataphoriquement « clina » et « balanceja ». Si l'on accepte que *clinar* e *balancejar* sont atéliques, lexicalement imperfectifs, l'imparfait *fasiá* ne demande pas à être justifié puisque l'aspect morphologique est en harmonie avec l'aspect lexical. Les deux prétérits se justifient d'être accompagnés d'une spécification de durée temporelle qui implique systématiquement le recours au prétérît. On ne peut dire que : *Cerquèt pendent doas oras*. Sous les dehors d'un complément de lieu « jos d'estelas qu'avián pas encara d'uòlhs » indique aussi une période de temps : le temps où les étoiles étaient aveugles et même « totjorn » doit baliser l'action dans le temps. L'imparfait « *fasiá* » serait possible et ferait interpréter « totjorn » comme une indication de la répétition de l'inclination et du balancement de l'herbe. Le prétérît « *faguèt* » conduit à ne voir qu'une seule action, balisée bien que ses bornes soient celles de l'éternité.

Et il ne fallait pas oublier (mais ce ne fut pas le cas des candidats dont c'est l'occasion de souligner encore l'excellent niveau général dans cette épreuve) que les temps du passé sont aussi ceux du subjonctif imparfait, normalement employé en occitan dans la dépendance d'un imparfait ou d'un prétérît (de manière plus complexe pour un conditionnel ou un passé composé). On avait bien : « coma o *fasiá* abans que bastiguèsson la glèisa » dans le texte de Max Roqueta.

Rapport sur l'épreuve orale d'explication littéraire (option occitan)

Réalisé par Marie-Jeanne VERNY, et Rémy GASIGLIA, Professeurs des universités

Remarques générales

Les candidats ont été interrogés sur 2 proses extraites de *L'Ordinari del monde* d'Yves Rouquette. Les notes ont été réparties entre 5 et 11,5. La qualité de la langue – très correcte pour les 4 candidats, à quelques erreurs d'accentuation près, inattendues à ce niveau –, la clarté de l'exposé, sa cohérence – inégale selon les candidats –, la mise en lumière des enjeux du texte, ont été évaluées. A été également prise en compte la capacité des candidats à révéler son originalité à travers l'écriture caractéristique d'Yves Rouquette dans *L'Ordinari del monde*, mise en relation du sens et de la forme illustrée par des citations précises du texte.

Aucune des prestations entendues n'a totalement convaincu le jury quant à la précision de l'étude textuelle. Les candidats semblent avoir été pris au piège du caractère elliptique de l'écriture rouquettienne et avoir insuffisamment interrogé l'implicite des propos tenus. Il nous semble par exemple que le choix du titre, toujours très travaillé chez Rouquette, devait être commenté, qu'il soit en rapport direct avec le contenu (« *Òmes e femnas* ») ou qu'il se présente en décalage avec celui-ci (« *Balancèlas* »). Dans les deux textes proposés, cette écriture elliptique, à travers quelques gestes, quelques postures, quelques éléments descriptifs rapidement ébauchés, ouvre sur un riche univers qu'il convenait d'explicitier. Même caractère elliptique de la subjectivité : aucune effusion lyrique chez Rouquette, l'émotion est contenue et cependant présente.

Le jury attendait un commentaire du texte qui pouvait suivre l'organisation de celui-ci, tout en évitant les remarques juxtalinéaires décousues. Dans le cas d'une explication prenant la forme d'un commentaire composé, le jury attendait qu'un fil directeur solide articule les parties de ce commentaire, ce fil directeur pouvant être justement le caractère elliptique des propos et leur force suggestive. On attendait également, dans tous les cas, que soit clairement montrée la construction du texte.

