Concours : Agrégation externe

Section : Lettres modernes

Option :

Session 2017

Rapport de jury présenté par : Paul Raucy

Président du jury

© www.devenirenseignant.gouv.fr

Sommaire

Observations générales par le Président du jury……P 2

Epreuves écrites

- Première composition française……P 4
- Deuxième composition française .....P 18
- Etude grammaticale d'un texte français antérieur à 1500…… P 34
- Etude grammaticale d'un texte de langue française postérieur à 1500……..... P 56
- Version latine……P 72
- Version grecque……...P 83
- Version de langue vivante
  - Allemand……P 89
  - Anglais……...P 94
  - Arabe……..... P 109
  - Espagnol……...P 111
  - Italien……....P 118
  - Polonais.... …..... P 128
  - Portugais……P 130
  - Roumain…… P 132
  - Russe……..... P 135

Epreuves orales

- Leçon portant sur les œuvres d'auteurs de langue française inscrites au programme…… .....P 137
- Explication d'un texte de langue française tiré des œuvres au programme (textes postérieurs à 1500)……..... P 146
- Exposé de grammaire……..... .....P 154
- Explication d'un texte de langue française extrait des œuvres au programme de l'enseignement du second degré……..... P 160
- Commentaire d'un texte de littérature ancienne ou moderne extrait des œuvres au programme prévues pour la seconde composition française…… ..... P 169

Eléments statistiques

- Bilan de l'admissibilité…….. .....P 173
- Moyennes par épreuves, admissibilité……..... .....P 174
- Bilan de l'admissibilité par académies…… .....P 175
- Bilan de l'admission…….. .....P 177
- Moyennes par épreuves, admission…….. .....P 178
- Bilan de l'admission par académies…… .... P 179

Observations générales du président du jury

Pour cette session 2017 de l'agrégation externe de Lettres modernes, on comptait 147 postes mis au concours. Ce nombre s'élevait en 2016 à 162, à 154 en 2015, 125 en 2014. Le nombre d'inscrits avoisine depuis plusieurs années les 1400 : 1378 en 2014, 1415 en 2015, en 2016, 1398 ; 1411 cette année. Si l'on s'en tenait à ces éléments, on pourrait considérer que le nombre de postulants est tout à fait honorable et le concours très sélectif. Mais le nombre de candidats qui se présentent à toutes les épreuves écrites est beaucoup moins important : la déperdition entre l'inscription et la fin des épreuves écrites est cette année de plus de 50% : sur les 1411 inscrits, seuls 644 se sont présentés aux épreuves d'admissibilité et ont composé dans toutes ces épreuves : c'est, sur les quatre années ici mentionnées, le taux le plus bas, à savoir 45,64% des inscrits. Pour le coup, le pourcentage d'admissibles est plutôt favorable aux candidats qui sont allés jusqu'au bout de l'écrit : ils sont 346, à savoir 53,73% des non éliminés. La moyenne des non éliminés se situe à 7,75, celle des admissibles à 10,17 et la barre d'admissibilité a été fixée par le jury à 7,61.
On trouvera ci-dessous un petit tableau récapitulant ces données de l'admissibilité pour les années 2014 à 2017.

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

Voir plus de 50% des inscrits s'éliminer d'office est désolant. La préparation du concours suppose de la part des candidats un effort constant et approfondi. On ne peut que recommander à ceux qui se sont inscrits de ne pas renoncer au cours des épreuves écrites ou avant même de s'y présenter, et leur rappeler que toute absence à une épreuve est éliminatoire : les candidats ne sont pas forcément bon juges de leurs prestations, et le moyen le plus sûr de ne pas être admissible est évidemment d'abandonner en cours de route.

Si l'on poursuit ce bilan en passant à la phase d'admission, on constate qu'aux 147 postes pourvus à l'issue des épreuves orales, se sont ajoutés cette année les 11 postes qui n'ont pu l'être au concours spécial de l'agrégation externe de Lettres modernes, auquel seuls 4 candidats ont été reçus. La lecture du rapport de ce concours spécial, dont c'était la première session, en apprendra davantage à ceux qui souhaitent s'informer sur les épreuves et les résultats. Ce sont donc cette année 158 postes qui ont été pourvus à l'agrégation externe « ordinaire ». Ci-après le tableau des données de l'admission pour le quatre années dont il a été question jusqu'ici.

	Session 2014	**Session 2015**	**Session 2016**	**Session 2017**
Postes	125	154	162	147
Reçus	156	165	163	158
Admissibles	287 (- 2 = 285)	349 (- 3 = 346)	352 (- 8) = 344	346 (- 3) = 343

Moyenne des non éliminés (admissibilité + admission)	8,97	9,17	9,09	9,42
Moyenne des non éliminés (épreuves d'admission)	7,30	7,89	8,24	8,64
Moyenne des admis (admissibilité + admission)	10,65	10,88	10,86	11,26
Moyenne des admis (épreuves d'admission)	9,58	10,19	10,50	10,83
Barre d'admission	8,96 (Barre liste complémentaire > + 31 : 8,37)	9,15 (Barre liste complémentaire > + 11 : 9,03	8,86 (Barre liste complémentaire > + 1 : 8,85)	9,47 (Barre liste complémentaire > + 11 : 9,35)

Pour ce qui est des moyennes des différentes épreuves écrites et orales, nous renvoyons le lecteur aux documents qui figurent à la fin de ce rapport ; elles confirment que l'écrit n'est pas la plus sélective des deux phases du concours, ce qui s'explique aisément : soucieux que l'oral puisse jouer tout son rôle dans un concours de recrutement de professeurs appelés à faire cours dans les classes, le jury déclare admissibles un nombre de candidats représentant un peu plus du double des postes à pourvoir : la notation de l'oral témoigne donc d'un niveau d'exigence plus élevé que celle de l'écrit.
On peut dire qu'à l'admissibilité, le doute profite au candidat ; ce n'est pas le cas à l'admission, et il n'y a malheureusement pas toujours de doute. On remarquera toutefois, pour s'en réjouir, que la moyenne des candidats reçus de cette session est d'un niveau plus élevé que celle des années précédentes, et que celle des admissibles dépasse à nouveau le seuil de 10/20.

Il n'en reste pas moins que certaines recommandations du jury, reprises depuis plusieurs années, devraient être mieux entendues. Les rapports qui suivent les détaillent et les précisent épreuve par épreuve, et il serait vain de s'y attarder ici. Rappelons toutefois l'importance d'une préparation régulière aux épreuves écrites et orales, qui doit d'abord permettre aux candidats d'acquérir une connaissance approfondie et pour ainsi dire intime des œuvres au programme. Cette appropriation leur donnera sans doute plus d'assurance pour réfléchir aux sujets qui leur sont proposés sans aller chercher de vains secours dans des développements tout prêts mais à coup sûr mal ajustés à ce dont il faut traiter. On attend certes d'un professeur agrégé des connaissances qui lui permettent d'entrer dans une véritable intelligence des textes littéraires, mais elles prennent leur plein sens de ce qu'elles nourrissent un rapport personnel aux œuvres. C'est d'ailleurs cette personnalité de l'intelligence que ces professeurs devront mettre en jeu pour assurer la tâche de transmission qui sera la leur auprès des élèves et des étudiants.

Cette année comme les précédentes, le jury a eu le plaisir de lire et d'entendre des travaux d'une qualité remarquable, et il a su en reconnaître et même en saluer l'excellence. Ce sont tous les candidats que je souhaite encourager ici à passer les épreuves, avec détermination et avec confiance. Arrivés au terme d'une préparation sérieuse et solide, et après six ans d'études supérieures, ils se sont mis au niveau attendu dans ce concours, qui n'est pas inaccessible.
Je souhaite également remercier l'ensemble de mes collègues du jury pour le travail accompli en bonne intelligence et rendre hommage à Madame le Proviseur du lycée Jean Zay et à ses équipes, qui ont très aimablement contribué à la bonne marche de cette agrégation.

Première composition française

Rapport présenté par Marc Even, professeur de chaire supérieure au lycée Louis-Le-Grand, Paris

Le roman de Giono qui avait été inscrit au programme 2017 a manifestement séduit les candidat(e)s et il a retenu leur attention : très rares ont été les copies qui trahissaient une mauvaise connaissance du texte, malgré sa complexité. Après la déconvenue de la session 2016, qui avait trahi un vrai défaut de connaissance du texte des *Amours* de Ronsard chez les candidats, c'est une excellente nouvelle. Quelques recommandations peuvent cependant être offertes encore aux candidat(e)s à venir et quelques réponses aux candidat(e)s qui ont composé en 2017.

Éviter d'éviter

Peut-être précisément parce que le roman de Giono avait été bien travaillé, l'exercice de dissertation proposé a souvent fait l'objet de procédures d'évitement qu'on peut inventorier ici rapidement, pour mobiliser les énergies à venir.

La première est le refus pur et simple de la composition : trop de copies, dont les premières lignes ne trahissent pourtant aucune incapacité coupable, s'achèvent avant la quatrième page, sous l'effet d'un découragement ou d'une crainte que rien ne justifie.

La deuxième consiste à délivrer ses connaissances, avec sérieux et résolution, selon une démarche sans doute inspirée du cours qu'on a suivi ou de la synthèse qu'on avait produite en vue de la composition. Beaucoup de propos justes et informés, de beaux modules tout faits sur l'intertextualité, sur l'oralité, sur le défigement, sur la relativité des points de vue sont ainsi livrés dans ce qu'on pourrait identifier comme des variations libres sur le roman.

La troisième en est une variante : c'est la variation imposée de l'extérieur par une réflexion (une dissertation préparatoire ?) qui surimpose sa dialectique à celles appelées par le sujet proposé. Ainsi des devoirs qui opposent, avec méthode, continuité et discontinuité, mesure et démesure, ou traitent *in extenso* et pour elle-même la question du Mal.

Une dernière procédure d'évitement est ce qu'on pourrait nommer la variation libre fallacieusement adossée à la citation. Celle-ci est conçue seulement comme un répertoire de formules qu'on invoque, plus ou moins allusivement, au fil de l'exposé. C'est bien encore là, malgré les apparences d'une conformité scrupuleuse aux exigences rhétoriques de l'exercice, une procédure d'évitement de la dissertation : celle-ci suppose en effet, non pas simplement la production d'une synthèse articulée, fût elle émaillée d'invocations des termes du sujet, mais **l'*examen critique* d'une affirmation ambitieuse à propos du texte étudié.**

Analyser le sujet pour en extraire la thèse et pouvoir la discuter

Les candidats formés que sont les agrégatifs savent que la citation proposée doit être analysée en introduction, et quantité de copies sérieuses s'acquittent scrupuleusement d'un commentaire parfois fort fouillé (et inutilement stylistique) de la déclaration de Robert Ricatte. C'est oublier, trop souvent, que l'analyse doit être combinée à la synthèse, et que la déclaration proposée, par delà sa complexité, formule ***une hypothèse***, et même énonce ***une thèse*** à propos du texte à étudier. La fonction du langage engagée prioritairement dans la citation et dans la dissertation est bien la fonction référentielle.

En l'occurrence, s'appuyant sur le principe bien compris du texte littéraire comme forme-sens, Robert Ricatte établissait un lien d'analogie entre forme et objet du roman. La souveraineté et la liberté des âmes fortes comme personnages, tendus entre un pragmatisme psychologique et moral extrême et une aspiration rêveuse, voire délirante, à la domination, déterminent selon lui l'écriture même des *Âmes fortes* comme roman qui commande à son lecteur de se plier, avec une souplesse extrême, aux méandres d'une narration complexe et d'une diversité tonale incessante, oscillant entre les pôles opposés du réalisme le plus noir [pôle pragmatique]et de la plus rêveuse poésie [pôle onirique].

L'analyse imposera dès lors, bien sûr, des développements sur la « souveraineté », sur la « liberté », sur le « réalisme noir », sur la « rêveuse poésie », sur le pragmatisme, sur le rêve de domination, sur la souplesse et la complexité de la narration. Et il n'est pas de mauvais aloi, bien sûr, que les expressions-clef du sujet viennent témoigner par leur activation précise de l'étroitesse maintenue du lien de la réflexion au sujet proposé.

Mais la synthèse, et l'exercice dissertatoire, imposent la discussion critique de cette thèse, aussi évidemment féconde, et aussi autorisée soit-elle. Giono, s'il faut en croire Ricatte, se mettrait au diapason des personnages de son roman, si admirables de liberté, de souveraineté, et de maîtrise qu'il s'agirait de les imiter par une écriture sinueusement, souplement, et discrètement, autant que radicalement, variée. Comment, alors, esquisser cette discussion critique ? Pour le dire vite et clairement, on peut 1) s'étonner que Ricatte ne pose nullement, dans son interrogation, le problème de l'immoralité de ces âmes fortes qu'il s'agirait d'imiter [Ici, on soulève, au niveau thématique, le problème **moral** que pose le roman, et que gomme — même si ce n'est pas complètement — Ricatte] 2) se demander si la maîtrise d'autrui est si totale qu'il veut bien le suggérer [Discussion simplement **factuelle**, anticipée peut-être, là encore, par Ricatte, via la sollicitation du champ lexical du rêve] 3) se demander s'il est si vrai que le roman est exempt de toute ostentation, aussi bien chez son auteur que chez ses narrateurs-personnages [Discussion **esthétique**, qui ferait droit au caractère spectaculairement déroutant de la facture du roman]. Une articulation adroite et intime de ces différentes objections assurera un examen critique complet de la proposition de Ricatte, mais l'important étant de discuter la thèse pour en saisir tout le prix, l'une de ces pistes peut suffire à mettre le devoir en tension, autrement dit à tenir le correcteur en haleine.

Donner poids à la discussion

La proposition de devoir qui suit s'efforce, dans des proportions qui excèdent un peu, mais non déraisonnablement, ce qui peut être réalisé dans le temps, contraint, de l'épreuve, de satisfaire dans le détail les exigences de l'exercice rappelées ci-dessus. On se contentera donc ici d'indiquer quelle consistance on pouvait donner aux objections et quelle énergie pouvait en découler pour la discussion, et donc la dynamique du devoir.

La discussion factuelle (que nous avons numérotée 2) était la plus délicate à mener car elle supposait de statuer finement sur le degré de maîtrise des personnages et des narratrices sur leurs proies ou adversaires, selon les situations dans la fiction et les passes d'armes dans la narration. Elle présentait l'intérêt de dépasser l'idée d'une souveraineté sans recours conférée aux âmes fortes en y substituant une perception juste des affrontements que le rêve de souveraineté impose, pour le plus grand plaisir des personnages eux-mêmes, comme du lecteur ; elle imposait une entrée dans la chair du récit et demandait des lectures très précises.

La discussion de l'absence d'ostentation du côté de l'écriture s'imposait pour rendre compte de la lecture première du roman, en général déconcertante. On pouvait l'alimenter aisément avec quantité d'éléments qui ont souvent été mis à contribution, comme la stratification intertextuelle, les jeux avec l'oralité, le travail exhibé sur le défigement de la langue, les énoncés métapoétiques dont le texte est émaillé, à grand renfort d'italiques, ou non, le relevé de l'arsenal narratologique déployé par Giono. Cette perspective était d'autant plus heureuse qu'elle était mieux conduite jusqu'à une identification juste du positionnement du Giono de 1950, d'une part dans le parcours évolutif qui est celui de son œuvre, d'autre part entre Faulkner, autre romancier d'un « Sud imaginaire », autre expérimentateur des possibilités offertes par une narration poussée dans ses retranchements et un Nouveau Roman qui n'avait pas encore vu le jour, mais que Giono voit venir, au point de le brocarder dès la préface aux Chroniques publiée en 1962.

Last but not least, comme on dit dans la langue du *Conte d'hiver*, la discussion de l'amoralité du roman semblait s'imposer naturellement, mais n'a pas toujours retenu toute l'attention nécessaire dans les copies. Il est vrai que c'est un terrain délicat puisque d'une part il semble exposer à des réticences bégueules, et que d'autre part s'y engager semble conduire à arracher la littérature à sa liberté pensée comme absolue, pour la ramener à ce qu'elle thématise et interroge, ce qui lui donne un *objet* et l'éloigne d'une conception comme *fin en soi*. Le poids des policiers de la *Série noire* dans la bibliothèque de Manosque, le personnage de Langlois dans *Un Roi sans divertissement* ou du Narrateur dans *Les Grands chemins* encourageaient cependant à questionner la position de Giono à l'égard de ses inquiétants, quoique fascinants, personnages. On n'en ressortait pas avec une condamnation de Giono (ou de Ricatte…) pour immoralité, mais avec une idée juste de l'anthropologie gionienne, puissamment éclairée par le travail approfondi mené par l'auteur sur Machiavel, au moment même de la rédaction des *Âmes fortes*. Comme celui-ci engageait également des questions linguistiques, et stylistiques, on retrouvait là un outil qui permettait de penser en profondeur la forme-sens que constituent *Les Âmes fortes*.

Problématiser clairement : choisir le bon sens contre l'illusion sophistique

Ce qu'on appelle, pour les besoins du cours de méthodologie, la « problématisation » n'est donc pas le produit d'une obscure alchimie qui aboutirait à une question à la syntaxe alambiquée et douée du pouvoir magique de tout concentrer en cinq lignes. Bien souvent, cette phrase se réduit par sécurité à la simple et inutile reformulation interrogative de l'affirmation portée par la citation, ou se révèle confuse et, *in fine*, demeure en réalité lettre morte. On préférera donc que la problématisation soit comprise comme la confrontation claire de la thèse proposée aux objections que le bon sens et un esprit lucide se doivent de lui opposer pour montrer ce qu'elle présente de difficile à penser.

C'est ce même esprit de bon sens qui conduirait à se garder d'objecter à la proposition de R . Ricatte que le roman ne passe pas du réalisme le plus noir à la plus rêveuse poésie au motif que *Les Âmes fortes* ne commencent pas par le premier pour finir par la seconde. Cette idée, qui est évidemment très vraie, est si vraie que Robert Ricatte n'a jamais écrit le contraire : sa déclaration suggère seulement que « le réalisme le plus noir » et « la plus rêveuse poésie » sont les deux pôles entre lesquels oscille le roman de Giono, à tout moment : un développement en ce sens serait donc juste, mais oiseux, c'est-à-dire peu efficace.

Orienter le propos en vue de la démonstration ; construire un plan clair

Passées l'introduction et la conception d'une démarche adaptée spécifiquement au sujet, c'est ainsi sur ce terrain de la pertinence des développements que réside souvent la marge de progression des candidats. On a lu beaucoup de choses justes sur la question de la relativité de la vérité, sur celle du point de vue comme déterminant, sur la morale des âmes fortes, sur la noirceur de Thérèse, sur la générosité de Mme Numance, sur les rapports de rivalité et de complicité entre Thérèse et le Contre, sur la genèse ouverte du roman telle qu'en témoignent les Carnets de Giono et l'étude de Robert Ricatte dans sa notice de la Pléiade. Mais ces choses étaient suffisamment bien maîtrisées par les candidats pour qu'ils se risquent à en orienter davantage le traitement dans le sens de l'examen critique et de la progression vers la synthèse résolutoire que suppose la dissertation. Le plan du devoir doit alors pouvoir se décrire limpidement comme examen critique scrupuleux de la proposition de l'auteur de la citation.

Il s'agit en l'occurrence d'abord d'établir la validité de cette proposition (I). La source de l'analogie fondatrice est constituée par les âmes fortes, libres et souveraines, rêveuses et pragmatiques, données à rêver par le roman (1.1). Celui-ci en tire modèle et adopte une esthétique tendue entre « noir réalisme » et « poésie rêveuse » (1.2). Il manifeste assurément une démarche sinueuse et souple qui semble effectivement plus « naturelle » qu'ostentatoire (1.3).

Il s'agit ensuite de discuter cette proposition / de montrer quelles difficultés elle soulève (II), en posant d'abord le problème de l'immoralité du modèle que se choisit selon Ricatte le roman (2.1), puis en constatant que la maîtrise prêtée au modèle est moins assurée que ne le suggère Ricatte, reposant davantage sur l'affrontement (2.2), voire sur la mise en spectacle tardive de la maîtrise (2.3).

On peut enfin dépasser les difficultés soulevées en se hissant au niveau de l'ordonnateur de l'ensemble du dispositif (III). Sans céder, malgré *Noé*, à l'idée que celui-ci subirait ses personnages et leurs initiatives (ne faut-il pas en effet, en commentateur rationnel, prendre la mesure de la part de conte dans cette mise en scène par le conteur gionien de l'indépendance des personnages à l'égard de leur créateur ?), on peut montrer que la liberté et la souveraineté prêtée aux âmes fortes sont au contraire à l'image de celles que le romancier, en 1950, revendique contre ses détracteurs de tous ordres (3.1). Le regard porté sur l'humanité et son immoralité foncière s'enracine dans la lecture approfondie, et militante, d'un Machiavel qu'il faut arracher à ses lecteurs savants et pincés pour l'installer « au village », y compris linguistiquement et stylistiquement parlant (3.2). Avec détermination et maestria, et peut-être non sans quelque ostentation, il s'agit d'offrir au lecteur ouvert, en toute liberté, une anthropologie, doublée d'une poétique, de la noirceur (3.3).

*

Redisons pour conclure la satisfaction du jury, au delà même des quelques excellentes copies qu'il lui a été donné de lire, d'avoir constaté que le texte de Giono avait été lu et travaillé de près par des candidats résolus. Que ces lignes soient à ceux qui viennent l'occasion d'améliorer encore leurs devoirs. Comme le rappelait le rapport 2016, la condition préalable de la réussite demeure, pour toutes les œuvres du programme, sans aucune exception, de quelque nature qu'elle soit, une lecture véritable, approfondie, et personnelle, du texte.

« Cette sinueuse et souple démarche qui nous impose, sans ostentation, de passer du plus noir réalisme à la plus rêveuse poésie, n'est-ce pas une marque de maîtrise analogue, dans le domaine de l'écriture, à ce que celle-ci, dans ce roman, nous propose à rêver : la souveraineté presque onirique, l'amère et inimitable liberté des *âmes fortes* ? »

C'est un fait bien connu de tout lecteur un peu persévérant de Giono, qu'Henri Godard a scellé définitivement dans une formule fameuse (« d'un Giono l'autre ») : la vision du monde du romancier de Manosque est stable, et nous présente sans concession une humanité âpre, aux prises avec un monde aussi dur que beau, une condition humaine aussi heureuse que compliquée, quand ce n'est pas d'être compliquée qu'elle est heureuse. Mais après les épreuves de la guerre, cette complication devient chez Giono essentielle, et toute prédication bue (jusqu'à la lie ?), il faut en venir au fond des choses. *Noé,* concentré sur l'activité créatrice, *Un roi sans divertissement*, clef de l'anthropologie gionienne, *Les Âmes fortes,* chronique moins connue mais pas moins radicale, répondent à cette exigence de l'affirmation de soi, au moins autant qu'à la nécessité de donner à l'espace du « Sud imaginaire » de Giono sa profondeur historique.

Dans le roman inscrit à notre programme, dès le titre, la perspective est fixée : il sera question de morale, et l'entrée, thématique, est tendue vers la définition d'un type humain hors norme : ce que Vauvenargues appelle « les âmes fortes ». Pourtant, l'expérience qui s'impose au lecteur est aussi, voire d'abord, celle de la variété tonale et de la complexité d'un dispositif narratif inédit, fondé sur la pluralité et même la contradiction des voix. Confronté à ce constat et (en raison de son intime connaissance de la genèse du texte) fortement retenu par la question de l'écriture, Robert Ricatte, dans sa notice de l'édition du roman dans l'édition de la Pléiade, tente d'établir le lien, en prenant son lecteur à témoin, dans une syntaxe interrogative : « Cette sinueuse et souple démarche qui nous impose, sans ostentation, de passer du plus noir réalisme à la plus rêveuse poésie, n'est-ce pas une marque de maîtrise analogue, dans le domaine de l'écriture, à ce que celle-ci, dans ce roman, nous propose à rêver : la souveraineté presque onirique, l'amère et inimitable liberté des âmes fortes ? » Intéressante proposition d'articulation étroite de la forme et du sens où le conteur (à moins, *Noé* le suggère, qu'il ne s'agisse simplement de l'auteur lui-même), prenant modèle sur la maîtrise de soi-même et d'autrui dont disposent les âmes fortes, imposerait à son lecteur un jeu virtuose et souple auquel aucune réticence ne parvient à s'opposer. Par-delà le bien et le mal, par-delà les oppositions esthétiques supposées entre « noir réalisme » et « rêveuse poésie », une souveraine et impitoyable manipulation est à la clef de ce texte. Pour séduisante qu'elle soit, cette lecture pose pourtant au moins deux questions. D'une part, celle de l'évaluation morale du modèle que l'auteur est supposé se proposer ; d'autre part, celle d'une attribution sans réserve, aux âmes fortes, d'un pouvoir qui, parce qu'on est contre lui sans recours, est posé comme sans limite, conférant une « souveraineté presque onirique » et une « inimitable liberté ». Nous verrons dans un premier temps comment, effectivement, la maîtrise manipulatoire dont disposent les âmes fortes peut être pensée comme modèle pour une narration virtuose qui mène souplement son lecteur d'une vérité et d'une tonalité à l'autre au fil du roman. Puis, pour faire droit à l'inquiétude morale un peu effrayée que provoque à l'examen la placide interrogation de Robert Ricatte, nous évaluerons, en termes de morale et d'efficacité, cette science manipulatoire dont font preuve, à des degrés divers, mais aussi aux niveaux différents de la fiction et de la narration, les personnages-narrateurs. Il nous sera alors loisible d'identifier, moins allusivement que ne le fait ici Ricatte, la position adoptée par Giono (lecteur assidu, on le sait, de Machiavel) à l'égard du fascinant pouvoir des « âmes fortes », qu'il identifie pourtant aussi à une « belle galerie de coquines ». On verra alors que c'est bien dans le dispositif scriptural que s'inscrit et se déploie, bien au delà de tout discours intrafictionnel, la pensée gionienne de la relation intersubjective, et du rôle qu'y jouent le récit, et le langage.

*

1.1 – « La souveraineté presque onirique, l'amère et inimitable liberté des *âmes fortes* »
(À niveau thématique)

Comme le suggère Robert Ricatte, Giono, dans *Les Âmes fortes,* ne fait pas qu'exalter des personnages impressionnants de liberté et de souveraineté (1.1), il les met en scène dans un univers où il jongle en toute fluidité avec des registres très divers (1.2) et ainsi assure, par la maîtrise souple d'une narration de facture complexe, la cohérence paradoxale d'un récit composite (1.3).

Si l'on en croit Robert Ricatte, ce que le roman nous propose à rêver, c'est donc « la souveraineté presque onirique, l'amère et inimitable liberté des *âmes fortes* ». Ce faisant, le critique choisit de donner le primat à l'entrée thématique, c'est-à-dire à l'entrée morale, puisqu'il invoque explicitement le titre que Giono a finalement donné à ce qui aurait pu s'appeler de façon moins limpide « La chose naturelle », ou « Rien dans les mains ». S'appuyant, on le sait, sur Vauvenargues, qui définit l'âme forte comme « dominée par quelque passion altière et courageuse à laquelle toutes les autres, quoique vives [sont] subordonnées », Giono y ajoute que la passion remplace le réel, qu'elle occupe « tout l'espace de la réalité », et que par conséquent elle fait vivre dans l'imaginaire. Ainsi écrit-il de Thérèse à Clostre : « La vérité ne comptait pas. Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la *libre* pratique de la *souveraineté* » (p. 350, nous soulignons). Se trouvent ainsi définies aussi bien Madame Numance que Thérèse, puisque ce sont là, de toute évidence, les deux « âmes fortes » du roman.

Reste alors seulement à tomber encore d'accord avec Ricatte sur le fait qu'il s'agit bien de « rêver » les âmes fortes plutôt que de les défendre ou de les illustrer dans la certitude. Rêver suppose en effet qu'on les examine sur le mode flottant d'une saisie où la différence et l'identité ne s'opposent pas radicalement. Sur le mode de la différence, on peut en effet nettement distinguer d'un côté « l'amère et inimitable liberté » qui caractérise Mme Numance, et qui lui permet de tout perdre sans ciller, de l'autre « la souveraineté presque onirique » que se construit Thérèse sur ses semblables. C'est dans l'aisance et, pourrait-on dire, la facilité et l'élégance que Mme Numance manifeste sa liberté en organisant ses promenades sans se soucier de la curiosité qu'elles inspirent, en affichant socialement sa passion pour celle qu'aux yeux et à la réprobation de tous, pasteur compris, elle adopte pour sa fille. Il s'y mêle peut-être un peu d'amertume quand elle soupçonne que Thérèse n'est pas forcément exempte de toute complicité avec Firmin, mais c'est bien de manière inimitable qu'en toute lucidité partagée avec M. Numance, main dans la main, ils se laisseront librement ruiner : « pour la paix, elle l'avait sans aucun doute, à en juger par son pas, sa démarche qui n'avait jamais été si belle, et le visage qu'elle tournait vers chaque chose, souriant, un peu endormi. Comme le visage de quelqu'un de comblé. Les yeux presque toujours mi-clos mais colorés d'un bleu très vif, au contraire de ce léger azur nuageux qu'ils avaient eu jusque-là. » (p. 261). C'est au contraire par le travail sur les autres et sur soi que Thérèse conquiert peu à peu non pas la liberté, mais une « souveraineté presque onirique » qui la rend maîtresse du monde. Elle en fait le récit méthodique quand elle reprend la parole, après le long récit du Contre (p. 272), expliquant aux commères comment son expérience de l'humain à l'auberge s'est transformée en une capacité d'action sur autrui, qu'après l'avoir travaillée dans des face-à-face sans conséquence, elle emploie sur un adversaire enfin digne de ce nom : Mme Numance. On la verra ensuite mener à sa guise aussi bien le tout Châtillon, après la disparition de sa mère adoptive, que le Firmin de Clostre ou l'entrepreneur Rampal, qu'elle malmène encore après « l'accident » mortel de Firmin.

Mme Numance a donc l'inimitable liberté de tout perdre, quand Thérèse se caractérise par l'onirique capacité à tout gagner. Mais elles ont en commun, et nous voici bien sur le terrain de l'identité, la liberté que donne le fait de se tenir par-delà bien et le mal, la souveraineté que donne le choix immoral de considérer autrui comme un moyen. Thérèse n'hésite pas à défigurer, puis à massacrer, à humilier, et finalement à assassiner son Firmin de mari, tout en s'assurant adroitement que tout le monde puisse la prendre, elle, pour la victime : rien, absolument, ne lui est interdit. Mme Numance pour sa part sait qu'elle est l'invulnérable maîtresse des jeux que la société de Châtillon, ou Firmin, prétendent lui imposer : moins « active » que Thérèse, elle n'est pas moins souveraine, et s'entend à le montrer, par exemple dans l'épisode du trotteur acheté par Mme Carluque, où un simple mouchoir parfumé lui permet de ridiculiser sa rivale. C'est de la même façon, avec des raffinements de désinvolture, qu'elle exhibe aux yeux de Firmin sa maîtrise de la situation. Incapable de comprendre la source de cette maîtrise (c'est en fait elle qui se sert de lui), Firmin est sûr qu'elle va le manger malgré Reveillard.

1.2 – « Passer du plus noir réalisme à la plus rêveuse poésie »
(À niveau scriptural, ce que le roman nous donne à voir, registres et esthétiques)

C'est donc de cette maîtrise, de cette liberté, de cette souveraineté affichées par les « âmes fortes » que procèderait selon Ricatte, au niveau de l'écriture, la variété des registres et des esthétiques convoqués par le roman, « du plus noir réalisme à la plus rêveuse poésie ». Avant d'être « le plus noir », le réalisme est effectivement au rendez-vous des *Âmes fortes*. Réalisme géographique d'abord, d'une région que Giono connaît bien, pour y faire des séjours estivaux, en particulier à Lalley, où l'on peut supposer que se déroule la veillée du pauvre Albert, à proximité immédiate du château de Percy et du village de Mens. Comme dans *Un roi sans divertissement*, on reconnaît sans peine l'arrière-plan du Trièves, entre les murs rocheux du Vercors et du Dévoluy, l'ombre portée de la Croix Haute et du col de Grimone sur le défilé du Diois, enfin les routes qui

mettent en communication, via la vallée de la Drôme, Valence, la vallée du Rhône, le Gapençais et l'Italie. Avec un réalisme sans concession aucune à l'exotisme des cigales de Provence, Giono se concentre sur les conditions réelles de la circulation des voitures publiques dans les années 1880, décrivant la difficulté des passages hivernaux, la quasi impossibilité des passages printaniers empêchés par la fonte des neiges et les glissements de terrain qu'elle induit. « À cinq heures du matin tu avais d'abord le courrier de Lus, le courrier de Baurrière, le petit courrier de Valence, la voiture de Die : tout ça qui partait. » (p. 77) raconte Thérèse ; « [Le postillon] de Lus avait changé trois fois parce que c'était très pénible de remonter le col de Grimone en plein hiver avec la neige et les bourrasques. Ils lâchaient plus vite que le mauvais temps. Cette route-là faisait une grosse consommation de postillons. » (p. 77). Et Giono associe à son enquête la représentation des réalités économiques, sociales et politiques du relais de poste de Châtillon, ou, mieux encore, d'un chantier de chemin de fer. Le Contre montre (p. 123 sqq) comment Rampal-Cartouche mène ses affaires : « Du temps où je vous parle, les affaires, quelles qu'elles soient, étaient décorées. Pas de chemin de fer sans vins d'honneur. Pas de ciment sans apéritifs. Pour déplacer la moindre benne, il fallait son poids de vespétro. » Elle y revient avec précision (p. 357 sqq) pour montrer comment un patron organise la stabilité politique d'une ville de deux mille terrassiers et ouvriers, avec une cantine décorée de « trois ou quatre grandes glaces qui multipliaient indéfiniment la grandeur de la salle et les têtes de l'assemblée », d'un « magnifique orchestrion » et de « deux ou trois bonnes, de plus de vingt ans, hein ? Et ne choisissez pas. Elles s'usent vite. On les remplace. » Sur cette toile de fond fermement campée, Giono déploie ensuite un réalisme psychologique qui met en lumière les petites et grandes âpretés de la vie des familles (la veillée), celles des relations commerciales (travailleurs et clients de l'auberge), des relations sociales (les femmes de Châtillon), des relations conjugales (Firmin et Thérèse). Et, comme le suggère Ricatte, si la noirceur du « social » ne suffisait pas, le roman décline aussi celle, experte et digne de la « série noire » qu'on sait que le romancier consommait sans modération, de l'expertise physiologique des assassins. Thérèse, furet assoiffé de sang, devient capable, après le départ de Mme Numance, de viser au millimètre les parties affaiblies par ses soins du ventre de Firmin, ou de sécuriser parfaitement son repas, sa vaisselle ou son tricot au coin du feu, au simple moyen d'une table rectangulaire, de bassines négligemment posées au sol, ou d'une jambe croisée sur l'autre : les aiguilles à tricoter ne seraient sans doute même pas utiles et Firmin, réaliste, sait à quoi, s'en tenir : « Il savait où elle frapperait. Après, il n'aurait pas assez de ses deux mains pour retenir ses tripes. » (p. 352).

Pourtant le roman active aussi une « rêveuse poésie », à commencer par celle du « conte d'hiver » que constitue, comme le signale l'épigraphe, le roman. Les narratrices sont constamment attentives, de manière précise et imagée, aux plaisirs des intérieurs au feu ronflant (à l'auberge, pour la petite pauvresse mal chauffée que fut Thérèse), ou des calfeutrages amoureux (au pavillon, avec Mme Numance). Mais elles goûtent aussi les plaisirs météorologiques de la mauvaise saison : « La vallée vers la Drôme sonna comme un clairon. Les peupliers se mirent à siffler. […] La lumière noircit, puis le soleil s'éteignit. Il fit froid. La pluie commença à lancer de longues raies horizontales. La bise sauta de tous les côtés. Il y eut des averses à pleins chéneaux. » (p. 240). Ou au contraire de l'été : « Les soupirs des hautes forêts travaillées de vent, les gémissements des arêtes rocheuses, le sourd grondement des gorges, le clapotement des pierrailles dérochées dans quelque éboulis par le passage d'une bête animaient le monde immobile. L'épaisseur de l'air chaud où les rayons du soleil se cassaient comme verre donnait aux formes de toutes ces choses des contours précis et fuyants comme d'un plomb tombé dans le feu […]. » (p. 177). Le printemps amène pour sa part la poésie des prairies en fleurs : « Nous sommes allées dans les champs lui dit Thérèse. Nous avons fait des bouquets de narcisses dans les prairies humides de la vallée ; puis nous sommes allées sur les coteaux où il y a de l'argile poussiéreuse et nous avons cueilli de grosses gerbes de tulipes rouges. Nous avons écouté les mésanges qui s'appelaient d'un buisson à l'autre et nous avons essayé de les voir. Nous avons ri comme des folles. » (p. 264). Ces rêveries sont bien sûr difficilement séparables des élégantes toilettes de Mme Numance puis des parfums (Chypre et violette) dont elle partage le goût avec Thérèse. C'est bien Mme Numance qui fixe dans le roman la rêverie poétique : elle est « l'ange blanc : [celle] en qui j'ai accumulé tout ce que j'ai pu inventer de générosité et de noblesse » confesse Giono dans une lettre d'avril 1949. Mais par contagion ou imitation, celle qui devient Mme Numance peut fixer aussi cette rêverie : aux narcisses et aux tulipes répondront les foins enivrants de Clostre (p. 347) ; au bonheur amoureux et conjugal sans nuage des Numance répondra, l'espace d'un paragraphe et d'une hésitation du Contre, la poésie du bonheur familial de Thérèse — avec le muet et leurs enfants — (p. 356). C'est donc bien avec fluidité et liberté que l'écriture des *Âmes fortes* passe d'un registre à l'autre, d'une tonalité à l'autre, d'une écriture incisive et factuelle à des rêveries aux rythmes amples et aux images risquées.

1.3 – En une « sinueuse et souple démarche » qui s'impose à nous, « sans ostentation » *(Les riches ressources d'une narration entièrement déléguée aux personnages)*

Et c'est bien en une « sinueuse et souple démarche » qui s'impose à nous, « sans ostentation », parce que Giono a adopté dans ce roman, comme dans les autres chroniques, le double principe d'une narration ouverte et d'une oralité fermement revendiquée. Davantage même que dans les autres chroniques, il s'exonère ici de la responsabilité d'imposer, via un narrateur qui surplomberait le récit par son art (*Noé*), ou par sa postériorité organisatrice (*Un roi*), les variations du regard que pointe Ricatte. En effet, le récit est tout entier et rigoureusement délégué à deux narratrices intradiégétiques placées dans une situation de communication orale (celle de la veillée mortuaire du « pauvre Albert »), et linguistiquement caractérisées de façon telle (« le plus souvent des lieux communs et des tournures populaires » écrit Giono) qu'aucune « ostentation » artiste ne peut leur être imputée. Tout au contraire, Thérèse et le Contre sont soucieuses avant tout d'interagir comme sujets, et éventuellement de discuter la véracité des faits qu'elles évoquent l'une et l'autre, mais pas de jouter esthétiquement en opposant des façons de dire qui permettraient de donner au texte du roman, avec la visibilité que cela supposerait, l'allure d'« exercices de style ».

Les Âmes fortes, au contraire, se distinguent par la souplesse des transitions assurées grâce à leur composition orale et dialogique. Ainsi, après le moment de la veillée, marqué par la fluidité des échanges à bâtons rompus, le premier récit de Thérèse est interrompu par une série de brèves questions des commères qui assure la continuité de la forme conversationnelle. Puis le long récit du Contre est préparé par ses deux interruptions, brèves mais substantielles sur « la bombe » à Lus (p. 70 sqq) et sur les Dames de Sion (p. 80 sqq) : une narration, et un regard différent sur les faits, se constituent en alternative tangible, et vont permettre une inflexion de l'image offerte des aventures de Thérèse et Firmin (p. 120 à 271 !). Et quand Thérèse reprend la parole, le récit du Contre a tellement infléchi la tonalité du roman que la noirceur désormais fermement assumée par Thérèse ne fait pratiquement pas problème. La toute jeune femme qui découvrait le monde et avait un peu peur des grandes écuries mal éclairées où les hommes cherchaient à l'attirer, qui masquait ses frasques à Lus et les indignités de la cabane à lapin, se transforme en une Mme de Merteuil relatant, dans la lettre LXXXI des *Liaisons dangereuses,* son apprentissage de la duplicité et de la manipulation de ce que l'âme humaine a de moins reluisant, et dont elle est la froide et dangereuse experte (« Cervelle, c'était moi. », p. 300). On peut difficilement suggérer mieux la sinuosité et la souplesse de cette démarche qui conduit au noircissement progressif, et comme insensible, de la vision : au fil de la veillée du « pauvre Albert », des voix différentes se déploient dans la nuit et font entendre leurs inflexions, tantôt plus sombres, tantôt plus naïves.

C'est jusqu'aux désaccords entre les narratrices que Giono vient feutrer de sinuosité et de souplesse, conduisant par exemple Thérèse à reconnaître la vérité de « la bombe » à Lus, sur le mode intériorisé et innocent d'une remémoration interrogative et strictement impressionniste : « Ce serait donc là qu'il y avait une salle toute rouge. Avec des boiseries, une lampe en cuivre ? » (p. 71) ; « Oh ! et surtout, est-ce qu'il n'y a pas un long couloir avec une tapisserie qui représente une chasse au porc sauvage ? » (p. 73). La couleur nouvelle que vient d'apporter le Contre est ainsi à la fois avalisée et gommée. Selon un processus inverse dont le résultat est le même, le Contre attaque son long récit avec deux couleurs fort tranchantes (les enfants nés à Clostre, pp. 121-123, et l'affaire du village nègre, pp. 123-135) mais elle interrompt aussitôt ses évocations, qui ne vaudront donc que comme harmoniques avant-coureuses de la noirceur qu'elle déploiera ensuite : la couleur s'infléchit, mais souplement. Et comme par ailleurs nos deux narratrices, au fond, manifestent des langues et un regard sur le monde convergents, ou du moins analogues (une parlure populaire et un peu gouailleuse ; un savoir moral sans guère d'illusions), ce qui ressort de leur chant finalement bien accordé (« — As-tu fini ton histoire, Thérèse ? — Oui, là, somme toute, elle est finie. — Alors je continue la mienne, car, tu le sais, moi je n'ai pas dit le plus beau. » — p. 332), c'est bien la révélation de la conjonction intime, dans le monde, du « réalisme noir » et de la « rêveuse poésie » : il s'agit même moins de passer souplement de l'un à l'autre que de voir qu'il y a une délectation dans le mal, une poésie dans l'implacabilité, une identité intime entre la jouissance des beautés du monde (narcisses, tulipes et mésanges…) et la manipulation souveraine d'autrui (humiliation, ruine et meurtre…) : il ne s'agit chaque fois que de s'éprouver vivant, c'est-à-dire jouissant, et maître.

**

Cependant, de sinuosités en souplesses, et de glissement en glissement, nous nous laissons entraîner, en compagnie de Robert Ricatte, dans une forme d'assoupissement amoral et irénique qui perd de vue d'une part que les personnages du roman sont, de l'aveu même de Giono, des « monstres » dont la maîtrise et l'usage qu'ils font d'autrui ne constitue pas nécessairement un modèle (2.1), d'autre part que leurs relations sont au fond régies moins par la souplesse que par la

lutte (2.2), avec l'instabilité et l'insécurité qu'elle suppose, et que le roman donne, sans doute avec plus d'ostentation que Ricatte n'en reconnaît, non pas à rêver mais à *voir* (2.3).

2.1 – Contre l'irénisme excessif de cette exaltation d'une toute puissance immorale

Rendons cependant à César ce qui est à César : la déclaration de Robert Ricatte comportait déjà, malgré la placidité de son ton, d'imperceptibles clauses de précaution qui trahissent en quelque sorte le scrupule moral de son auteur : la souveraineté est « presque onirique », la liberté est inimitable mais aussi « amère », et le roman ne nous les donne qu'à « rêver » : au lecteur la responsabilité de décider jusqu'où le rêve fictionnel, autorisé / cautionné par le régime nocturne des récits de veillée mortuaire, devient réalité. On sait que le meurtre se déploie dans l'univers romanesque de Giono après la guerre, et que déjà Langlois dans *Un roi sans divertissement* jouait, à la lettre, avec le feu. Mais il était le justicier, celui qui tuait les loups et les hommes quand ils se révélaient prédateurs insupportables, avant que le défaut d'adversaire à sa mesure ne le conduise à se supprimer lui-même, par ennui, ou par précaution pour les autres. Dans *Les Grands chemins*, les choses se compliqueront encore, puisque le narrateur se charge lui-même de mettre un terme à la vie de l'Artiste, après avoir longtemps goûté, en spectateur averti, la dérive par laquelle le tricheur s'est mis délibérément en situation de faire l'objet d'une véritable chasse à l'homme.

Des méditations hivernales du narrateur, accompagnant cette pratique retorse d'une tricherie dont on s'assure qu'elle ne passe pas inaperçue, sont restées célèbres et nous éclairent rétrospectivement sur les *Âmes fortes* : « Quand on est bel et bien en présence du problème qui consiste à ce qu'on appelle vivre qui est simplement en définitive *passer son temps*, on s'aperçoit vite qu'on n'arrive pas à le passer sans détourner les choses de leur sens. Père et mère, femme et enfants, voisins, voisines, si l'on s'en sert comme il se doit, ça mène à peu de choses. Mais si on s'en sert comme on ne doit pas, quel miracle ! » C'est ici le condensé de la philosophie de Thérèse, telle qu'elle s'énonce méthodiquement dans les pages (271 à 317) où elle retrace la formation qu'elle s'est imposée à elle-même en toute exigence : « Il faut tout s'interdire, même un soupir. Il ne faut jamais se permettre un repos. C'est dur au début. » (p. 302) ; « Il n'était question que d'erreur de calcul. Alors je me dis : si tu te trompes, tu te pends. Et je vais acheter de la corde à puits. » (p. 303). Le résultat est réjouissant et libérateur : « Quel bonheur ! Personne ne pouvait être mon maître ! » (p. 306) ; « Enfin je devins parfaite. On était absolument obligé de me prendre pour ce que je n'étais pas. Je n'avais qu'à attendre l'occasion » (p. 307). Ayant développé une capacité mimétique de caméléon (ce qui explique dans le récit du Contre qu'elle puisse devenir Mme Numance), Thérèse se met en mesure de « tromper l'amour. Tromper la haine, c'était de l'eau de rose. Tromper l'avarice, c'était de l'eau de boudin. Tromper l'amour, d'un seul coup, je trompais tout » (p. 307). « En regardant de ce côté-là, je m'aperçus qu'il y avait des quantités de sortes d'amour. Le maternel me parut bien… ». Le projet est en place ; il s'agit bien de « détourner les choses de leur sens », de se servir du mari, de l'enfant qu'on porte, des voisins qu'on croise, de la mère qu'on se choisit « comme on ne doit pas ». Évidemment, avec pareil projet, l'argent ne compte plus guère, et avant de s'attaquer à sa proie, Thérèse symboliquement jette, à la lettre, toutes ses économies au ruisseau. « Au retour, je vis Châtillon devant moi. J'étais prête. Je me dis : " En avant " ». Le narrateur des *Grands Chemins* éclaire ici à nouveau ce geste de Thérèse : « Je ne me mets jamais à table en vue d'un carnet de caisse d'épargne. Je sais m'appliquer la mousmé au bon endroit et de quelle façon on l'agite pour se fabriquer un bon sentiment de supériorité incontestable, gagnant ou perdant. Je vais à l'essentiel, qui est, avant toute chose, d'exister et par conséquent d'être quelqu'un. Que j'aie ce sentiment-là, et le porte-monnaie : poussière ».