Si la connaissance de l'œuvre pouvait être un élément éclairant, d'autant plus que les candidats disposaient du texte intégral, les allusions à l'intertextualité interne (*L'Ordinari del monde*) ou externe (l'ensemble de l'œuvre d'Yves Rouquette, et, au-delà, les influences artistiques, politiques, philosophiques, biographiques... perceptibles à travers le texte à commenter), ne devaient en aucun cas se substituer au commentaire précis de celui-ci. C'est cette erreur méthodologique qui explique la mauvaise note obtenue par un candidat : celui-ci a manifesté une parfaite connaissance des représentations des figures féminines et masculines à travers l'œuvre de l'auteur, mais les remarques précises sur le texte proposé ont été noyées dans une masse d'informations qui auraient dû demeurer accessoires. L'exposé a donc pris la forme d'une – assez bonne – « leçon » sur les figures féminines et masculines dans l'ensemble de l'ouvrage et non pas d'une explication précise du texte. Pour une autre des prestations, notée 8,25, une troisième partie portant sur « les aspects politiques forts » a déconcerté le jury qui s'est demandé ce que venaient faire les remarques sur la société de consommation, les valeurs écologiques, ou, pire encore, la « DLUO » [sic pour « date limite d'utilisation optimale »] à propos d'un texte évoquant l'immédiat après-guerre.

Nous donnons ci-après quelques éléments d'explication, plus détaillés pour le texte « *Òmes e femnas* », pour lequel nous proposons une explication au fil du texte et un commentaire composé. Pour le second texte, nous nous contentons de donner une proposition de commentaire composé, dont on n'aura pas de mal à redistribuer éventuellement les éléments dans une lecture qui suivrait le mouvement du texte.

Sujet 1 – « *Òmes e femnas* » - Quelques éléments d'explication

1-Suivant le déroulement du texte

Remarquer d'abord le caractère de généralité du texte présent dès le titre avec l'absence d'article et l'usage du pluriel, corroboré par l'usage du présent gnomique.

On pouvait aisément montrer le mouvement du texte : les deux premiers paragraphes étaient consacrés aux hommes, les trois suivants aux femmes, ainsi mises en valeur. L'antithèse se déploie au cœur d'une évolution circulaire qui part des « *matins e [...] vèspres de fièira* » et revient aux « *matins de fièira* » puis aux retours de foire (« *quand tòrna* »), du fusil indispensable au fusil tendu par les femmes, de la « *crenta dels raubaires* » aux « *sòuses* » préservés que comptent celles-ci.

Le cadre spatial était rapidement évoqué : « *entrevesc de combas e de sèrres* », « *carrals presas entre doas randalhas* », sans autre précision, mais en conformité avec le type des paysages de campagne qui, dans *L'Ordinari del monde*, alternent avec les paysages urbains.

Aucune précision temporelle non plus, mais un renvoi à une époque certainement éloignée du vécu de l'auteur où les voyages à pied que nécessitait la fréquentation des foires étaient associés à des risques d'agression justifiant l'usage du fusil ou de « *la pigassa* ».

Les hommes sont présentés à travers quelques gestes ou attitudes, croquis non dépourvus d'ironie et proches de la caricature :

- Ils ont des postures craintives, la tête baissée, guettant d'éventuels agresseurs surgis des haies (« *que riscal de vos afustar a cada contorn* », le pronom personnel de la seconde personne du pluriel « *vos* » étant peut-être un indice moqueur de discours indirect libre), ces postures ridicules s'opposant aux fanfaronnades non moins ridicules que leur permet la consommation d'alcool du matin.

- Les gestes et des attitudes sont révélateurs des tâches du quotidien qui renvoient à autant de pratiques économiques [ce point était à développer à travers le commentaire de citations précises], mais aussi d'une habitude ancestrale, une sorte de fatalité qui les fait « *carrejar tot sus l'esquina* » et dont les femmes se gaussent car ils révèlent, selon elles, une soumission. Cette servilité est dénoncée par les postures adoptées que soulignent les femmes dans le seul passage au discours direct du texte : « *A fòrça d'anar lo carrastèl plegat, vesètz pas pus ren que vòstres pès e a tot siàtz consents* ». Y a-t-il là un souvenir du « *Rèi crudèl* »¹¹ de Max Rouquette, qu'Yves a tant médité et qui contraignait son peuple à cheminer le corps penché vers la terre ?

- Ce caractère soumis explique l'incapacité des hommes à être des individus libres : ils ne se déplacent qu'en bandes et « *An besonh d'èsser fòrça [...] per se creire quicòm* ». Leur solitude les soumet à toutes les autorités, socio-économiques, politiques, spirituelles ou familiales, « *als comandaments del monsur, a las règlas dels mercadièrs, a la guèrra tanlèu qu'es cridada, a las repapiadas dels prèires e dels vièlhs*. » On remarquera le caractère énumératif de la phrase, avec une accumulation de 4 syntagmes construits en parallèle, le quatrième étant par ailleurs dédoublé : « *prèires* » (avec une allitération dévalorisante en [p]) et « *vièlhs* ».

À l'inverse, les femmes sont présentées d'emblée, par la formule populaire « *es quicòm mai* », comme radicalement différentes.

- Elles adoptent des postures hiératiques : « *Se tenon drechas d'o portar tot sul cap* ». On sait Rouquette sensible à la statuaire (statues-menhirs du Musée Fenaille évoquées dans *Dieusses primièrs* et *Lo Cant dels millenaris*¹²) et à l'imagerie religieuse telle qu'elle apparaît notamment dans nombre d'humbles édifices du Rouergue. Il apparaît évident que les portraits dessinés (comme ceux des hommes aussi) le sont comme s'il s'agissait d'œuvres d'art.

- Énumération, là aussi, des objets que les femmes portent sur leur tête : « *lo ferradat d'aiga posada a la font, la panièira de la bugada a refrescar al rèc puèi a expandir suls bartasses, la guirba de pomas per far lo vin dels meses negres, lo borràs de pastura que las fa revertar las Titanas ambe lo pes del cèl encara en dessus*. » Cette accumulation traduit d'abord, comme pour les hommes, celle des durs travaux du quotidien, mais, là aussi, le texte va au-delà de la banalité des gestes et, à l'inverse de la soumission des hommes révélée par leurs attitudes, les postures des femmes les mettent en contact avec le ciel, dans

¹¹ *Verd Paradís II*, IEO, coll. « A tots », 1974, p. 195 : *Un còp èra un Rei crudèl, tan crudèl e mesfisant que de tot son pòble volguèt pas faire que de giboses. Los manits, entre qu'èran a la breçòla, los caliá, plegats per sa malhòla, li tòrcer lo carrastèl cap a l'endavant, e, de setmana en setmana, li corbar l'esquina encara mai.*

¹² *Lo Cant dels millenaris*, suivi de *Dieusses primièrs*, Saint-Affrique, Cap l'Òc, 2013.

une lutte de « *Titanas* » dont elles pourraient bien sortir victorieuses. La majuscule, inattendue pour un nom commun, souligne le caractère mélioratif de cette comparaison mythologique.

- Une autre énumération (« *sos uòlhs dreches, son còl de colona, son pòrt altiu, son pas dançaire quand caminan, son autoritat suls òmes ataulats que servisson per los melhor velhar* ») suit d'abord les lignes de leur corps, à la fois gracieux et altier (cf. la métaphore – soulignée par l'allitération – renvoyant à l'architecture sacrée ou antique dans « son còl de colona »), avant de se porter sur leur « *autoritat* », dans un paradoxe entre la soumission apparente (servir les hommes) et l'autorité réelle (les surveiller. NB : « *velhar* » peut aussi signifier « veiller », mais nous optons ici pour le sens de « surveiller », « avoir à l'œil »). De même, ce sont elles qui gèrent l'argent du ménage et « *còmptan los sòuses* ». Quant à la posture des hommes « *ataulats* », elle renvoie au penchant masculin pour la boisson vu *supra* et justifie cette surveillance féminine.

- Enfin le texte s'achève par une allusion aux révoltes conduites par les femmes. On sait Rouquette attaché à l'histoire populaire ; il le manifeste ainsi. En outre, ainsi qu'un candidat l'a noté, cette représentation des femmes incitant les hommes à l'action (« *despenjan lo fusilh de son cròc e lo paran a l'òme* ») peut sur le plan intertextuel évoquer *Colomba* de Mérimée. Peut-être enfin peut-on voir dans le refus des paroles inutiles condamnées par Dieu un souvenir de l'évangile selon saint Matthieu, 12.36 (« Je vous le dis : au jour du jugement, les hommes rendront compte de toute parole vaine qu'ils auront proférée »), ce qui reproduit peut-être, au discours indirect libre, les reproches habituellement adressés par des femmes pieuses et sérieuses à leurs hommes bavards et futiles. Il peut s'agir aussi d'un autre souvenir de Max Rouquette¹³, nouvelle qui renvoie au même verset de saint Matthieu.