Mais dès lors, on entre dans l'univers de la démesure, qui fait les monstres, pour qui la mort d'autrui n'est rien. Thérèse le sait : « Pour m'éprouver, je me dis même : est-ce que tu serais capable de tuer dans ce cas-là ? Je n'eus pas besoin de réfléchir longtemps : j'en étais capable » (p. 306). Mieux : « Qu'est-ce qui te rend heureuse ? Je fis soigneusement le tour de tout et je me répondis : « Je suis heureuse comme le furet devant le clapier. » ; « c'était bien ça. J'étais heureuse *d'être un piège*, d'avoir les dents capables de saigner ; et d'entendre couiner les lapins sans méfiance autour de moi. » (p. 316). L'implacable Firmin, qui ruine ses bienfaiteurs jusqu'au dernier sou avec des ruses éventées à la première minute et des tremblements de frousse irrépressibles, passe dès lors pour un aimable bricoleur dont le furet ne fera, à son heure, qu'une bouchée. Seule Mme Numance est capable de « gêner » Thérèse (p. 306), et finalement de lui « échapper » (p. 332). Mais c'est parce qu'elle ne connaît pas davantage la mesure que Thérèse, que l'argent ne compte pas davantage pour elle que pour Thérèse, et que les hommes, sans exception, ne sont que des moyens de « se fabriquer un bon sentiment de supériorité incontestable, gagnant ou perdant. [Elle va] à l'essentiel, qui est, avant toute chose, d'exister et par conséquent d'être quelqu'un ». Moyennant quoi cette liberté, dévoyée en souveraineté presque absolue, engendre un monde à peine habitable, commandé par la lutte à mort, où l'homme est un loup pour l'homme. On connaît cette note du 7 mai 49 dans le Carnet de Giono : « Et toujours revenir à Hobbes : l'homme est *naturellement* mauvais. » (Pléiade V, p. 939). Et l'on sait, il faudra d'ailleurs y

revenir, tout le travail du romancier en vue de l'édition en Pléiade des *Œuvres complètes* de Machiavel, précisément au moment de la rédaction des *Âmes fortes*.

2.2 – Contre l'idée de la fluidité et de l'homogénéité, le principe, fondateur pour le roman, d'une narration contradictoire, et agonistique

Il s'agit donc de savoir jusqu'à quel point la lucidité que Giono cultive, ici et dans les autres chroniques, sur la malignité *naturelle* de l'homme, conduit à une empathie qui justifierait que l'écriture pratique un art de la manipulation, dont le modèle serait fourni par celui de la simulation et de la dissimulation efficaces et heureuses chez Thérèse, chez Mme Numance, ou encore chez le pauvre Firmin (dans ses meilleurs jours). Or il semble bien que les choses soient plus compliquées que Robert Ricatte ne semble le supposer dans la déclaration qui nous occupe. En effet, d'abord, la narration à deux voix, que Giono a peu à peu mise au point, naît de l'apparition d'une *contradiction*, pensée comme telle par Giono puisqu'il désigne dans ses carnets la deuxième voix comme celle du « Contre ». Denis Labouret dans son étude sur le roman (*Intérieur nuit*, PURH, 2016) choisit de l'appeler systématiquement la narratrice, lui conférant en quelque sorte une autorité supérieure à celle de Thérèse, supposée juge et partie et donc moins fiable. De fait, certains états des carnets de travail étudiés par Robert Ricatte dans le volume V de la Pléiade semblent indiquer que le Contre oppose à Thérèse le « vrai ». Mais si l'on s'en tient à l'*intentio operis*, aucun des récits ne l'emporte sur l'autre, et c'est bien à une ferme contradictrice que Thérèse est confrontée. On a vu plus haut comment les interventions du Contre avaient une mesure qui permettait une inflexion insensible de la couleur du récit mais, dans le détail des échanges nocturnes, le Contre détient une parole énergique et de plus en plus offensive. Sa première intervention n'ajoute guère qu'un bémol croustillant à la belle histoire des amants qui s'enfuient pour s'épouser : il faut bien que jeunesse se passe et que « bombe » se fasse, chacun peut le comprendre. L'évocation de la cabane à lapin est moins obligeante et, ne lâchant pas la clef de toute l'aventure (les rapports de Thérèse à la maternité), elle revient à la charge (p. 120) avec les enfants de Clostre, puis prolonge, en apostrophant Thérèse, par l'évocation du village nègre. Ici, c'est l'ordre du récit de Thérèse qui se trouve irrespectueusement contesté (celle-ci s'en plaint, p. 121) par un Contre qui veut donner du sens à l'histoire de Thérèse, et non simplement laisser narrer des faits dans l'ordre de leur succession. Le sens est dans l'épisode de Clostre et dans son issue au village nègre. Il ne sera pas délivré par le Contre à ce stade de la nuit, mais Thérèse est prévenue par les sous-entendus, pour elle limpides : elle sera percée à jour. Dès qu'elle a signifié qu'elle l'a compris (p. 135), le Contre peut se lancer dans son récit (« Puisque tu sais alors, je ne vais pas me gêner. ») et découvrir enfin aux oreilles des commères étonnées le pot-aux-roses de l'affaire Numance.

Longuement développé, son récit permet en outre de contrarier radicalement l'image construite pour l'instant, par Thérèse elle-même, d'une Thérèse juvénile et lisse, sorte de Sainte Nitouche, simplement investie par le village d'une mission de surveillance du mystère Numance, traité à distance. D'une part, le Contre nous révèle qu'elle a trempé dans les manipulations des Numance ourdies par Firmin, et l'on perd le lisse ; d'autre part, et surtout, aveuglée par son amour pour Madame Numance, elle n'a pas vu clair dans le jeu du gros malin Firmin, et manque sombrer définitivement dans une crise de dépit hystérique à la disparition de Mme Numance. De façon fort peu obligeante pour Thérèse, le Contre montre que, dès leur origine, les manipulations de Firmin sont cousues d'un fil blanc dont il craint lui-même qu'il ne le trahisse : l'histoire du sac d'or volé lui paraît si incroyable qu'il l'efface lui-même sans éveiller le moindre soupçon de Thérèse (pp. 229-230), et c'est sous ses yeux qu'il attend ostensiblement la pluie qui lui permettra de l'effrayer pour l'avoir à sa main en lui faisant redouter le trimard qu'il aura soin de faire miroiter concrètement en construisant, pour transporter le petit Charles, un harnais qui demande qu'on prive la table du pavillon de son tapis… Une petite « profession de foi ouvrière, forgeron de la paix et prise de la Bastille » pour sembler ne compter sur personne (p. 244), un couteau qu'on sort pour sembler désespéré, et l'homme qui convainquait le village qu'il travaillait rien qu'en frappant son enclume de son marteau envoie Thérèse ruiner ses parents adoptifs (p. 249) : où est passée « l'amère et inimitable liberté » et « la souveraineté presque onirique » de l'âme forte de Châtillon ? La malveillance narrative du Contre n'en a fait qu'une bouchée.

2.3 – Contre l'idée d'une maîtrise souveraine et libre, les visibles failles de Thérèse, compensées par ses capacités de réaction

Qu'une bouchée, à ceci près que le dé revient maintenant à Thérèse, et que les commères qui jaugent l'affrontement des narratrices y veillent : « — Eh bien Thérèse, qu'est-ce que vous en dites de tout ça ? Vous êtes là, vous écoutez cette histoire sans piper. Est-ce que vous vous souvenez de ce que vous disiez, vous, de votre auberge, tout à l'heure ? » (p. 272). Ce qui se révèle ici, c'est que nos

commères sont, comme nous, des amatrices d'âmes, et que non contentes de se faire raconter de longues histoires du temps passé, elles veulent voir des âmes fortes s'affronter sous leurs yeux, au présent de la veillée funèbre de 1949. Le temps de la narration n'est pas moins décisif que le temps du récit : Mme Numance vient de se volatiliser et Firmin, quoiqu'un peu tremblant, est le tireur de ficelles d'un jeu de massacre qui a fait sa fortune, tué M. Numance et privé Thérèse de l'objet de son amour ; mais Thérèse, d'autre part, est une grande langue, professionnelle un peu fanfaronne de la veillée funèbre, et elle vient de se faire voler la vedette par un « Contre » qui monopolise la parole depuis 150 pages. Le roman montre alors qu'il y a moins chez Thérèse absolue et indiscutée maîtrise, que capacité, non à contredire, mais à contenir le Contre, et à lui répondre adroitement pour s'assurer auprès des auditrices qu'elles lui reconnaissent la maîtrise.

Thérèse, au fond, n'est pas à l'initiative de la joute ; elle réagit simplement de façon parfaite. On a vu plus haut comment elle avait gommé les nuits de débauche à Lus en s'absorbant dans la remémoration des couloirs, des lumières et des motifs de la tapisserie ; il s'agit maintenant pour elle, après avoir noyé le poisson Numance pendant son premier récit, d'assumer finalement sa méchanceté dans le deuxième, et surtout de corriger l'image d'une femme manipulée par son mari et aveuglée par son amour idolâtre pour sa nouvelle et belle « maman ». Dans cette autre joute de narrateurs qu'est, chez La Fontaine, *Le dépositaire infidèle*, la solution est déjà toute trouvée : « Quand l'absurde est outré, l'on lui fait trop d'honneur / De vouloir par raison combattre son erreur ; / Enchérir est plus court, sans s'échauffer la bile. ». C'est ce que fait Thérèse, en se faisant d'un seul coup, et de toute origine, l'universelle manipulatrice. C'est un coup de maître, calculé au millimètre : pas un mot de recoupement avec le récit du Contre ; juste une archéologie de la méchanceté qui vient combler le manque du récit du Contre : pourquoi les Numance avaient-ils cédé si vite, y compris sur le don du pavillon ? Parce que Mme Numance, percée à jour dans sa passion de tout donner, avait été, en réalité, ferrée par Thérèse.

Celle-ci, comme narratrice, reprend l'avantage, valide et pimente le récit du Contre, dont elle fait une comparse dans le divertissement funèbre des commères, et à qui elle redonne le dé pour qu'elle reprenne au point où elle s'était arrêtée : « J'étais loin de me douter qu'à la fin elle m'échapperait. » (p. 332). Désormais le récit du Contre sert l'image de Thérèse, et nos deux rivales sont devenues complices. Il n'est peut-être pas possible de savoir lequel des deux récits est vrai, mais une chose est sûre, c'est que Thérèse est une maîtresse-commère qui en impose. Sa maîtrise est peut-être plus onirique et plus verbale que réelle, qui sait ? Son terrain est peut-être plutôt celui de la narration que celui des faits, mais si la littérature peut être considérée comme tauromachie, on a bien avec Thérèse un matador de premier choix : son art de l'esquive n'a d'égal que la netteté de son dernier geste : « Dare-dare, je remontai à la chambre. Je n'aurais pas voulu manquer la mort de Firmin *pour tout l'or du monde*. », et encore : « — Après cette nuit blanche, vous êtes fraîche comme la rose, Thérèse. — Pourquoi voudrais-tu que je ne sois pas fraîche comme la rose ? » (p. 370)

***

Reste que le Giono de 1949 n'est ni l'enfant de chœur ni le perdreau de l'année que nous pouvons être, et que si sa Thérèse parfois ne fait que « sauver les meubles », lui se donne bien avec maîtrise, dans ce roman, un plaisir moralement incorrect qui, comme à l'artiste des *Grands chemins*, lui fait venir l'écume au coin des lèvres. Moins métaphoriquement, et sans opposer bien sûr un Giono à l'autre, il est clair que les procès en collaboration, et les mises à l'index, strictes ou diffuses, qui en ont découlé, ont conduit Giono à des expérimentations narratives audacieuses (3.1), conduites sous le signe d'une réflexion machiavélienne alimentée à la meilleure source (3.2), et à une reformulation assurée, et profondément poétique, de sa vision du monde (3.3). « La souveraineté presque onirique, l'amère et inimitable liberté », la maîtrise du jeu ne sont peut-être pas sans réserve celles des âmes fortes de la fiction, mais elles sont assurément celles de l'âme forte (et de l'esprit fort) de leur auteur.

3.1 – L'affirmation résolue d'une virtuosité narrative

Cette maîtrise, que Giono orgueilleusement exhibe (et il se confirme décidément qu'il y a dans *Les Âmes fortes* plus d' « ostentation » que n'en voit Ricatte), c'est d'abord celle d'une composition virtuose qui, de façon fort curieuse et fort décisive, clôt par anticipation le débat entre le conteur traditionnel et limpide qu'il est supposé représenter et les innovateurs formels du Nouveau Roman. Au delà de Thérèse et du Contre, il y a dans ce roman un auteur (faut-il l'appeler un conteur, pour faire droit à la fonction narrative distincte de la fonction auctoriale ?) qui déploie des récits contradictoires au premier abord, mais finalement très convergents : la résultante des différents récits laisse en effet très peu de zones d'ombre ; ils finissent par se compléter fort bien, de l'avis même des deux commères. Même la contradiction forte entre Thérèse jouée par Firmin et Thérèse maîtresse du jeu

n'est, somme toute, pas si irréductible : le récit du « furet » se place précisément avant l'installation au pavillon, laquelle est quasiment « expédiée » par le Contre, comme si tout allait de soi : rien n'empêche donc que Thérèse se soit prise au jeu de l'amour pour Madame Numance et ait pu un temps être distraite et rendue inattentive au jeu de Firmin. Ainsi s'expliquerait, après la perte de Mme Numance, la crise d'hystérie (ou de rage : « elle n'était pas folle du tout, seulement, semblait-il, dans une colère inexplicable. »), la reprise de soi (« Elle dut faire rapidement son compte. Bientôt, elle parla raisonnablement. » — p. 335), et le franchissement d'un cap qui la voue tout entière à la vengeance contre Firmin, qui a brisé son rêve. La contradiction se résorbe *mutatis mutandis* en une image maîtrisée qui se construit par un montage complexe de récits dont les écarts apportent à la lecture leur lot de relances palpitantes. Le récit n'est pas seulement rythmé par les révélations ; il est rendu trépidant par le spectacle du rapport de force des deux narratrices.

À ces deux premiers niveaux du plaisir du texte, le lecteur féru de Genette ajoutera l'observation de jeux narratologiques multiples. Enracinant le récit dans une veillée qui frappe, dès les premières pages, par l'absence totale de médiation narrative, Giono s'efface devant des narratrices intradiégétiques et choisit de limiter les informations dont elles disposent à ce qui est accessible à une personne réelle. D'où les scrupuleuses mentions par le Contre de ses sources, et des défauts de son information, lors de ses deux premières interventions : Lus est rapporté par le frère Charles, la cabane à lapins l'est par la Dame de Sion ; l'un et l'autre témoignage au demeurant sont soumis à l'examen critique. Puis le Contre perd son calme devant le lissage lénifiant que Thérèse impose à son histoire, à moins qu'elle ne s'emballe elle-même comme narratrice et que, subitement devenue omnisciente, tout lui devienne accessible, y compris le texte des scènes auxquelles elle n'a pas pu assister ou l'intériorité de ceux qui sont devenus « ses personnages ». Au fond, ici, plus qu'à une inadvertance de Giono oubliant que son Contre est un narrateur intradiégétique, c'est à une anticipation des révélations de *Noé* sur l'invention des personnages fictionnels qui s'autonomisent que nous sommes confrontés. Ajoutons que le Contre manie avec une vraie aisance non seulement l'art de la *focalisation* mais aussi celui de l'*ordre* (Clostre puis le village nègre puis retour à Châtillon) et de la *fréquence* du récit (avant d'en venir au piège de Firmin qui dénoue toute l'affaire Numance, elle raconte Châtillon trois fois : les faits vus de loin, puis les faits vus du point de vue de Mme Numance, puis les faits vus du point de vue — limité — de Thérèse). Pour que le jeu soit complet, il suffit d'explorer les possibilités du récit à la première personne. C'est la fonction de Thérèse pratiquant de façon raisonnée la régulation des informations et des éclairages qu'elle offre sur son intériorité, non sans s'autoriser, à l'acmé de son entreprise de séduction de Mme Numance, une sorte d'improbable chant amébée des monologues intérieurs : « je me disais » / « elle se disait » (pp. 332-336). Si l'on ajoute que certaines phrases du Contre intègrent à son récit ses allocutaires (« Eh bien mes amies, les voilà presque face-à-face ! » (p. 270) ; « Elle vient de faire une telle folie qu'il faut que je vous dise deux mots sur cette madame Numance qui paraît folle. Elle qui ne l'est pas. » (p. 172), on voit que la deuxième personne est elle aussi grammaticalement présente dans le texte qui explore donc bien des possibilités narratives, audacieusement.

Ou faudrait-il dire, se rappelant le titre initialement prévu par Giono pour *Les Âmes fortes*, *naturellement*, trop naturellement pour qu'on s'en effare, comme on le fera des expérimentations du Nouveau Roman, de dix ans postérieures, mais combien mieux notées en fait de modernité… Au delà de toute vaine et pauvre polémique, on peut sans doute noter que la clé du débat tient à cette idée du « naturel » : là où le Nouveau Roman promeut une expérimentation narratologique formulée conceptuellement comme artefact susceptible de refonder l'écriture romanesque, Giono, en cela plus proche du Faulkner de *Tandis que j'agonise* ou de *Le bruit et la fureur,* met en lumière les infinies flexibilités du récit, « chose naturelle », activité humaine fondamentale permettant de commander l'image de soi, et d'agir sur autrui, sans « rien dans les mains ». Le jeu sur ces flexibilités, ici, ne revendique pas sa modernité révolutionnaire ; il la masque au contraire en l'enracinant dans l'immémorial des rivalités de commères et des jeux de la rumeur publique. Un commentaire précis de la préface de 1962 aux *Chroniques* montrerait facilement la lucidité très à la page de Giono, qui se pose discrètement, avec son « Sud imaginaire », en Faulkner du roman français, et salue, dans une bienveillance acidulée qui nous intéresse particulièrement ici, « la haute opinion de soi qui empale quelques médiocres joueurs de trompette bouchée » (Pl. Vol III, p. 1278).

3.2 – Machiavel au village : provocations morale et stylistique

La maîtrise affichée dans *Les Âmes fortes* par Giono, c'est aussi celle d'une vision noire d'un monde où le mal existe, où il est une possibilité, voire un levier clef de la relation intersubjective, pourvu qu'on s'y livre avec la claire connaissance des ressorts de l'âme humaine. Et Giono va au delà de l'idée naïve d'une toute puissance qui serait naturellement conférée à celui qui se tient par-delà le bien et le mal : la relation intersubjective est *agôn*, affrontement instable à qui peut se révéler plus méchant, plus *malin* que soi et, nous l'avons vu, c'est ce que montrent aussi bien le dispositif narratif

que la fiction. La clé du pouvoir est bien du côté de la « *virtù* » davantage que du côté de la « *fortuna* », d'une part parce que c'est le jeu de l'aléatoire qu'on parvient ainsi à suspendre, d'autre part parce que, la conquête du pouvoir étant le produit d'un travail et d'un talent, sa conservation selon les mêmes principes s'en trouve comme garantie. Firmin sans doute est un actif travailleur, mais sa science n'a pas la pénétration de celle de Thérèse ; son « exercitation » n'en a jamais eu la rigueur et l'exigence ; surtout, il bénéficie d'un allié providentiel, dont il n'est au fond que le jouet, en la personne de Reveillard, lequel se met à le croquer dès qu'il a fini de l'utiliser… La fin justifie donc les moyens dans l'entreprise de Firmin, mais, se découvrant lui-même le moyen d'un acteur qui le dépasse, confessant par ses tremblements son incompréhension, finalement complète, du jeu qu'il gagne, parce qu'il n'a pas su la chance qui avait été la sienne d'avoir pour partenaires les extraordinaires Numance (à « dévorant », dévorant et demi…), il incarne un bien fugitif *Prince*.

On le voit, comme le suggère Jacques Mény dans « Machiavel au village » (http://www.les-ames-fortes-jean-giono-site-officiel.fr/giono-machiavel.html), la méditation approfondie de Giono sur Machiavel, sur sa correspondance, sur l'ensemble de sa vie et de ses œuvres, se reverse intégralement et parfois directement dans le développement de la réflexion des *Âmes fortes* sur la nature humaine. Et Jacques Mény de relever du même coup cette déclaration de Giono dans une lettre inédite du 7 avril 1949, que nous avons déjà exploitée plus haut : « Si les personnages sont pour une part des monstres, on se dit tout de suite que, des monstres semblables, on en trouve à chaque pas et on vit avec eux. Le travail du style, qui emploie le plus souvent des lieux communs et des tournures populaires, ajoute à l'horreur. Enfin pour ma galerie de personnages qui, pour si variée et nombreuse qu'elle soit depuis vingt ans que je la crée, ne comportait pas encore d'échantillon de coquins, voilà une belle série de coquines… ». Deux aspects doivent être exploités dans cette déclaration. Le premier est l'identification des personnages comme « monstres », comme « coquins » au sens noir du terme (malgré l'évident sourire de la « belle série de coquines ») et l'affirmation que la tonalité du roman est celle de l' « horreur ». Giono machiavélien ne cède pas à la fascination pour le mal ; il se contente de décrire, avec la méticuleuse précision d'un philosophe qui choisit de ne pas s'offusquer de la loi qu'il découvre, partant de l'hypothèse que la révélation des ressorts de la domination vaut immunisation du lecteur attentif contre lesdits ressorts. Il y a là une calme leçon tirée de l'observation de Machiavel.

Mais, et c'est le deuxième aspect qui nous retient dans la déclaration de 1949, c'est bien au village qu'il s'agit de reconnaître Machiavel : « des monstres semblables, on en trouve à chaque pas et on vit avec eux » ; il y a des prétendants au Principat à Châtillon comme à Florence et, « lieux communs » et « tournures populaires » sont là pour nous le rappeler, la langue du machiavélisme est bien celle, rudement imagée, de Thérèse et Firmin. C'est là tout l'enjeu des débats entre Giono et Gallimard à propos de la préface envisagée pour l'édition de Machiavel dans la Pléiade proposée par Giono. Quand le projet approche de la finalisation, Gaston Gallimard demande des corrections du premier texte envoyé par Giono, auquel il serait bon d'enlever « par-ci par-là quelques tournures hardies, volontairement peuple, quelques vocables qui frisent l'argot, quelques phrases gouailleuses » Giono confesse son hésitation : « Il faut que j'écrive *contre* l'opinion que j'ai, *contre* l'esprit que j'ai découvert dans Machiavel, et *contre* ce que je suis. J'ai surtout peur de n'écrire alors qu'un texte *sans aucun intérêt* ». Et de conclure finalement : « J'avais bêtement pensé qu'on pouvait ouvrir des fenêtres ; j'avais oublié que les gens possédaient des bibelots, qu'ils ont peur de voir bousculer par les courants d'air ». Ce qu'il n'a pas pu imposer à Gallimard pour sa préface (texte pour nous essentiel, disponible aujourd'hui dans *De Homère à Machiavel*, Gallimard, 1986, p. 135 sqq), Giono l'a déployé, à l'échelle du roman tout entier, dans *Les Âmes fortes,* riche très précisément en « tournures hardies, volontairement peuple », en « vocables qui frisent l'argot », en « phrases gouailleuses » dont il est facile de faire un relevé savoureux : « Il arrive bon dernier. Il y avait longtemps qu'elle avait donné ses étrennes. » lit-on, entre cent autres exemples, p. 39.