2- Suivant un plan composé

Le caractère général du texte

Le titre situe d'emblée le texte dans une généralité que vient corroborer l'usage massif du présent gnominique (souvent dit « de vérité générale »). Ce n'est pas la forme majoritaire des proses réunies dans *L'Ordinari del monde*, qui présentent souvent des destins, voire des épisodes, singuliers. Autre originalité liée à ce caractère de généralité : l'absence d'indices de situation temporelle. S'il est évident que l'usage du présent renvoie en réalité à des pratiques passées, il est également évident que nombre de celles-ci nous placent dans un temps antérieur au vingtième siècle : il en est ainsi de la pratique des femmes portant les objets les plus lourds ou les plus encombrants sur leur tête. Quant à « *la pigassa* » ou au fusil tendu à l'homme partant pour la foire et destinés à sa défense en cas de mauvaise rencontre, ces gestes révèlent un sentiment d'insécurité qui nous semble absent au XX^e siècle. Cependant ce temps antérieur n'est pas précisé et l'on sait que Rouquette, fasciné notamment par les statues-menhirs du musée Fenaille de Rodez, aime à évoquer les hommes et les femmes qui, depuis les prémices de l'humanité, ont parcouru ses paysages aimés (voir *Lo Cant dels millenaris*). Le caractère d'intemporalité ainsi conféré aux scènes présentées et aux portraits dessinés renforce le caractère emblématique des hommes et des femmes évoqués. Cette prose fait ainsi partie de celles où Rouquette prend le plus de distance avec l'arrière-plan autobiographique, le seul élément immédiatement référentiel étant ce paysage « *d'entrevesc de combas e de sèrres* » suggéré au début du texte, conforme à l'un des types de paysages les plus fréquents dans l'œuvre, l'autre étant une ville où l'on reconnaît de façon quasi indubitable Sète.

Des portraits en contraste

La conjonction « e » du titre, si elle unit d'abord les hommes et les femmes, prépare cependant une évocation en contrepoint des unes et des autres. Ainsi le texte présente d'abord les hommes, dans les deux premiers paragraphes, alors que les trois derniers sont centrés sur les femmes. À l'évidence, si le texte s'ouvre sur l'évocation des hommes, ce sont les femmes qu'il met en valeur. Cette supériorité se

¹³ « *Las paraulas de tròp* », *L'Uòlh dau cat (Verd Paradís IV)* Clapiers, « Occitania » / IEO - « A Tots », 1987, p. 182 : « *Quand l'enfant se daissava anar a son paraulís sens fin, cant montat de son còr e de sa carn, coma aquel de l'aucèl, i fasiá, subran dura : "Las paraulas de tròp, Dieu las castiga !" ; Voir aussi dans Ils sont les bergers des étoiles, Anatolia / Éditions du Rocher, Monaco, 2001, p. 54 : « ...le terrible verdict proféré par ma pourtant douce grand-mère [...] : « Dieu punit les paroles inutiles ! ».*

manifeste par la présentation physique : les hommes ont le regard rivé au sol vers lequel se penche tout leur corps, dans une attitude qui n'est pas sans rappeler le texte de Max Rouquette « *Lo Rèi crudèl* » (*Verd Paradís* 2).

On pouvait ensuite reprendre ici, point par point, les éléments notés ci-dessus dans le commentaire au fil du texte : contrastes d'attitudes, contrastes de rapport au monde, paradoxe de la domination apparente et de la domination réelle.

Sujet 2 – « *Balancèlas* » - Quelques éléments pour une explication de texte

Un fil directeur : entre éléments référentiels et subjectivité assumée. Le texte est bâti de paragraphes très courts que l'on peut organiser en deux mouvements : une présentation générale dans les 6 premiers, l'intervention de la première personne à partir du 7^{ème} où il est fait clairement allusion à la famille du narrateur (« *A l'ostal nòstre* »), avec l'usage de la 1^{ère} personne du pluriel et parfois du singulier.