Le romancier pense ainsi Machiavel aussi bien et mieux que les savants et les institutions, mais il le fait dans une autre langue, qui accommode le discours savant à la réalité villageoise (« Les Pazzi s'appellent Durand »), non par l'abus d'une vulgarisation facile, mais par respect admiratif pour la justesse universelle des vues proposées. Il y faut simplement l'espace autonome de la création proprement littéraire, puisque l'espace hétéronome de la Préface se révèle fermé. Mais comme le roman lui propose cet espace autonome, c'est sur le mode provocateur que Giono affiche, et comprenne qui voudra, sa maîtrise consommée, non seulement de l'art de raconter, mais aussi de la liberté de dire et de penser.

3.3 – Liberté et souveraineté : l'assomption d'une poétique de la noirceur

Cette maîtrise qu'affiche notre roman, c'est enfin celle, souveraine et libre quoique amère, et assurément inimitable, qui permet de construire, à partir de Machiavel, mais aussi sur fonds propres,

et dans la continuité interrogée d'une œuvre commencée depuis 1930, une anthropologie complète, à partir d'un petit village du Diois, sans aucune des naïvetés qu'on a pu prêter avec une malveillance de plus ou moins bonne foi à l'homme de la *Trilogie de Pan* et de la prédication pacifiste du Contadour. Le pacifisme n'était pas un angélisme, mais une conviction polémique, par philosophie rétive aux diktats superficiels de l'histoire immédiate ; le plateau d'Albion n'est pas seulement un paradis pour visiteurs parisiens en mal de ciels étoilés, mais un lieu dur, brûlant en été, glacial en hiver, violent en toute saison et, quoi qu'on en pense, propice dans ses recoins et ses villages, à l'ennui qui conduit au meurtre, seul vraiment divertissant. Et *Les Âmes fortes* nous montrent que les Alpes du Sud n'existent pas seulement sous la lumière de l'été et le chant des premières cigales : elles connaissent les hivers rudement balayés par les pluies et effectivement « étoilés », mais par la boue. Les entretiens avec Jean et Taos Amrouche reviennent longuement sur ce dialogue de notre roman de 1950 avec *Que ma joie demeure*, rédigé en 1934, pour marquer une prise de distance appuyée de Giono avec la générosité finalement mal conçue, prêtée à Bobi, qui donnait le bien *des autres*.

De la même façon, c'est le *Chant du monde* qu'il s'agit de reprendre et de redonner à entendre, plus âprement qu'en 1934, parce qu'il n'est plus question de passer pour la dupe de la belle fiction du généreux personnage d'Antonio, l'homme du fleuve qui entend trembler les arbres. C'est donc la terrible Thérèse qui sera cette fois-ci la médiatrice de notre compréhension de l'unité du monde. Dans une page magnifique, « qu'on voudrait [citer] toute », elle enracine son entreprise d'auto-formation dans le spectacle du monde : « J'allais me promener. Je me disais : "Les serpents se réveillent dans la terre. Ils sont en train de se désengluer les dents." Je rencontrais l'aubépine fleurie qui fait perdre la tête. […] Les fayards en mue se frottaient contre le vent comme les ânes contre les murs. Je me disais : "Est-ce déjà l'alouette ? Ou qu'est-ce que c'est qui grince ? Une charrette dans les chemins, là-haut ?" C'étaient les branches. A rester immobile, le nez en l'air, on se rendait compte. Elles poussaient de petits cris de rat. […] Je me disais : "Où est le Nord ?" De ce côté-là le ciel était bleu. Ailleurs, fleuri et éblouissant comme les lunes sur un tablier de veuve. Je me disais : "Le soleil trompe tout le monde. On n'est pas forcé de le croire, heureusement, sinon les saules seraient en cuivre !" […] A l'entrée des vallons les aulnes faisaient tourner des fouets verts et blonds. Je me disais : "Les eaux jaillissent du rocher. Il ne faut pas aller là-bas." Dans l'ombre on pouvait voir des corps comme des taureaux et entendre le bruit d'une corne qui s'aiguisait sur la pierre. Je me disais : "Comme le pays est grand ! C'est juste : il faut frissonner !" » (pp. 272-274). Page étonnante, traversée par la fulgurance des éclairs de l'intuition qui lisent, dans les spectacles du printemps, des sens possibles de l'aventure humaine, des vérités de la relation intersubjective, des horizons pour le désir, une justification naturelle de la violence et de la tromperie. Une fois pulvérisé, le poème aurait des accents dignes de Char et de ses *Matinaux*, autres connaisseurs de la Sorgue et d'Albion. Et comme le poète de *Fureur et Mystère* se révèle au lecteur attentif durement éloigné du rêveur élégiaque avec lequel on confond trop communément « le poète », le romancier du Grand Sud nous concocte, pour en finir avec les images d'Épinal trop vite vendues sur son compte, un monde où il n'y a pas de poésie de l'amour sans la noirceur du désir d'être aimé (« être préféré [au choléra métaphysique] » dit *Le Hussard sur le toit*) et de la hantise durable d'être berné, pas de rêve qui ne s'enracine dans un farouche et vital désir de reconnaissance, autre nom du besoin de s'imposer, pas de prétention à la grandeur d'âme qui ne fasse aussi de toute « âme forte », nécessairement, une âme qu'on peut penser noire. Mieux encore que Thérèse, simple et âpre furet assoiffé de sang, Mme Numance, âme la plus forte et la plus rêveuse, avec ses yeux de pervenche et ses promenades aux mésanges, le sait, qui se reproche constamment la mousse au coin des lèvres que lui donne, comme à l'artiste des *Grands chemins*, et à n'en pas douter à Giono écrivant *Les Âmes fortes*, le fait de tout donner et d'être, pour cette raison, souverainement invincible.

*

La question de Robert Ricatte se révèle donc, sans surprise, riche d'une perspective essentielle à la compréhension des *Âmes fortes*. À des personnages manifestant une compréhension intime des fonctionnements de l'humain, et en jouant à chaque instant pour se pousser et se maintenir, sans « rien dans les mains », par la seule force du langage et plus généralement du signe, correspond nécessairement une virtuosité et une souplesse perceptibles dans tous les compartiments romanesques. Les objections mêmes qu'on peut opposer à Ricatte complètent plus qu'elles ne réfutent sa proposition, en attirant l'attention sur le caractère constamment agonistique des relations figurées et constamment en construction, polémique ou dialogique, d'un récit à l'élaboration délibérément complexe et toujours en progrès : le plan de la narration ne contribue pas moins à la méditation sur les âmes fortes que le plan de la fiction. Il est, en forme et en acte, et c'est ainsi que pense la littérature, révélation machiavélienne de la vérité de l'humain. On pourrait faire des gorges chaudes de la richesse de ces inventions formelles de 1949, pour peu que Giono s'en soit lui-même passionné. Mais l'enjeu est pour lui ailleurs : il est bien moral, et même éthique ; il s'agit, après la guerre et ses mésaventures révélatrices des jeux humains de la politique capitale et villageoise, de

thématiser, mais surtout d'incarner littérairement, dans le corps du texte romanesque, un complexe aristocratique de *maestria*, d'affranchissement sans froid aux yeux, de surplomb entendu, d'insolence chaleureuse et, pour le dire d'un mot, de *sprezzatura*. Il ne faut pas s'étonner que dans *Les Âmes fortes* comme dans *Le Hussard*, la route de l'Italie soit ouverte. D'ailleurs, la petite voiture de Giono (« une 4 CV Renault décapotable (et décapotée) » —*Voyage en Italie*, 1954, p. 11) est prête pour le pèlerinage.

Deuxième composition française
(littérature générale et comparée)

Rapport présenté par Philippe Marty, Professeur des Universités, Université Paul Valéry, Montpellier 3

Sujet :

« Le mot même d'essai déroute l'horizon d'attente du lecteur. Bien qu'il soit lié à l'autorité et à l'authenticité d'un auteur qui parle en son propre nom, il ne l'en désinvestit pas moins de toute responsabilité à l'égard d'un texte qui n'est après tout qu'une « mise à l'essai » et n'est pas sans renvoyer, en un sens, au « comme si » de la fiction. » (Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges,* Seuil, 2005)

Dans quelle mesure ce propos éclaire-t-il votre lecture des trois œuvres du programme « Inspirations méditerranéennes » ?

REMARQUES GÉNÉRALES ET PRÉALABLES :

Ce sujet-ci, comme tous les sujets de dissertation, pouvait se comprendre et se traiter de nombreuses façons. Mais quelle que soit la façon dont le sujet est pris, la règle d'or pour la dissertation est : c'est le sujet qui est traité, lui seulement et lui tout entier. Le sujet « tout entier », cela veut dire que la réflexion, dans chacune de ses phases, doit prendre en compte l'ensemble des mots-clés du sujet et les traiter comme faisant constellation, les mettre, le plus possible, en rapport les uns avec les autres (par exemple, pour ce sujet-ci : autorité, authenticité, désinvesti, responsabilité, mise à l'essai, comme si, fiction). Dans beaucoup trop de dissertations, le sujet est amputé, gauchi, escamoté, perdu de vue, quelquefois dès la fin de l'introduction ou dans l'introduction même, quelquefois dans la troisième partie où il semble que la réflexion, après avoir traité le sujet dans les deux premières parties, s'estime quitte et se tourne vers quelque chose d'autre que lui. Or, c'est précisément la troisième partie qui doit être le plus « dans » le sujet. Éviter aussi d'échanger le sujet pour l'intitulé général de la question, en l'occurrence : « Inspirations méditerranéennes. Aspects de l'essai au XXème siècle ». Quand le sujet paraît, tout le reste disparaît ; il ne faut pas introduire de force la Méditerranée, par exemple, si le sujet ne l'implique pas ou ne la met pas au premier plan ; mais la réflexion peut cependant y conduire, et de toute façon elle sera présente par les exemples. Le sujet est donc, d'un bout à l'autre, l'interlocuteur dans cette discussion ou conversation qu'est la dissertation. Sans cesse, la réflexion l'interroge et réinterroge, et les mots, concepts, points de vue qu'il a introduits (« désinvestir », « comme si », « fiction », etc.) relancent la réflexion et la nourrissent.

Quand le sujet paraît, tout le reste disparaît, mais, aussi – c'est la deuxième « règle d'or » – le sujet sert, comme il est spécifié dans le libellé, à « éclairer » les « œuvres du programme ». Aussi, le premier mouvement, à la découverte et à la première lecture du sujet, peut-il consister à chercher, dans une des œuvres au programme, un ou des exemples qui sembleraient spécialement appelés par le sujet, qui paraîtraient lui répondre ou lui correspondre d'une manière particulièrement intéressante. Tourner, donc, tout de suite, le sujet vers les « œuvres », ne pas réfléchir en l'air ou de manière générale, mais considérer que le sujet et les « œuvres » forment un ensemble. Les exemples pris, les passages

étudiés doivent pouvoir « s'éclairer » d'une manière neuve à la lumière du sujet. Mais, en retour, les œuvres aussi éclairent le sujet et permettent, au fil des exemples et de la réflexion, de le comprendre d'une manière de plus en plus nuancée, critique et profonde. Les exemples, donc, sont tout sauf un ornement ou un habillage de la réflexion dans la dissertation, ils en sont la chair même, et la font vivre et progresser, et la réflexion se passe comme un va-et-vient entre le sujet et les œuvres. D'où, cela va de soi, la nécessité de connaître à fond les œuvres, et surtout d'en avoir acquis une connaissance personnelle.

Quelques conseils encore, recommandations ou rappels concernant l'art ou la technique de la dissertation. D'abord : bien se persuader que le sujet est « neuf ». Même si, par hasard, chance ou malchance, quelque chose qui paraît proche ou semblable aurait déjà été traité au cours de la préparation – surtout : ne pas rabattre la nouveauté, la singularité du sujet sur du déjà vu, déjà connu. Il y a un temps où le sujet doit être tout seul. Ce n'est qu'à condition de ménager ce « premier temps » que le sujet pourra ensuite avec profit être rapproché de – mis en rapport avec – comparé à, etc. (c'est-à-dire que la préparation portera tous ses fruits) – et être entendu cependant tout au long de la réflexion dans sa spécificité.

Éviter d'enfermer certains mots-clés dans une seule acception. « Fiction », « autorité », « responsabilité », etc. demandaient à être analysés, afin que leurs sens divers apparaissent et que la réflexion puisse profiter de cette richesse.

Dans la dissertation en trois parties, c'est dans la troisième partie que la réflexion devient la plus personnelle, la plus engagée et la plus exacte. Dommage donc, que cette partie-là soit quelquefois tronquée, « bâclée » ou qu'elle manque totalement de matière parce que le sujet aurait été traité entièrement dans les deux premières. Nous conseillons, dans le moment de recherche du plan, de fixer d'abord la troisième partie, comme destination de la réflexion. La première partie, en revanche, se trouve (en principe !) plus facilement : elle comprend le sujet d'une manière plus attendue, moins critique et moins personnelle. La difficulté est souvent dans l'invention du deuxième temps qui prolonge, infléchit ou critique la première partie et en montre les limites, et doit déboucher sur la dernière. L'essentiel est que la dissertation dans son ensemble manifeste à la fois une unité de la réflexion, et une progression, un mouvement, une conversion du point de vue de partie en partie. Chaque partie doit s'annoncer comme un moment nouveau de la réflexion (attention aux parties trop ressemblantes entre elles, se confondant presque), mais en même temps résulter de la précédente. Un moyen pour vérifier que les « parties » de la dissertation sont à la fois distinctes entre elles, et liées dans une progression, consiste à exploiter dans les trois un même exemple qui sera chaque fois traité sur un plan et dans une perspective différents, selon le lieu que la réflexion occupe à tel et tel moment.

L'introduction de la dissertation est un moment essentiel. Elle comporte une *entrée en matière* ou amorce, qui aboutit à la citation du sujet ; une *analyse du sujet*, faite de questions, hypothèses, incluant la mention des œuvres qui seront sollicitées pour soutenir la réflexion sur le sujet et aboutissant à l'énoncé d'un point de vue, angle d'attaque ou encore « problématique » ; une *annonce du plan*, résultant de l'analyse précédente. Ce schéma souffre des variantes et des nuances, mais, quoi qu'il en soit, l'introduction est faite pour indiquer précisément quelle est la « question » en débat, comment elle est abordée et comment elle va être traitée.

Quelques mots encore concernant « l'amorce » : ces quelques (une, deux ou trois) phrases, les premières de la dissertation, ne visent que le sujet, y conduisent directement, mais font aussi « comme si » : comme si elles le rencontraient en chemin, comme si le sujet se présentait de lui-même à la réflexion pour répondre à une question qui avait commencé à se poser. Beaucoup de dissertations, pour ce sujet-ci, ont choisi de commencer par une citation de Montaigne ; l'inconvénient pouvait être que cette première citation risquait de parasiter l'entrée en scène du sujet lui-même. Une entrée en matière souvent intéressante consiste à choisir dans une des œuvres un passage qui semble appeler ou faire venir, de manière particulièrement directe, le sujet. Mais l'entrée en matière d'une réflexion est, avant tout, personnelle ; elle oriente le cours de toute la réflexion et la personnalité de l'auteur de la réflexion peut s'y faire voir, déjà. Ci-après, quatre exemples (pas : « modèles ») d'« amorces » :

1-La question de savoir « qui parle », qu'un lecteur peut adresser à un texte – cette question se comprend différemment, selon le genre du texte : qui parle dans un poème, un roman, une auto-fiction, etc. ? Si elle s'adresse à un texte appartenant au genre de l'essai, l'idée de tentative, d'effort éventuellement inabouti ou abandonné que contient le nom « essai », fait rendre un son particulièrement complexe à la question. C'est cette complexité qu'expose Claire de Obaldia dans ce passage de son ouvrage etc.

2-« Essayer », ce mouvement de la volonté ou de l'esprit, peut se juger de manières diverses. D'une part, il est toujours bien et méritoire d'essayer, dit-on ; d'autre part : essayer ne suffit pas, agir veut toujours dire aboutir, mener à bien. La même ambivalence s'entend quand l'essai consiste en un texte littéraire ; c'est ce qui ressort sans doute de ce passage de etc.

3-Si beaucoup d'auteurs se désignent eux-mêmes comme « essayistes », c'est que l'étiquette ne leur paraît pas dépréciative, sans doute. Et pourtant on continue d'entendre dans le mot « essai » un « ne que » : ceci n'est qu'un essai, je ne suis qu'essayiste, je ne suis pas philosophe, historien, romancier, ou autre chose. Comment, donc, le lecteur doit-il aborder un livre qui se présente comme un essai, un auteur qui se présente comme essayiste ? Claire de Obaldia expose cette question de la façon suivante etc.

4-Désirant m'instruire sur la Crète, sur Arles ou sur l'Oranais, lis-je un guide de voyage, un livre d'histoire, de géographie, d'archéologie – ou bien un essai ? Lisant un essai, je sais sans doute, en tant que lecteur, que j'y trouverai, peut-être au détriment de la « vérité », un point de vue subjectif sur l'objet. Quelle sorte de lecteur suis-je alors, si j'ai préféré l'essai, et qu'est-ce que j'attends de l'auteur ? Claire de Obaldia conçoit cette question de la façon suivante etc.

Quelques mots maintenant concernant cette session-ci. À signaler, dans un grand nombre d'introductions, la faiblesse des analyses du sujet. Le texte du sujet était relativement long et contenait plusieurs mots et expressions notables qu'il fallait absolument mettre en rapport pour bien entendre la réflexion de l'auteur dans toutes ses implications, et dans son mouvement d'ensemble. Or, dans beaucoup d'analyses, le lien n'est pas établi entre les notions diverses, ou bien une ou plusieurs notions importantes sont abandonnées (souvent l'idée de « déresponsabilisation » de l'auteur) et l'analyse se simplifie la tâche en ne considérant qu'une partie du sujet. Autre remarque : la notion de fiction a été l'occasion dans certaines copies de jugements de valeur négatifs hors de propos compte tenu des enjeux du sujet, et dans d'autres copies, elle occupe à l'inverse toute la place de sorte que la réflexion revient à une théorie générale de la fiction sans rapport précis ni avec le sujet ni avec les œuvres étudiées. Il fallait, bien sûr, entendre « fiction » dans le contexte du sujet. Dans un assez grand nombre de copies, le manque de connaissance des textes s'est avéré rédhibitoire ; autre défaut fréquent : la volonté de replacer ou « recaser », à propos de ce sujet-ci, des développements et des commentaires de textes faits au cours de la préparation. C'est le meilleur moyen de se transporter hors du sujet. Les citations des critiques (Adorno, Bense etc.) doivent être utilisées à bon escient, c'est-à-dire être appelées par la réflexion sur le sujet ou sur les œuvres ; elles ne doivent pas se superposer à la réflexion ou en interrompre le cours, ou servir à signer une banalité ou une généralité. L'expression, enfin, laisse souvent à désirer. Nous rappelons qu'elle doit viser avant tout la précision. La terminologie propre à un auteur ou à une théorie doit être explicitée. Parmi les fautes de grammaire (conjugaison, accord, syntaxe), nous insistons spécialement sur la formulation de la question indirecte, en particulier au moment de « l'annonce du plan » : « nous nous demanderons dans un premier temps si etc. » – revoir, ici, les règles !

BROUILLON : ANALYSE DU SUJET – RECHERCHE D'EXEMPLES DANS LES TEXTES – RECHERCHE D'UN PLAN :

1-« le mot même d'essai… »

Que contient le mot même ?

a-Un « ne… que » (« n'est qu'une mise à l'essai ») : je ne fais qu'essayer, je ne suis pas certain d'y arriver, c'est une expérience, une tentative, mon but n'est pas d'achever ou de conclure. *Cf.* Camus, p. 142 (« on veut qu'il ait conclu… je me dédis etc. ») ; « l'œuvre d'art viendra ensuite » dit Camus., p. 19, l'essai n'est qu'un témoignage, en vue de –

b-Le mot est « lié à l'autorité et à l'authenticité d'un auteur etc. », dit le sujet : plutôt ici la *chose* que le *mot* ? Depuis Montaigne l'essai lié à la subjectivité de l'auteur : l'essayiste parle de lui-même (« je suis moi-même la matière de mon livre ») ou à partir de lui-même, de son expérience propre : « Mon interprétation de la Provence ne peut être impartiale », dit Durrell tout de suite (mais le « *mot* même » d'essai implique la subjectivité si on l'entend comme un « je m'essaye »).

c-Le mot « essai » est sujet des deux phrases : c'est lui qui « désinvestit » l'auteur etc. ; pour le lecteur, ce mot, invoqué par l'auteur, institue un contrat (pacte, accord, code) déroutant : ni celui de l'autobiographie, ni celui de la fiction, ni celui du témoignage, ni celui du récit de l'historien. Tout ce que raconte l'auteur de l'essai, il l'a vu, vécu, expérimenté ; l'essayiste n'invente rien. Mais d'autre part le texte de l'essai est un « comme si ». On doit comme dans un roman faire comme si c'était vrai, arrivé, avéré, alors que ce n'est qu'essai, c'est-à-dire : tentative, ébauche. Comme les enfants qui jouent (« on ferait semblant d'être etc. », « la table serait une montagne ») : on invente, on sait que ce n'est pas vrai, on joue le jeu, tant que dure le jeu on fait semblant, ensuite on revient à la réalité, tout est soumis au conditionnel (*cf.* conditionnel dans Camus, p. 28 : « si je le devais, c'est ici que je trouverais le mot exact »).

2-

« Je réponds de - rien » : est-ce la bonne formulation pour rendre compte de la pensée du sujet ? Le sujet dit « désinvesti de toute responsabilité à l'égard d'un *texte* » - texte : penser à Camus, « L'énigme », p. 142, où il se présente comme l'essayiste par excellence : « Je ne sais pas ce que je cherche, je le nomme avec prudence, je me dédis, je me répète, j'avance et je recule. On m'enjoint pourtant de donner des noms, ou le nom, une fois pour toutes. Je me cabre alors ; ce qui est nommé, n'est-il pas déjà perdu ? » Les folliculaires ont nommé Camus « philosophe de l'absurde » ; Camus dit : voilà à quoi mon texte, ma philosophie sont réduits, à ce seul mot, « absurde » ; Camus dit : je ne suis pas « responsable » de ce mot, je le « désinvestis » ; appelez-moi désormais « philosophe de l'énigme » - ce qui est une autre façon de ne pas « répondre de » - mais même le mot « énigme » n'y est pas encore – l'essai se termine dans le silence (« créer en silence », p. 151) – l'essayiste finit toujours par se taire ? (*cf.* Durrell-Cunégonde, p. 295 : « le poète exerce au mieux sa charge diabolique en se taisant et en faisant confiance au pilote automatique »).