Une époque clairement située

La seconde guerre mondiale et ses suites font partie des moments les plus présents dans le recueil. Ils coïncident avec l'enfance de l'auteur, et aussi avec celle du personnage principal, parfois narrateur (mais dans le cas d'un récit à la troisième personne, la focalisation est interne) des récits concernés. Cependant les proses de *L'Ordinari del monde* – et le texte « *Balancèlas* » en particulier – ne prétendent pas donner un récit détaillé de tel ou tel fait, ni présenter un contexte historique fouillé. Elles se concentrent systématiquement sur un fait, un ressenti, un personnage dont le destin hésite entre « l'ordinaire » et la singularité, cette ambivalence – qu'il faut lire dès le titre – étant le propre du recueil. Le texte « *Balancèlas* » se situe clairement dans cette perspective : c'est à travers les difficultés de ravitaillement de l'après-guerre, les aides apportées par le plan Marshall (« *quart de lach american* », « *bescuòches vitaminats* » dont il est question à l'ouverture et à la fermeture du texte) et les astuces des familles modestes pour récupérer de la nourriture que le moment historique est évoqué. Parmi les faits datés, il y a l'allusion au jour de congé du jeudi. La pratique qui consiste à récupérer les oranges mises au rebut s'organise ainsi au rythme de la semaine : le jeudi tout entier, au sortir de l'école les autres jours.

Une des proses urbaines de *L'Ordinari del monde*

Si la ville n'est jamais nommée, pas plus que ne sont localisés les paysages de campagne évoqués dans le recueil, des indices concordants nous renvoient à Sète, ville de naissance de l'auteur, ville portuaire. Le titre « *Balancèlas* », qui a pu paraître énigmatique, désigne un type de bateau méditerranéen destiné au transport de marchandises. Les lieux sont rapidement évoqués à travers des notations elliptiques : « *teatre municipal* », « *cai a man drecha de la gara* ». Quelques gestes (ceux des « *obrièrs del pòrt* »), quelques détails descriptifs (« *bèlas banastadas* », « *gabiòtas* », « *montilhas nautas coma de mièg-muògs* », « *Mitat d'irange, fruch gaireben entièr, totcòp un sens un pic de gastadura, los cabasses s'emplisson* ») animent le texte. Celui-ci présente la famille du narrateur à travers des pratiques courantes – et même codifiées – à la campagne, qui consistent à récupérer dans les champs ce qui reste des récoltes, une fois celles-ci achevées, céréales ou raisin. Ces pratiques qui ont donné lieu à maint texte littéraire (« *Li Dounado* » dans *Vido d'enfant* de Baptiste Bonnet, la rencontre des parents de Frédéric Mistral dans *Memòri e raconte*) ont leur équivalent en ville, dont les habitants, comme c'est le cas – implicite ici – des parents d'un narrateur, sont souvent d'origine rurale et reprennent des habitudes ancestrales : « *lo papà e la mamà an après, de tot traces, que i a pas de vergonha a anar amaissonar, reglanar, rapugar* ». Ainsi, les gestes ici racontés et soulignés par le rythme ternaire, clairement liés à la vie dans un port méditerranéen, prennent-ils l'épaisseur du temps long de la vie à la campagne dont les personnages portent la mémoire.

De mond ordinari

Si le mot « *ordinari* » doit souvent être lu par antiphrase dans le recueil, qui narre bon nombre de drames, dont certains confinent au sordide, cette prose est une de celles où Rouquette excelle à conter le quotidien