3 – fiction et « comme si »

a-fiction :

-fiction s'oppose à histoire, reportage (de journaliste), témoignage : voir Camus reporter dans « L'Été à Alger », « Le Minotaure » ou « Petit guide ». Fiction s'oppose aussi à « raison » : Camus opposant le mythe (la fiction ?) à la raison, à Hegel, à la philosophie de l'histoire : « L'Exil d'Hélène », p. 134-135. Herbert opposant la fiction d'Alexandros, de la grotte de Zeus, aux discours des archéologues, historiens, etc. (p. 78).

-s'oppose à « vérité » ; fiction et post-truth, et « fake », la fiction fabrique : Durrell fabrique le philosophe Demonax – mais c'est le philosophe d'Aldo (lui-même inventé ?) ; invente Euxinus (p. 187 – invention encore attribuée à Aldo – l'essayiste « essaye » des

« auteurs ») De manière plus générale : qui parle dans le livre de D ? L'essayiste se masque, se cache, cite : façons de se désinvestir ? Tout cela, pour une première partie de la dissertation, avec un développement sur les citations, chez Durrell et Herbert spécialement ? Citer, est-ce se « désinvestir de tout responsabilité » à l'égard du texte ? Durrell fabrique Cunégonde, à la fois Super-donna et Super-prostituée ; fabrique « P », p. 272 : Pétrone, Platon, Pétrarque, Poète, Philosophe ? une simple majuscule, un « Super »-quelque chose, un Super-auteur (ou myriade d'auteurs), planant et englobant comme le fantôme de César surplombe et hante la Provence ; l'essayiste se rêve en Super-auteur écrivant le Livre – irresponsable parce que son projet est trop vaste, trop englobant, trop unifiant (pour le III de la dissertation ?)

« Fiction » *vs* « vérité » : « Dichtung und Wahrheit » ; l'essai du côté de « Dichtung » : invention, écriture sous la dictée, poésie ; l'essayiste : celui qui n'est pas sérieux, pas responsable, et à la fin (dans la conclusion de Durrell) : celui qui est encore moins sérieux que celui qui n'est pas sérieux : le poète ; encore plus « essayant », essayant au hasard (voir la description du poète dans la « Conclusion » de Durrell), lançant des ballons d'essai.

-S'oppose à « réalité » : cf. Durrell, p. 289 : le poète « change de cap et réoriente la réalité en direction d'un nouvel épicentre psychique, une ouverture sur l'ACTUALITÉ VÉRITABLE », « on the real news » ; fiction = réalité poétique, à la fois tantrique et subjective ; le « nouvel épicentre psychique » : un moi à la fois authentique et désinvesti de tout texte en vue du poème qui arrive « par mégarde » (p. 290). Herbert à Délos : il n'y est pas véritablement, Délos est une fiction, la réalité est remplacée par la carte et par la poésie des noms : « Du plus haut sommet on voit la couronne des Cyclades : Tinos […] Cela est un peu exagéré car l'on ne voit pas toutes ces îles, mais leurs noms sont si beaux que […] » Quand Herbert parle du présent, du vivant, du quotidien, il veut dire le passé « ressuscité » : « Cette ville morte est vivante. L'on peut y déchiffrer les traces du quotidien, comme l'empreinte d'une main sur les murs des temples […] ». L'essayiste est « irresponsable » parce qu'il ne se tient pas au présent ? Or, la responsabilité s'exerce au et dans le présent ?

-Le « comme si de la fiction » sauve ou détourne de la réalité : *cf.* Camus, « Les amandiers », p. 114 : « Quand le poids de la vie devient trop lourd […], je me retourne vers ces pays éclatants […] » : il fait comme s'il était encore en Algérie. Ou bien « la beauté d'Hélène » (p. 140) opposable aux batailles de l'histoire : recours aux mythes, au passé, à l'enfance, à la « vraie patrie » (p. 120). L'idée même de « retour » : cf. « Retour à Tipasa », p. 163 : « Il me semblait que j'étais enfin revenu au port » ; le port : point de départ et d'arrivée, lieu de la naissance et de la jeunesse (« comme si » et « re- », et « même »). Revivre : il s'agit de revivre, après la guerre, la « journée réussie » d'avant la guerre (Un essai de Peter Handke s'appelle *Essai sur la journée réussie*) décrite dans « Noces à Tipasa » ; « mise à l'essai réussie » : « je retrouvai exactement ce que j'étais venu chercher », dit Camus (p. 162) ; noter le « exactement : qu'est-ce qui fait sentir (ou juger) que c'est la *même* gloire, le *même* bonheur (« le même ciel », « la même mer ») ? En tout cas, ce n'est pas un « comme si ». S'il y a un moi « authentique », c'est bien ici : lui seul est capable d'écrire ce « exactement » qui signe la vérité de ce qui est vécu, lui seul (semblable au moi cartésien : cf Descartes cité p. 77) est auteur de cette nouvelle « journée réussie » : il la trouve (« je retrouvai exactement…) ou l'invente, dans les deux sens d'inventer. Le mot « invention », plutôt que « fiction » (pour le III ?)

b-comme si :

-Par exemple : Je connais tellement l'Acropole, par les images, les textes etc., que c'est comme si je l'avais vue ; je fais comme si j'entendais parler étrusque, comme si j'étais parmi eux, les côtoyais ; je fais comme si Hélène était parmi nous, encore à défendre ; je fais comme si cette journée-ci (à Tipasa) était le Jour, comme si elle ne devait pas finir, avant que le soir tombant ne m'enseigne que ce n'était en effet qu'un « comme si » ; je fais comme si j'écrivais un livre sur la Provence, avec quelques amis.

-Le « comme si » sur lequel se termine « Les Étrusques » : « Un homme […] couvert d'une draperie qui dévoile son torse, comme si l'éternité était une longue et chaude

nuit d'été » ; cet homme : c'est une sculpture funéraire, souterraine, mais « tout près de la surface », où chantent les grillons : l'œuvre d'art est ramenée à la vie, au présent ; l'homme sculpté devient (dans la fiction de la fin de l'essai) un homme vivant et méditant, ici et maintenant ; à la « mélancolie » de l'essayiste se substitue le « comme si » de l'essai consistant à introduire l'œuvre d'art du passé dans le présent, le ici et maintenant de l'essayiste, à se la « représenter ». Différence entre le « comme si de la fiction » et le « comme si de l'essai » : le dernier est toujours en rapport avec l'ici et maintenant de l'auteur, avec sa vie entière, avec son vœu ou sa volonté ; l'essai d'une certaine manière est tout au présent, ramène tout au présent, présente tout devant le présent de l'auteur, il ignore le prétérit de la fiction (pour le II ?). Rien ne vaut que ce qui peut s'appliquer au présent ; *cf.* Camus citant une pensée de Lawrence et la décrivant comme « immédiatement applicable » (p. 113), ou : « Que signifie Prométhée pour l'homme d'aujourd'hui » (p. 119), ou les « ici », « ici même » scandant la description de Camus p 15-16 (et la réflexion sur le « présent », « Vent à Djémila », p. 26) : l'essai est lié à ici et maintenant, c'est pourquoi il doit se renouveler (cf. l'idée de « renouvellement » des choses, « Noces à Tipasa », p. 19), se remettre en jeu : ce que j'écris est vrai ici et maintenant, pas plus loin (« irresponsabilité » ?). La vérité que l'essai met au jour doit se ré-éprouver toujours à nouveau : c'est le sens qu'on peut donner aux imparfaits de « Noces à Tipasa » : « jamais je ne restais plus d'une journée à Tipasa, etc. », qui distingue *ego exagians* (= le moi qui parle dans l'essai) à la fois de l'auteur de fiction et du journaliste : l'expérience (« l'essai ») est terminée (« désinvestissement »), mais elle sera renouvelée, doit l'être.

-C'est un « comme si », mais ce n'est pas une « fiction », plutôt : une « invention » (pour le III ?), le résultat d'un effort : « tout contact avec le passé exige un effort, du travail, s'avère ingrat, et difficile, car notre petit « moi » grince et s'en défend » (Herbert, p. 122). De la même manière : ce qui s'appelle « Provence » est une invention de Durrell, faite de toute sa vie, et rejoignant tous les lieux où il a vécu : Provence sans limites (« irresponsabilité » historique et géographique de l'essayiste) et par ailleurs : recherche de « l'épicentre » de la Provence, du point (Les Baux, Les Antiques, Fontaine de Vaucluse, Maillane et Mistral, Alyscamps, etc.) où l'idée de Provence se concentrerait ; chacun des lieux cités est un « essai » de toucher le centre, le « nombril », essai à renouveler toujours. « L'irresponsabilité » de l'essayiste analogue à la « folie téméraire » des Romains qui ont voulu coloniser une terre aussi lointaine et étrangère que la Bretagne (Herbert, p. 215) ; folie de *ego exagians*, ce barbare, ce touriste, ce dilettante, de coloniser tout objet, de faire comme si tout lui était propre.

-Invention de l'objet (pour le III ?) : c'est par ce côté peut-être qu'il faut compléter le sujet, le prolonger : dans l'essai, l'auteur n'est pas seul à s'exercer autoritairement et authentiquement, un objet s'impose, parle en premier (« les dieux parlent », Camus p. 11) ; « l'irresponsabilité » de l'essayiste est une passivité ; *cf.* idée de « vérité passive », Camus, p. 64, la vérité que l'auteur reçoit du monde, l'essayiste sait que l'essai sera achevé ou nié par le monde, la vie, le néant, la mort (*cf.* fin de « L'Acropole »). « L'irresponsabilité à l'égard du texte » est responsabilité (réponse) à l'égard de l'objet.

PLAN ENVISAGÉ :

I-

Les essais choisis comme exemples (Camus, Herbert, Durrell) permettent en effet d'observer ce « je m'essaye » (sans m'engager, sans « assumer ») dont parle le sujet, permettent d'observer les différentes manières dont *ego exagians* se « désinvestit de toute responsabilité », s'absente, délègue son autorité [je m'essaye, je cite, je quitte, je joue, je cède – la parole].

II-

Mais c'est cependant l'autorité et l'authenticité de l'auteur (son mode de présence) qui différencient le texte de l'essai du texte de fiction : l'auteur de l'essai « remet en jeu » sa « responsabilité », ici et maintenant, la renouvelle [présence *vs*. fiction].

III

Pour autant tout essai est en effet un « comme si », un pari, une mise à l'essai ou mise à l'épreuve du moi affronté à son « objet » - inventant son objet (le mot « invention » convenant mieux, peut-être, que « fiction ») ; plus que d'un texte, *ego exagians* est auteur d'un acte, responsable d'un « témoignage », est souffle (Durrell), vie, contact ; le mot d'essai ne désigne pas qu'un texte (un genre littéraire), mais un mouvement ou une posture qui engagent : responsabilité « relative » de l'auteur de l'essai, comme Camus parle de « vérités relatives » (p. 47) [invention (essai) de l'objet].

DÉTAIL DU PLAN ET DU DÉVELOPPEMENT

I – [JE M'ESSAYE]

I, 1 = SOLIPSISME (je témoigne de moi-même seulement)

L'essayiste se représente seul : « […] seul au milieu des souffles des dormeurs. Je veux voir la Crète sortir de la mer » (Herbert), « […] ce que j'étais venu chercher et qui, malgré le temps et le monde, m'était offert à moi seul vraiment, dans cette nature déserte » (Camus, « Retour à Tipasa », p. 162) ; Durrell aux Alyscamps (p. 150). Dans cette position et dans ces circonstances, le texte peut se ramener à un « ici », « le voici », c'est-à-dire au geste déictique qui « authentifie » (c'est bien moi qui montre) et « déresponsabilise » (moi seul sais ce que je montre, quel sens je donne à ma visée) : « C'est ainsi que la Crète a commencé pour moi », dit Herbert, p. 15 : l'objet recherché ou étudié ne commence qu'avec le moi et pour lui : ma Crète, mon Prométhée, ma Provence, mon Pétrarque. Quelle Crète Herbert montre-t-il quand il dit « Et l'île est là » : la côte qu'il a sous les yeux à cet instant ? la Crète qu'il a rêvée, la Crète enfouie, disparue ? la Crète telle qu'elle peut se présenter tout entière sur la carte ? Il n'y a que sur la carte ou vue d'avion qu'une île peut apparaître tout entière : *cf.* la fin de l'essai : la Crète a disparu avec le départ du moi ; l'essai se fonde en effet sur une fiction produite par l'imagination et le désir de l'auteur : je fais comme si ce que je suis venu chercher m'était donné gracieusement d'un coup, sans effort. Mais ce court texte (« Et l'île est là ») est renié et « désinvesti » tout de suite, et recouvert par des notations sèches de voyageur : « Héraklion. Un port et des remparts vénitiens, etc. »). L'essayiste est celui qui referme et « désinvestit » tout de suite ce qu'il a posé. Ainsi dans le poème de Durrell, p. 19 (« Quelque part près de Saint-Rémy ») : une courte scène est ouverte, près de la pompe à essence, l'imagination érotique, dans cet « ici » (« ici on vous sert ici on vous berce »), se manifeste par des images qui sont des chiffres, des énigmes ; mais la scène est aussitôt refermée par le crépuscule et la nuit ; l'auteur vide les lieux et passe à autre chose. L'essayiste, comme le touriste, n'habite pas, il séjourne. Il n'est pas plus « responsable » que le touriste qui toujours repart. Comme l'amateur aussi, le dilettante, il ne consacre pas une vie entière à son objet d'étude, *cf.* Herbert, p. 168 : « m'unir charnellement [à l'Acropole], puis m'en arracher et partir » - passer à un autre objet (*cf.* Camus à Tipasa, à Djémila : « pas plus d'une journée » ; le soir qui tombe donne le signal du départ). *Cf.* dernières pages de « L'Acropole » : elles décrivent un « elle [l'Acropole] et moi [l'essayiste] », comme si l'Acropole n'était que pour « moi », qu'à « moi », le texte de Herbert se limiterait ici à « répéter une formule maladroite : 'elle est et je suis' », qui ne fait que garantir l'authenticité de l'expérience vécue, mais « désinvestit » (fait le silence sur) tout ce que pourraient dire l'historien, l'archéologue ou le romancier.

Le silence comme le comble du désinvestissement : « L'Énigme » se termine par le silence ; *cf.* aussi motif du silence dans la « Conclusion » de Durrell. Faire silence après avoir ouvert et « autorisé » le texte, c'est ce que fait Herbert dans « l'Acropole », dont la composition est faite en effet pour « dérouter » le lecteur : après le « la voilà » de l'auteur, la

parole authentique (p. 126), le « je » disparaît du texte jusqu'au nouveau (ou au « même ») « la voilà » de la p. 168 : entre les deux, le texte est désinvesti, est une compilation de citations d'historiens, etc. et c'est comme si ce long récit des vicissitudes de l'Acropole à travers les siècles ne comptait pas plus qu'une « fiction » - ne comptait pas au regard de – de ce que le « moi de l'essayiste » peut « ajouter » (voir p. 115) à tout ce savoir compilé – Que peut-il ajouter ?

I, 2 = CITATIONS

L'exemple de Herbert dans « L'Acropole » montre comment *ego exagians* peut désinvestir son texte, après l'avoir une fois ouvert et « autorisé » : il cède la parole et fait venir (« cite ») dans son texte accueillant, « euxeinos », le texte des historiens, archéologues, linguistes, géographes, philosophes, etc. Il ne fait que « jouer un rôle de compilateur » (Herbert, p. 115), autre façon de se « désinvestir de toute responsabilité ». Beaucoup d'exemples à prendre, ici. Nombreuses phrases chez Herbert du type « les sismologues et géologues disent etc. » (p. 71) : se cacher derrière une autorité savante (« Les savants s'accordent en général sur etc. »), p. 68. L'essayiste cite parfois les opinions divergentes des savants (par exemple Herbert p. 48-49) et en tire une leçon de scepticisme (le scepticisme comme point de vue à la fois authentique-personnel, et « non responsable ») ; ou, face au savoir », il invoque l'innocence (= authenticité et non-responsabilité) comme fait Camus, p. 41, p. 158. Voir aussi description, du bain p. 15-16 et « l'absence d'horizon » = absence d'espoir, de projet, de programme (l'essayiste irresponsable parce que tout entier dans l'instant, comme Herbert s'écriant « la voilà » - à retrouver en II).

Camus cite moins que les deux autres : auteur plus « investi » ? Il met à l'essai les citations, par exemple de Lawrence p. 113 : « pensée saine et immédiatement applicable » ; mais Camus « cite » beaucoup sans guillemets, sans nommer : le texte de l'essayiste autodidacte s'autorise des autres textes (Nietzsche, Homère, Héraclite, la « pensée grecque », le christianisme, etc.), épouse d'autres « je » (« je hais mon époque », dit Saint-Exupéry, ou Camus). Autre exemple, pour ce I, 2, qui permettrait de passer à I, 3 : le long récit de la vie et des aventures d'Arthur Evans, chez Herbert : c'est un récit (biographique), mais c'est le récit de la vie d'un « inventeur », « reconstructeur », et le compilateur Herbert reprend la parole en son nom propre à la fin pour appeler Evans « le Tennyson de l'archéologie » (Tennyson auteur des *Idylles du roi*, autour des légendes du roi Arthur) ; l'œuvre d'Evans : un « comme si », une « fiction » ? transition vers I, 3 parce qu'Evans dans le texte de Herbert est, tout autant qu'un savant « autorisé », un personnage de fiction, un héros romanesque (et romantique), auquel, partiellement, Herbert s'identifie.

I, 3 = PERSONNAGES

Autre façon pour le « je » de l'essayiste de désinvestir son texte et de le renvoyer (presque) vers la fiction : l'invention de personnages. Exemple de Demonax, Durrell, p. 41-42, « le philosophe préféré d'Aldo dont il ne subsiste qu'un aphorisme : 'Finalement, un philosophe sachant se taire est à lui seul un réel secret' » ; le philosophe Demonax vient de Lucien (Lucien modèle de bouffonnerie, de fantaisie : désinvolture, désinvestissement ?), Lucien cite de lui de nombreuses sentences, qu'on pourrait appeler « mnemons », comme dit Durrell p. 277 où le nom de Demonax (« maître » de Cunégonde) est renvoyé au grec « mnêmôn ». On pourrait rapprocher aussi le nom de Demonax du « démon » de Socrate (cf. la « voix Socratique », p. 40), la voix propre qui parle plus autoritairement et plus authentiquement que toutes les autres voix. Demonax, donc, le philosophe qui se tait, mais sous le nom et l'autorité duquel on met toutes les « vérités philosophiques », philosophe universel ; mais Aldo est aussi (peut-être) un personnage fictif dans la bouche duquel sont mis beaucoup de propos : cf p. 30, opinion d'Aldo sur la ceinture de sécurité, suivie de ce commentaire : « Je cite cette opinion pour ce qu'elle vaut » (la citation, le personnage fictif, sert à se « désengager »). *Cf.* encore l'invention de Cunégonde, la dernière élève de Demonax, les petites annonces de son agence (dans chacune parle un personnage différent). Finalement, chez Durrell, et surtout dans la « Conclusion » : qui parle (par

exemple, sur Tibère, p. 284-287) ? L'auteur porte des masques divers, joue comme Hamlet joue, bouffonne. Chez Herbert : invention par exemple d'Alexandros, pris dans *Le Colosse de Maroussi* de Henry Miller : Alexandros guide et désigne : « C'est là que Zeus est né » : même geste montrant qu'avec « la voilà » (= l'Acropole) ; mais une fois encore : qu'y a-t-il à voir ? que faut-il voir ? l'auteur a recours au personnage fictif pour désigner la vérité qu'il cherche (l'origine ou berceau de la Crète, de la Grèce, de l'Europe). « Ceci est la naissance » : responsabilité et performatif : c'est vrai parce que je le dis. « C'est pourquoi il faut croire » dit Herbert : faire comme si l'on voyait quand il n'y a rien à voir, se vouer à la « fiction ». Chez Camus : recours aux mythes, aux personnages mythologiques ou aux poètes, alors que Camus dit p. 15 : « bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes ». Pourtant, dans *L'Été* : Prométhée, Hélène, Némésis, Achille, Minotaure, Colonnes d'Hercule. Est-ce une différence entre *Noces* et *L'Été* ? *Cf.* « Noces à Tipasa », p. 15 : « Je décris et je dis : voici qui est rouge […] Ceci est la mer etc. » : un « je » authentique, direct et déictique opposable, dans les essais de *L'été*, à un « je » essayant le mythe, prenant le détour de la fiction, quittant l'engagement dans son époque pour rejoindre, fictivement, les « Grecs », comme il rejoint, fictivement aussi, les amandiers en fleurs ?

L'exemple de Camus permettrait de passer au II

II [RESPONSABILITÉ ET PRÉSENCE – fiction et présent ; responsable – dans la limite de l'instant]

Les « comme si » dont nous avons essayé de décrire des exemples dans les textes, ne sont pas identiques au « comme si » de la fiction ; c'est en cela que le contrat de lecture de l'essai se distingue de celui du roman, mais aussi de celui du texte de l'historien ; l'essayiste « parlant en son nom propre » se présente comme celui qui (fatalement) ramène tout au présent, ne peut parler que du présent.

II, 1 = CONTACT, ACTUALITÉ (le mot « contact » revient régulièrement dans le texte de Herbert – dans la traduction - : 42, 122, 206, etc.)

Le recours au mythe, au passé n'est pas une fuite, un moyen de se désinvestir de toute responsabilité : la voie que prend *ego exagians* consiste à ramener au présent, à « mettre à l'essai », à éprouver, le mythe ou l'œuvre du passé. L'essayiste « présente » la fiction (Prométhée, Hélène) à l'époque présente. Le moi ici et maintenant, actuel et agissant, est la pierre de touche, jugeant si ce qui est du passé est encore agissant, « pour nous » : « Que signifie Prométhée pour l'homme d'aujourd'hui ? », dit Camus. Ce début de l'essai à la fois installe l'autorité de l'auteur, et annonce qu'il sera une mise à l'essai : le mythe est-il applicable, ici et maintenant (« applicable » au sens où Camus parle de pensée « immédiatement applicable », p. 113). Le « pour nous » est répété à la fin de l'essai : « Mieux que la révolte contre les dieux, c'est cette longue obstination qui a du sens pour nous » : obstination, endurance, attente (motifs essentiels chez Camus) : le mythe comme ce qui est présent dans l'attente, toujours déjà arrivé. Le mythe est un « comme si » permanent, une fiction, comme le « printemps » est présent pour nous au cœur de l'hiver, le soleil dans les ténèbres, la Méditerranée (l'Algérie, la mer) dans Paris. De ce point de vue, c'est le présent, l'actualité qui est une fiction pour celui qui ne veut « rien séparer ni exclure » (p. 124), tenir en balance amour et révolte, malheur et beauté, histoire et nature, engagement et évasion, « pain et bruyère », et une colline même (p. 122) est une fiction à l'instar de Prométhée : elle est sous les yeux, actuelle, indubitable, et d'autre part, en tant qu'image de ce qui dure (« durant colles » dit Tacite), de ce qui finit toujours par vaincre l'histoire (p. 32), elle est ce qui rappelle, énigmatiquement (voir le début de « L'énigme ») que le sens du combat ne se trouve pas seulement dans l'histoire.

De même pour Herbert : « essayer » l'Acropole, c'est la rendre actuelle et vivante pour moi, construire la fiction d'un « et » présentant l'objet à l'essayiste : « elle est et je suis, et l'écart gigantesque enter nos dates de naissance se rétrécissait, disparaissait. Nous étions contemporains ». Ces deux présents mis en balance (« elle est », « je suis »)

constituent une « fiction du présent » qui marquent l'autorité spécifique de l'essayiste, qui n'est ni celle de l'historien, ni celle de l'auteur de fiction. Cette « présentation » est le propre de l'essayiste, elle le distingue de la restitution de l'historien, des « experts », c'est pourquoi il doit lui-même se présenter en personne (il ne peut déléguer, il doit assumer sa charge en personne, il doit être sur place, mais pas pour la même raison que l'archéologue par exemple) : « on peut s'en tenir au récit des autres, aux témoignages des experts, on peut finalement accepter que l'objet de nos rêves reste toujours hors de portée de la vue et du toucher. D'où me venait donc cette volonté farouche de confrontation […], de m'unir charnellement, puis […] d'emporter – quoi ? Une image ? Un frisson ? » (Herbert, p. 168) ; ou encore : « L'Acropole était un miracle réel » (p. 169) = une fiction actualisée. Même « volonté farouche » d'union, d'étreinte, avec son objet chez Durrell : l'union s'accomplit ou se rêve presque toujours dans les poèmes, dont c'est peut-être la fonction (« Quelque part près de Saint-Rémy », « Les Saintes », « Trinquetaille », « Arlésienne », « Un crépuscule teinté de bleu », « En visitant Orange », « Le cercle refermé ») : tandis que, dans les parties en prose, la Provence est cherchée historiquement, philosophiquement, etc. dans le passé, les vestiges – dans les poèmes elle se présente, actualisée sous les espèces d'une femme, de telle sorte que le passé (romain ?) est comme présent encore, et que le « fantôme » de César devient chair : « La petite histoire démontre clairement / Le bonheur de César autrefois en ce lieu » (p. 134).

Autre exemple, Herbert, « Essai de description du paysage grec » : l'essayiste dit qu'il échoue à « représenter » le paysage, mais il s'agissait de le présenter en tant qu'il est une poussée, une naissance et l'origine de l'art et de la civilisation grecs ; c'est-à-dire que la tâche était de présenter, de « réaliser » une fiction ; la peinture non plus n'aurait pu y parvenir ; le « Je voulais décrire » sur lequel l'essai se termine n'indique pas que l'auteur se « désinvestit » de ce qui n'était qu'un essai, mais que l'échec était inclus dans le projet et qu'il était cependant de la responsabilité de l'essayiste – d'essayer.

Dans ce II, 1 encore pourrait prendre place la réflexion de Camus sur la « présence au monde » (« Vent à Djémila », p. 26) ; sur le « nous » de l'essayiste : dans la mesure où l'engagement dans le présent de l'essayiste est l'engagement dans une lutte, une guerre (voir fin de « L'Exil d'Hélène »), n'est pas celui d'un « je » seulement, mais d'un « nous » : l'essayiste engagé choisit un camp, parle « au nom de » : cf. Herbert, p. 121 : « M'imaginer que je suis le délégué ou le député de tous ceux qui n'ont pas survécu ». Réflexion aussi sur l'idée de « leçon », de « morale », chez Camus et Herbert : *cf.* fin de « L'affaire de Samos » : « Quel profit y a-t-il donc à rappeler cette affaire ancienne, quelle morale découle de ce récit etc. » = le passé, encore une fois, doit pouvoir s'appliquer dans le présent, n'est rappelé que pour être mis à l'essai « pour nous » et nous investir d'une responsabilité.

II, 2 = LA FICTION DE L'INSTANT

La temporalité de l'essai, le rapport au temps de l'essayiste (et sa responsabilité à l'égard de son texte) se distingue de la temporalité exprimée dans la fiction ou dans le discours de l'historien. La responsabilité de l'essayiste s'exerce à l'égard d'un présent déictique qui permet d'employer la première personne (ma Provence, mon Acropole, notre Prométhée, notre époque), un présent dont l'essayiste peut en quelque sorte s'instituer l'auteur et qui, comme les essais que nous étudions en donnent des exemples, peut se limiter à la mesure de l'instant. Quand Herbert s'écrie « L'île est là » ou « La voilà » (l'Acropole), il exprime un présent ou une présence dont il garantit l'authenticité par l'autorité de sa propre présence et de l'expérience vécue. Ce n'est pas un « comme si », le geste déictique touche exactement la chose visée. Mais que dit-il d'elle ? Que contient-il ? Que sont la Crète, l'Acropole ou la Grèce (cf. p. 81 « voilà la Grèce ») désignées par ces démonstratifs ? Des images ou des fictions qui offrent à l'essayiste son objet « tout entier », mais l'espace d'un instant seulement, d'un suspens. L'instant (l'instance, l'attente) exprime chez Camus la mesure de la responsabilité de l'essayiste : *cf.* « pensée de midi » (p. 140) : midi est l'heure instante, la césure du jour, l'heure qui se « tient dans un juste équilibre » (p. 108 ; « Midi le juste » : Camus se souvient souvent du « Cimetière marin »), l'heure du « et »

(oui et non, néant et plein, action et contemplation, monde et histoire). De la même manière que Herbert voudrait, par la grâce d'Alexandros, réunir, réconcilier (« réunir les époques, réconcilier les morts et les vivants », Herbert, p. 79), la responsabilité de l'essayiste Camus consiste à tenir par le « et » les deux plateaux de la balance, à tâcher de tenir un instant l'équilibre, jamais atteint, toujours instable, « fictif ». « Il est midi, le jour lui-même est en balance » (Camus, p. 108), l'alexandrin fait halte après « jour », cette halte, cette instance fait apparaître le jour « lui-même », qui dure le temps de ce suspens, c'est-à-dire (comme l'heure de midi dans le chapitre « midi » du *Zarathoustra*) une éternité, ou le plus bref laps de temps. Mais ce suspens inventé, c'est cela dont l'essayiste ne peut se passer, parce que c'est dans ce suspens que toute la beauté (d'Hélène) ou toute la vertu (d'Achille) se montrent et se tiennent et, tenant la balance égale entre contemplation (silence, sommeil, désengagement) et action, fondent l'action, l'engagement dans « l'époque ».

L'essayiste n'est donc pas l'auteur irresponsable qui ne ferait « qu'essayer », il est celui qui sait que sa responsabilité est limitée, mesurée, jamais « totale » (*cf.* réflexion sur « Némésis, déesse de la mesure ») ; c'est l'Europe « fille de la démesure » qui est irresponsable (« Nous allumons dans un ciel ivre les soleils que nous voulons », p. 134). Le mot d'essai mesure la « responsabilité » de l'auteur : *cf.* responsabilité limitée par la mesure même de la journée dans « Noces à Tipasa » : « Jamais je ne restais plus d'une journée à Tipasa […] Vers le soir » (p. 19). Le même « vers le soir » dans « Le Vent à Djémila » (p. 31), et dans « Le Vent à Djémila », deux fois (p. 24 et p. 27) la formule significative « A mesure que la journée avançait […] : la pensée de l'essayiste avance et change avec le jour, et « faire son métier d'homme », « bien jouer son rôle » (p. 20) consiste à savoir éprouver (et exprimer) l'accomplissement, la satisfaction à l'intérieur de la limite (d'une journée), l'image même du « rôle », de l'emploi du comédien, montrant que la responsabilité est totale (le comédien jouant Hamlet est Hamlet) et limitée (elle cesse quand la pièce est jouée). La responsabilité du créateur qu'est l'essayiste, vis-à-vis de son texte, consisterait aussi l'arrêter sur l'arête d'un « mot-midi », mais cela ne se peut que sous la forme du « comme si », du conditionnel : « Mais il me semble que si je le devais, c'est ici que je trouverais le mot exact qui dirait etc. » (p. 28). L'adjectif « exact » est employé ici de la manière la plus adéquate : il exprime d'une part la précision « arrêtée » (le mot, s'il était trouvé, arrêterait et fixerait le texte, convertirait le « comme si » en réussite et réalité) et d'autre part il indique que le « mot » ne peut se trouver, que croire l'avoir trouvé (comme Camus a trouvé le mot « présence », p. 26), c'est se trouver chassé, poussé hors de (« ex-actus ») et poussé à « chercher encore » comme Camus le dit p. 142. L'essayiste est poussé à « désinvestir » ce (la formule, le mot, le concept) qu'il avait trouvé, à se « dédire » (p. 142), en quête toujours du mot encore à trouver (dans « Le Vent à Djémila », le « mot » finit par être « Djémila » comme cri, nom, jeté par Djémila lui-même, ou elle-même), à recommencer encore, comme Sisyphe.

Cf. aussi le mot « énigme », qui est une sorte de démonstratif : ce dont je veux parler, le voilà : cf. premier § de « L'Énigme » : ciel, soleil, Lubéron, silence, course etc. et surtout le sentiment du « re » : « ma joie grandit, la même qu'il y a des années. De nouveau, une énigme heureuse […] » (sentiment « proustien »]. Ce sentiment du « même » : c'est cela qui pousse l'essayiste à « investir » de nouveau un texte (car ce sentiment est l'indice qu'il y a bien quelque chose à trouver) et à le désinvestir (car ce même s'appelle chaque fois d'un autre nom, que l'essayiste prend chaque fois en charge et voit ensuite rouler loin de lui). Plutôt que « philosophe de l'absurde », Camus consentirait à être appelé « philosophe de l'énigme », mot qui à la fois investit et désinvestit de toute responsabilité. D'où l'importance du « re » : « Nous avons à réinventer le feu, à réinstaller les métiers […] faire revivre les bruyères » (Camus, p. 122) : le « re » exprime la responsabilité de l'essayiste : s'il a éprouvé qu'une chose est la même, dure, persiste, il doit alors « remettre l'ouvrage sur le métier », réessayer ; la mise à l'essai toujours renouvelé est le signe d'une responsabilité de l'essayiste à l'égard de « ce qui dure » (colline, ciel, beauté, monde, etc.).

Un « re » semblable chez Durrell : un « même » est cherché tout au long de son livre, c'est l'essence, l'âme ou « l'entité provençale », p. 24 : « ce livre baptisé par mes amis L'Entité Provençale revêtait une insolence majestueuse qui me convenait parfaitement. La

Provence ! Qu'était-elle exactement ? ». Durrell cherche de chapitre en chapitre « exactement » ce qu'est la Provence, c'est-à-dire qu'il cherche le mot exact qui la désignerait, ou « l'épicentre » où elle se tiendrait tout entière : Les Alyscamps, Les Baux, la maison de Mistral à Maillane (« l'unique sanctuaire provençal qui existe : la demeure du poète national », p. 230), Saint-Rémy, Fontaine-de-Vaucluse, etc. La quête s'arrête souvent sur le nom propre (qui dit tout et rien, responsable et irresponsable) et le vocatif : « Provence ! Mistral ! Deux mots presque synonymes – ou qui devraient l'être… » (p. 230). Le nom même de « César » (et ses avatars ou substituts Marius, Agrippa, Auguste, etc.) essaie de concentrer en lui la « Provence » : « celui qui fut à l'origine de tout est César, dont le fantôme démesuré hante toujours le Languedoc et ses alentours », p. 283 – tout nom propre n'est de toute façon qu'un fantôme). Mais, contrebalançant cette quête du nom-lieu « exact », l'essai (ou les essais) de Durrell consiste à élargir toujours plus la Provence, à l'étirer vers l'Orient surtout (les Princes des Baux se déclaraient « empereurs de Constantinople », p. 235), et dans le dernier poème du livre jusqu'à l'Inde où Durrell est né, de telle sorte que le livre sur la Provence revient au « moi », à son « souffle », mais ce souffle est le « souffle tantrique » (p. 293), c'est-à-dire celui qui réunit le moi à l'univers. L'essai de Durrell oscille entre concentration (épicentre, nom propre) et dilatation : systole, diastole. La « Conclusion » décrit l'essayiste-poète attendant le mot ou l'image livrés gracieusement par le Hasard ou par un lapsus, et qui serait à la fois le plus intime, le plus « démonique », et le plus vaste, le plus universel. Mais tout le livre est écrit dans le sentiment du « temps qui reste » (p. 15 et p. 294), c'est-à-dire de la limite et de l'urgence. L'essayiste parle beaucoup, de manière « irresponsable » et en « désinvestissant » son texte (qui parle ? dans la « Conclusion », qui dirige et autorise le texte ?), mais cependant la « recette » (de la poésie) est « l'attente » (p. 295) et le silence : la pointe de l'essayisme (le « ex » de « exagium ») est dans la poésie, et dans le poème ou souffle ultimes en vue desquels tout le reste n'est qu'essai ; à cet instant-là (ultime, à l'instant de la mort) l'auteur serait responsable : cesserait d'être « jaunty » (désinvolte, dégagé, essayant, papillonnant, folâtre) pour devenir « disenfranchised » (non-libre, tenu) (les deux adjectifs à la fin du dernier poème du livre de Durrell). C'est aussi le moment où Durrell parle, p. 295, de la « charge » du poète – son fardeau, sa responsabilité.

Sur l'instant chez Durrell : cf. aussi p. 225 « je pense souvent à cet après-midi où tout à coup les Arabes intégrèrent aux mathématiques du moment la notion et le symbole du zéro » : confusion de l'invention passée et d'une conversation entre amis, au château d'Aldo, une après-midi, où on se serait mis à parler du zéro (où « tout à coup » il aurait été « inventé »). A moins que l'histoire de l'invention « tout à coup une après-midi » ne soit à mettre sur le compte d'Euxinus, l'historien « non responsable » qui conte les anomalies de l'histoire lesquelles peuvent modifier « en un éclair » « l'épicentre du champ d'observation » (p. 225).

II, 3 = NOSTALGIE

La « charge » de l'essayiste, sa responsabilité : lourde (comme Nietzsche dit que l'est la pensée de l'éternel retour) précisément parce que « mise à l'essai », à « l'exagium » sur la balance de l'instant, parce qu'il écrit et essaye dans le sentiment de la limite, parce qu'il ne fait jamais que « séjourner », « séjourner » pris cette fois (*cf.* I, 1) dans un autre sens : l'essayiste sait qu'il doit partir et qu'en tant que « séjournant » il doit, plus que l'autochtone, dire le vrai de la chose qu'il quitte (« la poésie doue d'authenticité notre séjour » écrit Mallarmé - l'essai aussi ?). *Cf.* « séjour » au sens propre de Camus à Tipasa : il séjourne le jour, il l'habite dans ce sens de « mise à l'essai » contenu dans « séjourner » (sub-diurnare), il fait comme s'il était lui-même le Jour, avant de partir : demain sera un autre jour, c'est-à-dire une autre chance, un autre essai. Vivre est essayer, chaque jour, de « cueillir le jour ». *Cf.* Herbert, fin de « Labyrinthe au bord de la mer » : c'est au moment de partir, parce qu'il sait qu'il doit partir, que l'essayiste se sent pressé de répondre à la question « Qu'est-ce que la Crète pour moi ? » et que, après avoir été tenté par les spéculations fantaisistes (sur l'Atlantide), il échange le savoir pour le « croire » (« C'est pourquoi il faut croire », p. 78) et invente une sorte de dieu-aurige, Alexandros, qui dirait ou

indiquerait le « vrai » sur la Crète, c'est-à-dire qu'il remet la responsabilité de son texte entre les mains d'Alexandros : « Nous faisons tous silence ». Mais Alexandros et Phaestos ne font que passer, ne se sont fixés qu'un instant en image (« Je devine qu'Alexandros est un conducteur de char. L'attelage de pierre de son Phaestos s'est arrêté un instant ». L'essayiste, pas plus que l'historien, l'archéologue ou le poète, n'a pas trouvé le fin mot sur la Crète (si tant est qu'il se trouve à Phaestos) et de toute façon Alexandros n'aurait parlé que de « son Phaestos, et de toute façon encore l'essayiste ne peut qu'échouer – c'est inscrit dans le mot même d'essai – parce que la chose qu'il veut saisir est prise, et emportée, par le temps (l'Acropole même, à la fin, est comme un vaisseau s'enfonçant dans la nuit). L'objet de l'essayiste n'existe pas, ne se tient pas comme « objet » (comme existe celui de l'archéologue, par exemple) parce qu'il est « lié à l'autorité et à l'authenticité » de l'auteur, c'est-à-dire toujours déjà fini, passé, voué à la disparition. Montrant, désignant, l'essayiste ne peut montrer que de manière « irresponsable » ou « désinvestie », de manière « erratique », essayant de montrer une chose et en montrant déjà ou en même temps une autre, comme Baudelaire dans « Le Cygne » disant « ce petit fleuve » et montrant ce qu'il a sous les yeux (la Seine) et pensant au Simoïs, et disant « Andromaque » et désignant un cygne, une négresse, etc. : deixis essayante. Herbert a la même conclusion que Baudelaire : « Il n'y a pas d'autre voie vers le monde que celle de la compassion » (p. 79) : il voulait s'arrêter sur l'image précise d'un Phaestos-Alexandros et il dit maintenant « le monde », de la même façon que Baudelaire disait « Andromaque » et est obligé d'envelopper dans le nom propre la théorie interminable des humiliés (« à bien d'autres encor »).

D'où la mélancolie de l'essayiste : voir la fin des « Étrusques » ou de « Essai de description du paysage grec ». Mélancolie et scènes de crépuscule fréquents chez Durrell : p. 150 (Arles, Alyscamps), p. 226, sur le plateau des Antiques, ou dans le dernier poème le « boum du soleil couchant » : sentiment de la perte : la chose est là (Rome, César, l'Empire, la Provence) mais toujours sous les espèces de vestiges. Mélancolie, ou « nostalgie », désir de retour : le présent (l'exil) où doit vivre l'essayiste, l'inaccompli (lui qui ne fait jamais qu'essayer, sans accomplir) le fait désirer la « vraie patrie » (Camus, p. 120), le « royaume » : l'Algérie natale, mais aussi : le soleil, la beauté, la mer, l'innocence, la simplicité (le monde toujours renaissant, que Camus appelle souvent « printemps »).

L'exemple de Camus permet de passer à III : que l'auteur de l'essai arrête l'essai parce que le soir tombe – que la durée du jour mesure l'essai en tant que texte – indique que ce que le mot d'essai désigne n'est pas qu'un texte, pas qu'un genre littéraire – que l'auteur n'y est pas la seule autorité – que le mot d'essai ne définit pas d'abord un « pacte » (déroutant) avec le lecteur. Ce sur quoi nous n'avons pas assez réfléchi jusqu'ici (même si nous l'avons mentionné souvent) et qui peut-être manque au texte du sujet pour que soient décrits complètement l'authenticité et le « comme si » de l'essai : c'est ce que l'on peut appeler « l'objet » de l'essai.

III - INVENTION

III, 1 = L'AUTRE AUTORITÉ

La « chose » même parle, dans les essais ; c'est différent de ce que nous étudiions en I, 2 (« Citations ») ; essayer, c'est essayer de céder la parole à l'objet dont je parle ; l'objet de l'essayiste n'est pas une « troisième personne », mais un « tu » (c'est impliqué dans les possessifs « mon Acropole », « ma Crète », « mon Prométhée » etc.) ; de cette manière, l'essayiste se distingue du philosophe spéculateur, de l'inventeur de concepts ou de systèmes (qui ne cède jamais la parole – qui est auteur et responsable de bout en bout) ou de l'historien (qui traite son objet à la troisième personne, ne « l'invoque » jamais). Exemples : Camus, début de « Noces à Tipasa » : tout parle, « les dieux parlent dans le soleil », le printemps parle, le ciel, la montagne, la campagne, etc. ; le texte (du monde) est tout écrit, « l'essayiste » est confronté à un « plein » (« la campagne est noire de soleil » = comme on dit « noir de monde), pas de place pour le texte de l'essai ; il ne s'agit pas d'être

spectateur (le « monde », le « royaume » n'est pas un spectacle, pas une œuvre d'art, pas un objet – différence entre Camus et Herbert) : « Avant d'entrer dans le royaume des ruines, pour la dernière fois nous sommes spectateurs » (p. 12), voir aussi p. 14 : « La basilique Sainte-Salsa est chrétienne, mais chaque fois qu'on regarde par une ouverture, c'est la mélodie du monde qui parvient jusqu'à nous » = la ruine n'est pas regardée comme ruine, elle s'efface ou ne paraît qu'à peine devant le « monde ». Tipasa elle-même : « Tipasa m'apparaît comme ces personnages qu'on décrit pour signifier indirectement un point de vue sur le monde. Comme eux, elle témoigne, et virilement. Elle est aujourd'hui mon personnage et il me semble qu'à le caresser et le décrire, mon ivresse n'aura plus de fin. » Grâce à Tipasa, le monde s'incarne, comme si Tipasa était un avatar du monde, du jour ; grâce à Tipasa, le monde a un nom, s'appelle Tipasa (ou Tipasa s'appelle le monde). L'invention de ce nom est offerte par le monde lui-même, le monde est auteur, création « naturelle ».

Camus renvoie ici explicitement au « comme si » de la fiction (Tipasa personnage), mais aussi implicitement au « comme si » de la poésie amoureuse, célébrante : le désir du poète-amant est que le « tu » auquel il adresse sa louange, prenne la parole en propre, dise « je ». L'amour platonique, c'est l'amour du nom (dit Walter Benjamin) : amour du nom Tipasa (qui n'est plus du tout le nom d'un site archéologique, historique), du nom Djémila (prénom féminin) – noms « inventés » puisqu'ils appellent et présentent « le monde », la joie (le désespoir) d'être au monde. « Vivre Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite », dit Camus (p. 19) : témoigner, est-ce un « ne que » par rapport à vivre ? Et l'œuvre d'art le « ne que » d'un « ne que » ? L'œuvre d'art, est-ce l'essai ou poème en prose que nous lisons sous le titre « Noces à Tipasa » ? Est-ce en ce sens que l'auteur « désinvestit » un texte qui ne vaudrait que s'il était l'équivalent du « vivre », s'il procurait la même joie ? La responsabilité de l'essayiste à l'égard de son texte consiste-t-elle en ceci que le texte se présente comme un « revivre », est poussé jusqu'au point (« ex-ago ») où il rejoint, recoupe, le « vivre » (« écrire Tipasa » = « revivre Tipasa »). On comprend alors que l'essai s'appelle « essai » : il se détruirait lui-même en tant que texte s'il atteignait son but, c'est-à-dire débouchait dans le « vivre » ; il ne peut que toujours « essayer », d'où les « relances » et l'insatisfaction, par exemple chez Camus dans « Le Désert » (p. 61, 65, 68) : « Ce n'est pas là qu'il faudrait s'arrêter » ; l'essai s'obstine à sortir de lui-même (ex- »), car la vérité (mot fréquent chez Camus), la « pointe » qu'il cherche à atteindre, est vérité de vie, vécue, authentifiée par l'auteur, et plusieurs sinon tous les essais de Camus débouchent en effet (s'apaisent et se perdent) dans le monde, le ciel, la contemplation, l'exclamation célébrante (cf. « Le Désert », p. 70 : « Florence ! […] la terre ! »). À la responsabilité de l'auteur se substituerait le « métier d'homme ». Mais les deux ne sont sans doute pas à séparer : il s'agit, pour Camus, de trouver (inventer) le mot performatif qui sacrerait l'accord du vivre et du créer, du sentir et du dire : « quel mot ? quelle démesure ? comment consacrer l'accord de l'amour et de la révolte ? La terre ! » (p. 70). « Terre » est-il le mot ? Ici, Camus exprime sans doute exactement ce que le mot « essai » contient, selon le sujet : « Terre », le mot essayé, signe la responsabilité ultime de l'auteur, et en même temps l'insuffisance du texte, son échec : le mot en tant que limite, mesure, ne peut jamais désigner la « démesure » qu'est « la vérité du monde, la présence au monde, la vie humaine finie devant ce qui dure.