des humbles qu'il connaît bien, sans excès de pathos. Les conflits de classes sociales ne sont pas cachés, et Rouquette, comme il le fait systématiquement, prend le parti des humbles, contre les « *borgesòts* » dont il se moque ouvertement – et gentiment –, d'où le sous-entendu non dénué d'humour de la formule finale et de ses points de suspension (« *ò que non...* »). Si les difficultés de l'après-guerre sont notées, on remarque aussi la débrouillardise de ces familles. Lorsqu'il évoque les siens, dans *L'Ordinari del monde*, Rouquette n'est jamais dans le misérabilisme. Autour du tas d'oranges mises au rebut, c'est tout un monde (« *quauques detzenats* ») qui vit « *Tot lo torn del molon* » avec « *de rires, de bofonadas, de tamponas, d'escriassals, de carpinhadas...* ». Notons l'énumération qui traduit le caractère animé de la scène, entre plaisanteries, cris et disputes dont l'acharnement nous semble cependant aller de pair avec la connivence de classe de ces « *paurasses* ». L'on peut alors se demander si ces « *Balancèlas* » chargées d'oranges ne font pas écho au « *Bastimen* » de Mistral, évocation d'une tartane marseillaise qui fait habituellement escale à « *Ceto* » (Sète) et « *vèn de Maiorco / Emé d'arange un cargamen* », le grand mât « *courouna de verdi torco* ». Le réalisme rouquettien se substituerait ainsi aux aventures maritimes que conte cette célèbre « *Cansoun* » des *Isclò d'or* et à la quête poétique qu'elle métaphorise peut-être.

V. COMPOSITION DES JURYS

AGREGATION EXTERNE DES LANGUES DE FRANCE, session 2018

Arrêté du 19 janvier 2018

OPTION : BRETON

Président	M. Yves BERNABE Inspecteur général de l'éducation nationale	Académie de PARIS
Vice-Président	M. Ronan LE COADIC Professeur des universités	Académie de RENNES
Secrétaire Général	Mme Marie-José VILLENEUVE Professeur agrégé	Académie de MONTPELLIER
Membres du jury	Mme Nelly BLANCHARD-STEPHAN Maître de conférences des universités	Académie de RENNES
	M. Ronan CALVEZ Professeur des universités	Académie de RENNES
	M. Gwendal DENIS Professeur des universités	Académie de RENNES
	Mme Monique GUELL Professeur des universités	Académie de PARIS
	Mme Eva GUILLOREL Maître de conférences des universités	Académie de CAEN
	M. Hervé LE BIHAN Professeur des universités	Académie de RENNES

AGREGATION EXTERNE DES LANGUES DE FRANCE, session 2018

Arrêté du 19 janvier 2018

OPTION : CORSE

Président	M. Yves BERNABE Inspecteur général de l'éducation nationale	Académie de PARIS
Vice-Président	M. Alain DI MEGLIO Professeur des universités	Académie de CORSE
Secrétaire Général	Mme Marie-José VILLENEUVE Professeur agrégé	Académie de MONTPELLIER
Membres du jury	M. Paul DESANTI Professeur agrégé	Académie de CORSE
	M. Tony Paul FOGACCI Professeur des universités	Académie de CORSE
	M. Eugène F.-X. GHERARDI Professeur des universités	Académie de CORSE
	Mme Monique GUELL Professeur des universités	Académie de PARIS
	Mme Estelle MEDORI Maître de conférences des universités	Académie de CORSE
	Mme Dominique VERDONI Professeur des universités	Académie de CORSE

AGREGATION EXTERNE DES LANGUES DE FRANCE, session 2018

Arrêté du 19 janvier 2018

OPTION : OCCITAN

Président	M. Yves BERNABE Inspecteur général de l'éducation nationale	Académie de PARIS
Vice-Présidente	Mme Gilda CAITI-RUSSO Professeur des universités	Académie de MONTPELLIER
Secrétaire Général	M. Jean SALLES-LOUSTAU Personne à compétences particulières	Académie de PARIS
	Mme Marie-José VILLENEUVE Professeur agrégé	Académie de MONTPELLIER
Membres du jury	M. Rémy GASIGLIA Professeur des universités	Académie de NICE
	Mme Monique GUELL Professeur des universités	Académie de PARIS
	M. Philippe MARTEL Personne à compétences particulières	Académie de MONTPELLIER
	M. Patrick SAUZET Professeur des universités	Académie de TOULOUSE
	Mme Marie-Jeanne VERNY Maître de conférences des universités	Académie de MONTPELLIER