« L'autre autorité » chez Herbert : exemple déjà pris d'Alexandros (p. 78-79) : il est d'abord sorti de la fiction d'H. Miller, il est vivant, « parmi nous », parlant, « levant l'index » et indiquant le lieu vrai, l'origine : la grotte où Zeus est né ; ensuite il devient sculpture, bas-relief, conducteur de char, c'est-à-dire objet d'art, chef d'œuvre comme le sarcophage d'Haghia Triada, mais supérieur sans doute au sarcophage parce le sarcophage est choisi (parmi d'autres œuvres) tandis que l'aurige s'offre de lui-même, gracieusement, l'invention ultime de l'essayiste, la pointe où son désir le pousse, consistant non pas en la fiction d'un guide divin, ni en celle d'un bas-relief en mouvement, mais en la réunion du vivant et de l'art, de l'instantané et du durable, du présent et du passé. L'œuvre d'art parle, s'explique elle-même, l'auteur de l'essai lui cède la parole et la responsabilité de dire la « vérité ». Même vœu, même rêve de Herbert à la fin des « Étrusques » (p. 209) : au milieu de pins, des grillons et des cyprès, à la surface, sur terre, la sculpture qui est en-dessous,

dans le mausolée, reviendrait parmi nous, en « cette nuit », où je suis ici, moi-même je vivrais avec le chef d'œuvre redevenu vivant qui me parlerait. (Même chose avec l'Acropole).

L'auteur de l'essai est donc un « écoutant » avant d'être auteur posant l'autorité du « je » : *cf.* par exemple début de « L'Énigme » : le ciel, le soleil, la campagne, la montagne parlent, comme au début de « Noces à Tipasa » : « […] j'écoute sans répit. Je tends l'oreille […] des amis invisibles m'appellent ». Cette parole qui n'est pas celle du « je » dévoile, est la vérité qui parle (comme Alexandros) : « De nouveau, une énigme heureuse m'aide à tout comprendre » (p. 141). Et tout le livre de Durrell pourrait se décrire comme l'essai de céder la parole : non pas ici en citant beaucoup d'auteurs (voir I, 2), mais en inventant, et en désirant laisser parler : Aldo (qui n'existe peut-être pas), César (un fantôme, un nom, une ombre), Mistral ou Pétrarque (dont pas un vers n'est cité), Laure (« l'absente » du *Canzoniere*, celle qui ne parle jamais), Cunégonde (une poupée gonflable) et enfin « le pilote automatique » (p. 295), comme si le vœu de l'essayiste était de se désinvestir de toute responsabilité, de se taire afin de laisser le dernier mot, le dernier souffle à – autre que lui : hasard, lapsus, etc. Ici aussi, l'essayiste est à la fin de plus en plus un écoutant : ça doit parler en lui à sa place ; une autre *langue* parlerait, le provençal, sur lequel Durrell revient à plusieurs reprises (voir p. 209, 244, 248), sans jamais pourtant le faire attendre, le provençal des troubadours qui a inventé « amor », le provençal « avec ses accents déliés et ses mérites solidement ancrés dans le plain-chant du cœur humain » (p. 248) ». Une autre langue qui serait aussi la langue natale, mais qui dicterait le texte elle-même et priverait l'auteur de son autorité : « le libre choix lui est désormais interdit […] on devient un polyèdre humain repu du rythme des mélodies de la langue maternelle et de son élégance » (p. 293) [ici, il faudrait voir comment dans les poèmes de *Vast Ghost*, l'initiative est laissée à la langue, aux mots, allitérations, rimes, ce qui n'apparaît pas du tout dans la traduction] [voir aussi dans le dernier poème le vers « uncanny promptings of the human I : ce n'est pas le moi personnel qui parle, mais un moi plus vaste qui dicte et stimule, le moi de l'auteur écrit sous la dictée, le prompteur].

III, 2 = L'ORIGINE

« L'irresponsabilité » de l'essayiste serait celle du « vœu » : rien de plus authentique qu'un vœu (et de plus intime), mais ce n'est qu'un essai : l'accomplissement en est laissé à – quelque chose d'autre. L'essayiste invente son objet et lui remet la responsabilité d'accomplir l'essai, de le signer. Que l'objet de l'essai est une invention, une fiction, se marque à ceci que l'essayiste désirerait le saisir à partir de son origine : l'origine est une fiction, un mythe, c'est ce que l'historien, l'archéologue, etc. ne peuvent pas atteindre. C'est spécialement vrai pour Herbert : dans les « Étrusques », après avoir cité Hérodote, il dit : « Ceux dont nous ne connaissons pas l'origine n'existent pas pleinement pour nous. Les historiens antiques comprenaient ce besoin. Leurs œuvres sont remplies de généalogies, inventées pour la plupart […] Lorsqu'il parle de Léonidas, Hérodote énumère ses ancêtres et remonte jusqu'à Hercule, fondant ainsi un personnage historique sur un aïeul mythique ». Passion de Herbert pour l'origine : saisir la Crète, le paysage grec etc. par leur origine, leur naissance ; c'est particulièrement frappant pour « Paysage grec » : Herbert voudrait le décrire par sa racine (« la racine sombre du mythe », p. 86), c'est un paysage qui exprime « le drame de la naissance » (p. 81), à Psychro comme à Épidaure, Herbert descend sous terre, dans l'obscurité, et veut retrouver, sur les sites, Zeus (chtonien) et Asclepios (une taupe). Le « je voulais décrire » par lequel se termine l'essai exprime l'authenticité de ce désir d'origine, et la fatalité de l'échec auquel il voue l'essai.

Ce que Camus appelle « monde » (et qui « domine l'histoire ») : mythe aussi (de la beauté, désespoir, lucidité) mais qui fonde l'engagement dans l'histoire ; énigme qui aveugle comme l'apparition d'un dieu, mais conduit, guide l'essayiste (et le conduit à « réessayer » : *cf.* p. 141 : « de nouveau, une énigme heureuse » - il faut imaginer l'essayiste heureux) ; chaque jour est un mythe, une énigme, mais chaque jour doit être essayé. La Provence de Durrell : un mythe, une idée : cf. Provence « chtonienne », des « cavernes » (p. 283), Provence engloutie (comme la Crète ou l'Atlantide) : p. 284 ; mais aussi : mythe du printemps, naissance, origine : traversée « mythologique » de Saint-Rémy

au printemps, en avril (le mois 0 de Pétrarque), impression « de continuelle régénération et de force apaisante » (p. 222) (tableau d'un paysage originel s'opposant aux scènes de crépuscule).

Dire aussi dans ce III, 2 que l'invention de l'objet dans l'essai, du mythe de la naissance de l'objet s'accompagne de l'invention du « je » lui-même : *ego exagians* s'appuie sur son enfance, le réservoir de mythes personnels, l'époque révolue, inatteignable (*cf.* « Leçon de latin », ou Camus « j'ai grandi dans la mer » : formulation « mythique », le « livre de mon enfance, Camus, p. 181), sur « l'avant » (avant la guerre, pour Herbert, Camus, Durrell), sur le pays natal, sur la « vrai patrie » objet de nostalgie (Camus) – et *cf.* Durrell : le poète est celui qui renaît, revient à l'origine : « le choc [poétique, tantrique] est comparable à la naissance d'un enfant – la perspective d'une clairvoyance originale le réduit en esclavage etc. » (p. 293) : l'essayiste irresponsable comme l'enfant. [À propos de l'essayiste qui s'invente dans l'essai lui-même : voir Camus p. 142 : l'essayiste peut dire ce qu'il n'est pas, il (se) cherche, il sait que « ce n'est pas cela », il se distingue de l'image qu'on donne de lui, il est précisément celui qui s'essaie, se réinvente].

III, 3 = ACCORD

Mais (pour finir), non pas invention parallèle de l'auteur et de l'objet dans l'essai : ce qui constitue la pointe de l'essai, son but inatteignable, c'est ce qui se dit chez Camus par le mot « accord » (ou « noce »), chez Herbert en termes de « contact », chez Durrell en termes de yoga et de tantrisme, de souffle (du moi accordé au monde). *Cf* Camus p. 21 : « non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour », ou p. 70 « comment consacrer l'accord de l'amour et de la révolte ? » : chez Camus, l'essayiste est l'homme (l'auteur) du « et », il invente l'équilibre, le « midi », « l'été » (la saison où le temps semble à l'arrêt, dit un sonnet de Shakespeare), l'instant en balance, ou homme et monde s'épousent ; c'est toujours une fiction, tenue sur la pointe d'un mot ; ou bien : cela peut être atteint dans la vie (un jour à Tipasa, un matin d'avril à Saint-Rémy), mais dans le texte ? Toujours la journée « se remet en marche » (dit Camus, p. 163), l'accord doit se renouveler, réessayer, le texte marcher avec la journée. Le même « et » chez Herbert (« L'Acropole et moi »), mais l'accord cherché est entre le chef-d'œuvre (qui nous juge, nous lit, parle plus haut que nous) et moi : il faudrait faire entrer le moi dans le temps du chef-d'œuvre, mais faire entrer aussi l'œuvre dans le temps fini du moi.

Ceci n'était qu'un exemple de plan détaillé. Beaucoup d'autres « plans » sont possibles : qui mettent davantage l'accent sur la « responsabilité » dans ou devant l'histoire, qui prennent de manière plus insistante le point de vue du lecteur, etc. *Tot capita*, autant de variétés de réflexion. L'essentiel est de se tenir constamment dans le sujet et dans la constellation de termes qu'il propose.

Étude grammaticale d'un texte français antérieur à 1500

Rapport présenté par : Annie Bertin, *Professeur des Universités, Université de Nanterre (syntaxe)* – Yvonne Cazal, *Maître de conférences des Universités, Université de Caen (graphie)* – Damien de Carné, *Maître de conférences des Universités, Université de Lorraine (lexique)* – Estelle Doudet, *Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes (traduction)* – Matthieu Marchal, *Maître de conférences des Universités, Université de Lille 3 (phonétique)* – Silvère Menegaldo, *Maître de conférences des Universités, Université d'Orléans (morphologie)*
Coordination : Estelle Doudet, *Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes*

SUJET

Cil s'en part et la mercie.
Et a son retourner, conté
M'a la doulceur et bonté
Qu'il ot trouvé en ma dame.
Et je, qui en feu et flamme
De Grant Desir l'attendoie,
De joye les mains tendoye
Disant : « Dieu ! Je te mercy
De ce qu'as de moy mercy ! »
Les lettres me presenta,
Et moy qui ce present a-
Voye chier, a grant leesce
Le receus et sans paresce.
Si tost que eues les ay,
Cent foys, je croy, les baisay.
Les leus non seule une fie,
Mais plus de vint, vous affie,
Car saouler ne m'en pouoye
Quant telz nouvelles j'avoye
Dont je yere reconforté.
Par quoy je me deporté
Et souffris de demener
Dueil, ains vous joye mener
Puis qu'ainsi le commandoit
Ma doulce dame et mandoit.
Si fu m'esperance toute
Recouvree et plus n'oz doubte
De reffus, si com souloie.
Mais je dis que je vouloie
Faire a ses lettres response.
Si pris papier, plume et ponce
Et ancre, et m'alay retraire.

Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*,
éd. D. Demartini et D. Lechat, Paris, Champion Classiques, 2013, p. 280.

1. Traduire le texte depuis « Dieu ! Je te mercy… » (v.2381) jusqu'à la fin du passage.

2. Phonétique et graphie
a) Retracer l'évolution de *bonitate* > *bonté* (v. 2376) du latin au français moderne.
b) Étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'en français moderne de *i* et *y* dans *joye* < *gaudia* (v. 2380), *main* < *manus* (v. 2380), *mercy* < *mercedem* (v. 2382), *moy* < *me* (v. 2384) et *chier* < *carum* (v. 2385).

3. Morphologie
a) Relever et classer, selon le système du français médiéval, les formes de passé simple du texte.
b) Expliquer la formation et l'évolution, depuis le latin jusqu'au français moderne, du paradigme auquel appartient *pris* (v. 2404).

4. Syntaxe
Les propositions subordonnées dans le passage.

5. Vocabulaire
Étudier *conté* (v. 2375) et *dueil* (v. 2396).

Cinq questions constituent traditionnellement l'épreuve d'étude grammaticale d'un texte d'avant 1500 : la traduction d'un extrait de l'œuvre au programme ; une réflexion sur l'articulation actuelle de la prononciation et de l'écriture en français à travers deux exercices, l'un demandant de retracer l'évolution d'un mot du texte du latin au français moderne (étymon fourni aux candidats), l'autre proposant une question sur une spécificité graphique de la langue française à partir de quelques mots du texte ; une étude de morphologie, d'abord en synchronie, ensuite en diachronie à partir d'un terme précis contenu dans l'extrait ; une synthèse sur l'une des particularités majeures de la syntaxe du français, à partir des exemples fournis par l'extrait ; enfin, l'explication historique de deux mots de vocabulaire, utilisés depuis l'ancien français jusqu'à aujourd'hui et dont le sens a souvent évolué de manière intéressante.
L'objectif de cette épreuve est de former les futurs agrégés à l'histoire de la langue qu'ils enseigneront et partageront avec leurs élèves. Ces derniers sont parfois déroutés, mais aussi souvent fascinés par les difficultés du français oral et écrit, et curieux d'en apprendre les raisons. Il est donc essentiel pour les enseignants d'acquérir des connaissances fermes et précises sur les grands aspects de cette histoire et de savoir les expliquer. Les connaissances requises par les exercices sont, on le voit, nombreuses et diverses. Elles doivent pourtant être mobilisées dans un laps de temps assez bref, même si désormais la durée de l'épreuve est de 3h.
Chacun des exercices corrigés fera ci-dessous l'objet de pistes méthodologiques spécifiques pour aider les candidats à les préparer. Ce mot introductif propose une synthèse des trois principaux conseils du jury.
Le jury souhaite d'abord rappeler que la notation de chacun des cinq exercices est pondérée de manière strictement égale aux autres (16 points pour chacune des cinq questions, d'où une note de 80 ensuite ramenée sur 20). Aussi est-il fortement déconseillé de faire des impasses dans la préparation. Toutes les questions sont en réalité liées : sans connaissance des grands principes de l'évolution phonétique du français, il est extrêmement difficile de saisir telle spécificité de notre orthographe ou de comprendre le fonctionnement d'un temps verbal ; sans compétences lexicales, impossible de traduire l'extrait. Les candidats sont de même invités à mettre en relation leurs connaissances en histoire de la langue et leur propre pratique du français écrit. Cette année, les traductions ont montré chez certains candidats une méconnaissance scandaleuse des désinences actuelles du passé simple, alors que la question de morphologie portait précisément sur ce sujet…

Le deuxième conseil du jury est d'aborder l'épreuve sans crainte ni négligence, mais avec une véritable exigence de précision. Précision d'abord dans la lecture des libellés des exercices. Certaines questions ne portent pas sur l'ensemble de l'extrait proposé ; cela a été le cas cette année de la traduction (vers 2381-2405). Malgré les avertissements du rapport 2016, qui avait déjà appelé l'attention sur ce point, de nombreuses copies ont néanmoins traduit l'ensemble du texte, ce qui leur a fait perdre un temps précieux. Exigence de précision surtout dans les réponses données aux questions. Trop de copies traitent le corpus de syntaxe en proposant des traductions (non demandées) au lieu d'analyses grammaticales ; trop de copies, ne connaissant pas l'évolution sémantique d'un mot de l'exercice de vocabulaire, offrent des commentaires inutiles sur sa formation morphologique. L'effet de ces approximations, qui va parfois jusqu'à rendre les copies illisibles pour les correcteurs, est désastreux. C'est la raison pour laquelle le jury a décidé cette année non seulement de sanctionner pareilles confusions, mais aussi d'accorder un bonus allant jusqu'à 2 points de la note totale aux copies ayant manifesté un vrai souci d'organisation et de cohérence dans le traitement de toutes les questions.
Le troisième conseil découle de la constatation du nombre toujours élevé (environ 15%) de copies résiduelles, c'est-à-dire ne parvenant à traiter quasiment aucun des cinq exercices de l'épreuve. Même si les résultats sont cette année plus satisfaisants que les années précédentes, encore trop de copies ont recueilli des notes très faibles. Le rapport 2016 avait déjà souligné combien sont différents les enjeux des épreuves d'histoire de la langue française au CAPES et à l'agrégation externe. Les candidats à cette dernière doivent donc impérativement suivre une formation adaptée aux exigences des épreuves qui y sont proposées, notamment celles de grammaire. Il est essentiel de s'être entraîné toute l'année (et si possible les années précédentes) aux exercices et de bien connaître l'œuvre dont sera extrait le passage à travailler. Nulle improvisation n'est ici possible ; en revanche, une préparation régulière et sérieuse est gage de bons, voire de très bons résultats. Les candidats ayant choisi de faire cet investissement, et ils sont malgré tout assez nombreux, en ont tiré un profit sûr, très appréciable dans un concours aussi exigeant. Le jury, qui a eu la chance de lire d'excellents travaux, structurés, clairs et précis, montrant une belle maîtrise de l'ensemble des exercices, en félicite chaleureusement les auteurs.

TRADUCTION

Conseils de méthode sur l'exercice : l'exercice de traduction permet d'évaluer trois compétences attendues des futurs agrégés : leur connaissance de l'œuvre au programme, indispensable à la compréhension de l'extrait ; celle des principales caractéristiques des anciens états de la langue française, cette année le moyen français au début du XV^{e} siècle ; et surtout leur maîtrise de la langue moderne, essentielle pour proposer une traduction élégante.
La majorité des copies a correctement situé le contexte de l'extrait, un discours direct du jeune duc se réjouissant des tendres sentiments éprouvés par la dame pour lui, nouvelle rapportée par le cousin aux v. 2374-2377. L'extrait posait assez peu de difficultés linguistiques. Certes, sa complexité allait en augmentant : les phrases, d'abord très proches de la langue moderne, évoluaient vers des tournures moins transparentes au premier abord. Ainsi la forme verbale *vous* (v. 2396), p. 1 de *vouloir* au passé simple, n'a-t-elle pas toujours été repérée, de sorte que le syntagme *vous joie mener*, « je décidai de me réjouir », a pu être erronément compris comme « vous mener vers la joie ». De même, *Je me déporté et souffris de demener dueil* (2394-96) présentait un binôme verbal que l'on pouvait interpréter comme synonymique (« je cessai de souffrir, je mis un terme à mon chagrin ») mais auquel on pouvait aussi prêter des sens distincts, « je me consolai » et « j'acceptai de renoncer à mes souffrances ». Ces difficultés étaient prévisibles et le jury en a tenu compte ; en revanche, les correcteurs ont été surpris de trouver des traductions erronées d'expressions pourtant très usuelles : *plus n'avoir doubte de* (v. 2400), « ne plus avoir peur, ne plus craindre », a été souvent faussement rendu par « ne plus avoir de doutes » ; *saouler ne m'en pouvoye* (v. 2391, « je ne pouvais me rassasier ») et *comme si souloie* (v. 2401,

« comme j'en avais l'habitude ») ont donné lieu aux interprétations les plus fantaisistes sur l'état d'ébriété du jeune duc. Le jury, conscient des conditions stressantes d'un concours, conseille aux candidats de bien relire leur traduction pour éviter maladresses ou anachronismes : la *grant leesce* (v. 2385, « profonde joie ») que l'amoureux ressent en recevant la lettre de son aimée ne le conduit tout de même pas à « sauter de joie » ; la *ponce* (v. 2404) est une pierre ponce jouant approximativement le rôle de gomme, elle n'est ni une « pierre à aiguiser » ni un « papier buvard ». On l'a dit, la correction du français moderne est un critère très important dans l'appréciation des copies : les fautes d'orthographe, de syntaxe, de morphologie (le traitement catastrophique des désinences du passé simple dans certaines copies a été souligné dans l'introduction au présent rapport) sont sanctionnées.
La notation, sur 16 points, suit les mêmes principes que les années précédentes. Sont sanctionnés de deux points un contresens, l'omission/ajout d'un vers entier ainsi qu'une erreur portant sur l'ensemble d'un vers ; d'un point un faux-sens, une erreur portant sur un mot, une omission/ajout d'un mot ou d'un groupe de mots importants ; d'un demi-point une faute de temps, un barbarisme, des expressions incorrectes, l'oubli/ajout d'un mot de moindre importance, enfin de lourdes fautes de français moderne. La ponctuation fait également l'objet d'une évaluation dans la mesure où elle participe au sens du texte traduit. Le jury a par ailleurs gratifié les bonnes traductions de plusieurs bonus pouvant aller jusqu'à 2 points supplémentaires sur l'ensemble des 16 points de l'exercice, en valorisant la précision des propositions.

Commentaires sur l'extrait à traduire

v. 2381-82 : *« Dieu ! Je te mercy / De ce qu'as de moy mercy ! »* Traduction possible : *Mon Dieu, je te remercie d'avoir pitié de moi*.
L'extrait à traduire commençait à ce vers. A été valorisée la traduction développée du v. 1382, en particulier les traductions précises et correctes du syntagme *avoir mercy*, « avoir pitié de moi ».

v. 2383 *Les lettres me presenta.* Traduction possible : *Il me présenta la lettre*.
Le pluriel de *lettres* est usuel dans les états anciens du français pour désigner le singulier. Le sujet du verbe *presenta* n'est pas transcrit car il est postposé au verbe ; il s'agit de la 3e personne du singulier *il* qui fait référence au cousin du duc. Il n'était pas nécessaire de rajouter « mon cousin » à ce vers.

v. 2384-86 *Et moy qui ce present a-/Voye chier*, *A grant leesce / Le receus et sans paresce.* Traduction possible : *Et moi, qui chérissait ce présent, je le reçus avec grande allégresse et sans attendre*.
L'expression « avoir chier » conjuguée à l'imparfait est ici revêtue d'un sens fort (« chérir », « être précieux »), qui a parfois été insuffisamment rendu par des verbes comme « apprécier » ou « priser ». Le pronom complément *le* renvoyait au *present* et devait être traduit au masculin. *Leesce* est un terme crucial du vocabulaire du bonheur amoureux ; il devait en conséquence être souligné comme « joie », « allégresse » et non affaibli en simple « gaieté » ou « plaisir ». *Sans paresce,* « avec empressement », « sans attendre », a donné lieu à quelques faux-sens, voire à des contre-sens (« sans mollesse », « avec vigueur »).

v. 2387-88 *Si tost que eues les ay, Cent foys, je croy, les baisay*. Traduction proposée : *Dès que je l'eus en ma possession, je l'embrassai cent fois, je crois*.
La valeur temporelle propre de *si tost* (« aussitôt que », « dès que ») devait être prise en compte, car elle est différente de « quand » ou de « lorsque ». Le pronom *les* a cette fois pour antécédent *lettres* et doit être traduit par un féminin singulier.

2389-2390 *Les leus non seule une fie, / Mais plus de vint, vous affie*. Traduction possible : *je ne la lus pas une seule fois, mais plus de vingt, je vous l'assure*.
Non seule une fie, « non pas une seule fois », a généralement été bien traduit, de même que *vous affie,* « je vous l'assure », « je vous le jure ».

2391-93 *Car saouler ne m'en pouoye Quant telz nouvelles j'avoye Dont je yere reconforté.* Traduction possible : *car je ne pouvais m'en lasser étant donné les nouvelles que j'y recevais et dont j'étais réconforté.*

Ce passage et les quelques vers qui le suivent ont posé davantage de difficultés. Le verbe *saouler*, dont le sens de « rassasier », « lasser » dans une expression négative est assez usuel, n'aurait pas dû être l'obstacle qu'il a été dans de nombreuses copies, certaines ayant été jusqu'à supposer que le jeune duc plonge ici dans l'ivresse. *Quant* laissait attendre des traductions comme « étant donné que », « dès lors que », plus précises que « quand » et « lorsque » ; l'effort de précision, ici comme ailleurs, a été valorisé. *Yere*, forme étymologique de l'imparfait du verbe être, a généralement été bien reconnue. *Reconforter* a été souvent traduit par « réconforter », « retrouver courage », « retrouver espoir », toutes formes acceptables.

2894-2396 *Par quoy je me deporté / Et souffris de demener dueil*, / *Ains vous joye mener.* Traduction possible : *Aussi me consolai-je et acceptai de mettre un terme à mes souffrances ; je décidai au contraire de me réjouir.*

Par quoy, « aussi », « par conséquent », suggérait l'expression de la conséquence. Le binôme verbal qui suit *se deporter de* + inf. et *souffrir de* +inf. pouvait être sémantiquement distingué : *se deporter*, « se consoler », « s'apaiser » et *souffrir de*, « accepter de renoncer à ». Leur succession était logique : consolé par la réponse positive de son aimée, le duc cesse de se morfondre. Le jury a aussi accepté des traductions moins précises mettant en valeur les mêmes idées, mais il a sanctionné les faux-sens ou les contre-sens, tels que *je me déporté*, « je m'amusai », « je m'écartai » (en construction absolue), etc. Pourtant, c'est l'expression *demener dueil* qui a souvent posé les difficultés les plus grandes, bien qu'elle soit beaucoup plus usuelle que les précédentes. Elle signifie habituellement « manifester sa douleur », de même que *mener joie* est généralement traduit par « exprimer sa joie », « se réjouir », « se comporter joyeusement ». L'adverbe *ains*, « au contraire », de sens adversatif après une construction négative, soulignait ce contraste. Il opposait *souffris*, doté du sens premier « j'acceptai de », à *vous*, 1ère personne au passé simple du verbe vouloir, « je voulus », « je décidai ».

2897-2898 *Puis qu'ainsi le commandoit Ma doulce dame et mandoit.* Traduction possible : *puisque c'est ce que ma douce dame m'ordonnait et m'invitait à faire.*

Ma doulce dame a généralement été bien repéré comme le sujet de cette nouvelle proposition. Le jury a valorisé les traductions qui différenciaient *commandoit* et *mandoit* et proposaient des formes verbales, comme dans le texte, pour les exprimer.

2399-2401 *Si fu m'esperance toute Recouvree et plus n'oz doubte De reffus, si com souloie*. Traduction possible : *Tout mon espoir me fut rendu et je ne craignis plus, comme je le faisais, d'être repoussé.*

Malgré la relative transparence des derniers vers de l'extrait, ont été trouvées dans d'assez nombreuses copies des traductions erronées de *n'oz doubte*, « je ne craignis plus », faux-ami pourtant classique dont la mauvaise traduction par « avoir des doutes » aurait dû être évitée. De même, le jury a été surpris des contresens occasionnés par le très banal *si com souloie*, « comme j'en avais l'habitude », « comme je le faisais auparavant ».

2402-05 *Mais je dis que je vouloie Faire a ses lettres response*. *Si pris papier, plume et ponce Et ancre, et m'alay retraire*. Traduction possible : *je déclarai alors que je voulais répondre à sa lettre. Je pris donc du papier, une plume, une pierre ponce, de l'encre, et je me retirai.*

La conjonction de coordination *mais* n'a pas ici sa valeur adversative complète et il est souhaitable de la traduire par « alors ». *Si* devait également être souligné (« donc »). L'absence d'article défini devant les substantifs *papier, plume*, etc. suggère de traduire cette énumération en usant de partitifs et d'articles indéfinis. Les candidats doivent prêter attention à ne pas omettre un terme de l'énumération, comme cela a souvent été le cas avec *encre. Retraire*, « se retirer », « se placer à l'écart », a été généralement bien compris.

n.b. dans les corrigés ci-dessous, sont parfois utilisés les sigles AF pour ancien français, MF pour moyen français, FM pour français moderne.

PHONETIQUE ET GRAPHIE

Question A
Évolution de bonitate > bonté (v. 2376) du latin au français moderne.

bonitate > AF *bonté* > FM bonté

Plurisyllabe.
La place de l'accent se règle sur la quantité (brève ou longue) de la syllabe pénultième :

(a) par étymologie, **on sait que [ā] est long dans la finale latine en -*tātem***.

(b) dans le dérivé français sous sa forme médiévale, on constate que le **[a] s'est conservé** bien qu'il se soit modifié ; **on en conclut par induction qu'il était long en latin**.

Si la voyelle de la syllabe pénultième est longue, cette dernière est longue et porte l'accent ; le mot est donc paroxyton.
[bŏnĭtā́tĕ] > [bǫ̃té]

II^{e}-III^{e}	**[bǫnĭtátę]**	**Bouleversement vocalique** (mutation vocalique d'aperture) : les oppositions de quantité (ou de durée) du latin classique font place en latin vulgaire aux oppositions de timbre (ou d'aperture) ; les anciennes voyelles brèves, plus relâchées, s'ouvrent et les voyelles longues, plus tendues, se ferment. Il s'agit d'une tendance physiologique (une voyelle brève est plus ouverte que la longue correspondante) ; ce qui était latent en latin classique est progressivement réalisé. L'opposition entre les voyelles concerne dès lors le timbre, l'aperture, c'est une opposition qualitative : [ŏ] > [ǫ], [ĕ] > [ę] (II^{e} siècle) ; [ĭ] > [ę] (III^{e} siècle) ; le [a] tonique, long ou bref ([ā] ou [ă]), reste inchangé.
III^{2}	**[bǫnętátę]**	**Bouleversement quantitatif** (mutation vocalique de quantité) dû au changement de nature de l'accent. En latin classique, il s'agit d'un accent de hauteur (accent musical) : la syllabe accentuée est prononcée sur un registre légèrement plus aigu. En latin vulgaire, on passe à un accent d'intensité : la syllabe accentuée est prononcée avec plus d'énergie. Par conséquent, la voyelle de la syllabe accentuée est renforcée : en syllabe ouverte, **la voyelle tonique s'allonge ; c'est le préalable à la diphtongaison**.
Avant IV^{e}	**[bǫntátę]**	**Amuïssement de la voyelle prétonique interne en syllabe ouverte**. Pour la datation, on peut s'aider de la chronologie relative (dater un phénomène phonétique relativement à un autre). **Le repère essentiel est la date de sonorisation des consonnes intervocaliques (fin du IV^{e} siècle)**. Puisque la consonne [t] est restée sourde (elle n'a pas été sonorisée en [d]), cela signifie qu'elle ne se trouvait plus en position intervocalique : la voyelle prétonique s'est donc effacée avant la fin du IV^{e} siècle.
IV^{e}	**[bǫntátę]**	Le renforcement de la voyelle accentuée entraîne, par contrecoup, l'affaiblissement des voyelles atones environnantes. **En position initiale, hors de l'accent, la voyelle (atone) [ǫ] se ferme d'un degré en [ǫ]**.
IV^{2}	**[bǫntádę]**	Les voyelles (sonores) exercent une action d'assimilation sur la consonne qu'elles encadrent : **sonorisation de la consonne sourde intervocalique** : [t] > [d].
VI^{e}	**[bǫntáδę]** **[bǫntáęδę]**	Sous l'influence des voyelles (plus ouvertes) qui l'encadrent, la consonne occlusive [d], très fermée, commence à laisser passer de l'air et devient spirante : **spirantisation de la consonne dentale intervocalique** : [d] > [δ]. **Diphtongaison française (supposée)** : dans un mécanisme physiologique spontané, s'amorce une **segmentation** de la voyelle longue en deux éléments vocaliques [áa] (c'est le premier segment qui porte l'accent) ; cette segmentation est immédiatement suivie d'une **différenciation d'aperture** (fermeture par l'arrière) : [aę]. Autre type d'explication : dans une période de relâchement articulatoire, la voyelle tonique, encore intacte, **se déséquilibre dans sa tenue** : la partie finale de la voyelle, non protégée par l'accent, **se ferme d'un degré [aę]**. La diphtongue est décroissante (le second élément de la diphtongue est plus fermé que le premier).
VII^{e}	**[bǫntę́δę]**	Réduction de la diphtongue : dans une phase d'équilibrage de l'énergie articulatoire, les deux segments vocaliques, très proches l'un de l'autre, tendent à se rapprocher davantage ; **monophtongaison précoce** par assimilation régressive (par anticipation) : [aę] > [ę̄]. Le [ę̄] reste long durant toute la période médiévale*****.
VII^{2}	**[bǫntę́δ]** **[bǫntę́θ]**	**Amuïssement de la voyelle atone finale**. **La consonne sonore [δ] devenue finale** par suite de l'effacement de la voyelle finale atone **s'assourdit en [θ]**.
IX^{e}-XI^{e}	**[bǫntę́]**	**Amuïssement de la consonne implosive finale** après voyelle simple.
XI^{e}	**[bǫntę́]**	**Fermeture d'un degré de la voyelle tonique** : [ę́] > [ę́]*****.

Question B
Origine et évolution de i et y dans un corpus de cinq mots.

Conseils de méthode sur l'exercice : La question de graphie a pour objectif d'amener les candidats à réfléchir sur le code écrit du français et sur les rapports de concordance ou de discordance qu'il entretient avec le code oral. Cette année encore, la question se présentait comme une question de synthèse portant sur deux unités du code graphique, les lettres *i* et *y* dont il fallait étudier « d'un point de vue phonétique *et* graphique, l'origine et l'évolution » à partir d'un corpus de cinq mots empruntés au texte au programme : *joye* (v. 2380, de *gaudia*), *main* (v. 2380, de *manus*), *mercy* (v. 2382, de *mercedem*), *moy* (v. 2384, de *me*) et *chier* (v. 2385, < *carum*).
Cette formulation n'est pas toujours bien comprise et trop de candidats traitent encore la question comme une question de phonétique-*bis*. Répétons-le : il est inutile de retracer l'histoire phonétique complète, du latin au français moderne, de chacun des mots du corpus ! Ceux qui l'ont entrepris ont perdu un temps précieux sans répondre à la question. On attend, en revanche, que les candidats fassent appel à leurs connaissances de phonétique historique pour identifier les phénomènes phonétiques qui ont fait apparaître dans le mot français le phonème du français dont *i* ou *y* sont la transcription. Pour ne prendre qu'un exemple, qui sera développé plus bas, ils devaient être capables de rattacher l'apparition du phonème [i] à la diphtongaison au VI^e^ s. de [a] de *carum*, diphtongaison conditionnée par la consonne palatale [k] puis [ţš]) qui aboutit à la diphtongue [íe] dont le premier élément est transcrit *i*.
Cette année, deux lettres étaient proposées à l'analyse : *i* et *y*, ce qui imposait comme un préalable de s'interroger dès l'introduction sur les raisons de cette association. Des savoirs élémentaires sur le système graphique médiéval et l'observation des données permettaient d'établir que la relation qui unit *y* à *i* est une relation de variance. *Y* est une variante de *i* car *y* peut se substituer à *i* sans que cette substitution sur le plan graphique n'entraine aucun changement sur le plan phonique ou sémique. On pouvait évoquer à l'appui la présence dans le texte des formes *attendoie/tendoye* (2379-2380) qui riment ensemble et sont donc homophones. La relation, cependant, n'est pas symétrique pour deux raisons principales :

a. *y* est une variante tardive de *i* : alors que la lettre *i* est présente dès les plus anciens textes, *y* reste rare avant le XIII^e^ siècle. Si l'on considère les mots provenant du fonds ancien de la langue les formes graphiques présentant un *y* ont toujours pour antécédent une forme avec *i* et les formes avec *y* (par ex : *auoye, pouoye* (2391-2392) n'éliminent jamais complètement les formes avec *i* (*souloie, vouloie,* 2402-2403). Plus tardives, les variantes en *y* sont moins durables et ne survivent pas, le plus souvent, au-delà du XVII^e^ s. On écrit en français moderne *joie, merci* et *moi*.
b. Quels que soient les contextes, *i* peut toujours remplacer *y*, que celui-ci réfère au son-voyelle [i] ou à la semi-consonne [y] (*yere*, v. 2393) mais l'inverse n'est pas vrai et *y* est inapte à se substituer à *i* quand ce dernier réfère au son-consonne [ž] comme dans les mots *ie*, *ia*, *iurer* (que les éditeurs modernes écrivent *je, ja, jurer*).

Plusieurs plans étaient possibles, dont on attendait cependant qu'ils éclairent le choix de *y* ou le maintien de *i* et qu'ils explicitent les contraintes pesant sur leur distribution. Pour des raisons de clarté, on a choisi ici de traiter *i* et *y* successivement. A l'intérieur de ce cadre, chacun des mots du corpus est soumis au même questionnement visant à établir (a) son statut en moyen français (b) l'origine de *i*, de la variante *y* (c) l'évolution de la correspondance graphie/phonie jusqu'en français moderne.

I. LA LETTRE OU LE GRAPHEME *I*

Dans les mots *main* et *chier*, *i* n'a pas le même statut. Si l'on définit le graphème comme « la plus petite unité distinctive et/ou significative de la chaine écrite ayant une référence phonique et/ou sémique dans la chaine parlée » (Catach, *L'orthographe*, 1978), *i* est un graphème dans la forme *chier* (2385, < *carum*) mais non dans le mot *main*, où il a perdu son

autonomie de phonogramme pour n'être plus qu'un élément du trigraphe *ain* de valeur phonique [ẽ].

A. *i* est un graphème (v. 2385) *chier* < *carum*)

Il est essentiel d'établir en alphabet phonétique (API ou alphabet des romanistes, au choix) la contrepartie phonique des mots proposés (leur prononciation à l'époque du texte) afin de déterminer le rapport que le graphème *i* entretient avec la phonie : ici, on voit à partir de la forme [šyęr] que le signe écrit *i* a comme valeur phonique le son *yod*.

Origine

Même si *i* pouvait dès le latin noter [y] quand il était devant voyelle, la lettre *i* n'est pas originaire mais le fruit de l'évolution de la langue. En ancien français, *i* est d'abord la notation de [i], premier élément de la diphtongue [íe], produite par la diphtongaison (VI^e^ s.) de [a] (*carum*), diphtongaison conditionnée par la consonne palatale [k] puis [ţš]. C'est au début du XIII^e^ s. que, par suite du déplacement de l'accent tonique sur le [e] ([íe]>[ié]), [i] se ferme en [y], mais reste graphié *i*.

La prononciation a évolué mais, comme souvent, la graphie n'a pas enregistré la modification et c'est le signe écrit qui assume une nouvelle valeur phonique (celle de [y]) qu'on appelle *contextuelle* parce qu'elle est déterminée par l'entourage de la lettre, ici devant la voyelle *e*. Remarquons ce contexte (où *i* est devant voyelle mais après consonne) n'est pas favorable à l'allographe *y* : la forme **chyer* n'est pas attestée dans le texte au programme.

Évolution

Le graphème *i* a disparu de l'orthographe du mot en français moderne et le son [y] de la prononciation (*cher, chère*) mais, alors que la réduction de [yé] à [é] est attestée depuis la fin du XIII^e^ s., les deux graphies *chier* et *cher* coexistent jusqu'au début du XVII^e^ siècle. Notre copiste n'emploie que la forme avec *i,* sans qu'on puisse en déduire que le *i* est muet (conservatisme de la graphie) ou encore articulé (conservatisme de la prononciation).

B. *i* est une lettre, élément du trigraphe *ain* (*mains*, v. 2380, < *manus*)

Dans le mot *mains*, *i* ne transcrit plus, de façon autonome, aucun son. Il est un élément du trigraphe ou combinaison de lettres *ain*, de valeur phonique [ę̃].

Origine

Ce trigraphe *ain* est la graphie conservatrice d'une prononciation révolue du produit de la diphtongaison spontanée de [a] tonique libre devant une consonne nasale. A un stade précoce (VII^e^ s.) de la segmentation, le second élément de la diphtongue s'est fermé en [i] sous l'influence de la nasale ([ae]>[ai]). Cet [i] diphtongal se nasalise le premier (au XV^e^ s. [ai] > [aĩ]), le premier élément de la diphtongue se nasalise à son tour (XI^e^ s. : [aĩ] > [ãĩ]). La graphie rend compte de cette prononciation diphtonguée du XI^e^ s. hormis le trait de nasalité qui n'est signifié que par la présence de la consonne nasale, *n.*

Évolution

La forme écrite demeure inchangée alors même qu'au XII^e^ s. [ã] se ferme de deux degrés sous l'influence de [ĩ] très fermé ([ãĩ]> [ę̃ĩ]). La monophtongaison en [ę̃] du début du XIII^e^ s. ne modifie pas la graphie, pas plus que la désarticulation du *n* implosif au XVII^e^ s. : *i* n'est plus un graphème mais un élément du trigraphe nasal *ain*. Dans cet emploi de graphie conservatrice d'une ancienne diphtongue nasalisée, *i* n'est pas concurrencé par *y*. Comme on le verra plus bas, il en va autrement lorsque *i* est élément d'un digraphe, souvenir d'une ancienne diphtongue non nasale (dont il était le second élément). Dans ce cas, il est en moyen français très souvent remplacé par *y*.

II. LE SIGNE GRAPHIQUE *Y*

La présence de *y* est fortement dépendante de sa place dans le mot et de son entourage. Jusqu'au XIII^e^ siècle, la variante *y* reste circonscrite à des contextes précis : à l'initiale du mot, au contact avec u/v et avec les lettres-consonnes à jambages *n* et *m*, où il fonctionne comme un *i* plus visible (fonction distinctive) en raison de sa hampe descendante. On le

trouve aussi dans les noms propres et étrangers, en tant que lettre étymologique (grecque), voire indice d'extranéité. C'est en moyen français, aux XIV^e^ et XV^e^ siècle, que son usage se développe jusqu'à devenir une caractéristique de l'écriture ornée, voire exubérante, de cette période. À cet égard l'écriture du texte de Christine de Pizan est conforme à l'usage de son époque. On pouvait, là encore, distinguer les emplois où *y* est un graphème de ceux où il est un élément de digraphe.

A. Dans le mot *mercy* (v. 2382, < *mercedem*) *y* est un graphème, de valeur phonique [i], en position de finale absolue, après consonne.

Origine

Dans le mot *mercy*, le son [i] est produit par la fermeture de la voyelle tonique [ę́] sous l'influence de la consonne palatale précédente *k* palatalisée en ʦʃ à haute époque (III^e^ s.). Tout au long de l'ancien français, il s'écrit *merci*.
La forme *mercy* est majoritaire dans l'œuvre au programme où sur treize occurrences du mot, on trouve douze fois *mercy* et une seule fois *merci*. Cette substitution de *y* à *i* s'explique par sa position en finale absolue, position qu'il conquiert en moyen français (en ancien français, *y* apparaissait surtout à l'initiale) et qui est sa position préférentielle. À cette place, *y* avec sa hampe descendante a une fonction distinctive de marque de la borne droite du mot. Dans le passage proposé, l'occurrence du vers 2374 (*cil s'en part et la mercie*) montrait que, lorsque *y* n'est plus final, *i* réapparait.

Évolution

Y final, à valeur distinctive, a disparu de l'usage graphique du français moderne, rendu moins nécessaire par l'imprimé et critiqué pour la disparate qu'il introduisait entre, par exemple, le singulier *mercy* et le pluriel *merciz.* Mais il faut attendre l'édition de 1740 pour que le *Dictionnaire de l'Académie française* le supprime, y compris dans les monosyllabes.

B. *y* est un élément de digraphe, il remplace *i* en finale absolue ou entre voyelles.
   a. En finale absolue : *moy* (v. 2384, < *me*

Origine

La graphie *moy* entre dans l'usage en moyen français. Avant le XIV^e^ s., le produit de la diphtongaison de ę́ fermé, tonique, libre, était écrit *ei* jusqu'au début du XII^e^ s., *oi* par la suite. La suite *oi* correspond à la prononciation de la diphtongue au XII^e^ s. : [ǫ́i̯]. Après cette date, la diphtongue a continué d'évoluer ([ǫ́i̯] > [uę] (XII^e^) > [uę́] > [wę́] (XIII^e^) mais ces changements ne sont plus enregistrés dans l'écrit : la graphie *moi* puis *moy* est dite, pour cette raison, graphie *conservatrice* (parfois *rétrograde* ou *historique*). Ni *i* ni *y* n'ont plus de valeur phonique propre, ils sont désormais le deuxième élément d'un digraphe notant [wę́] puis [wę̨].
La graphie *moy* offre un contexte doublement favorable à l'emploi de *y* : le mot est un monosyllabe, comme *ay* (2387) *je croy* (2388), *quoy* (2394) ; et *y* est particulièrement fréquent dans les monosyllabes qu'il étoffe visuellement. Mais, le digraphe *oy* étant en finale absolue, on retrouve aussi la fonction distinctive de *y*, marque de fin de mot.

Évolution

Le digraphe *oy* suit la même évolution que le digraphe *oi* quant à sa valeur phonique : la prononciation [wa] se généralise à la Révolution. Lettre distinctive, *y* résiste mieux dans les monosyllabes et ne sort pas entièrement de l'usage avant le XVIII^e^ siècle.

   b. *y* est élément de digraphe et placé entre voyelles : *joye* v. 2380, < *gaudia*)

Origine

Pour établir l'origine de la lettre *y* dans le mot *joye*, il suffisait de dire que *y* était un élément du digraphe *oy* (écrit *oi* pendant toute la période de l'ancien français) qui est la graphie conservatrice de la diphtongaison /oi̯/, formée par coalescence au IX^e^ s. et qui évolue à la fin du XII^e^ siècle comme la diphtongue issue de ę́[. À l'époque de notre texte, on peut supposer que *joye* se prononçait [žwę́œ], parfois [žwaœ].

Remarque : Plusieurs copies, confondant le plan de la phonie et celui de la graphie, ont cru pouvoir rattacher directement le son yod, [y], issu de l'assimilation dans le groupe [dy] du [d] par [y] au I^er^ s.), à la lettre *y* qui apparaît dans le mot écrit… au XIV^e^ s. C'était oublier que la lettre *y* est une variante de *i* et qu'il fallait « passer » par la graphie *oi*. Cette dernière note la prononciation du IX^e^ s., après la monophtongaison de [au] latin en [o] (V^e^ s.) et la vocalisation de [y] intervocalique en [i] (IX^e^ s.) : [gaudia]>[dʒǫ́ię̯]. [ǫ́] et [i] forment alors une diphtongue par coalescence qui évolue comme la diphtongue issue de ę́ fermé, tonique, libre, jusqu'à [wę́] puis [wa].

La forme *joye* est en accord avec la régularité forte qui veut qu'à l'intérieur du mot, *oy* n'apparaisse que s'il est suivi d'une voyelle (on ne trouve que deux occurrences qui contreviennent à cette règle dans le texte au programme (*foys, moys*). Placé à l'intervocalique – ce qui est très fréquent en moyen français, *y* acquerrait là l'une de ses fonctions modernes : à la fois variante de *i* comme second élément de digraphe et notation de *yod*. Il serait une variante de *ii,* plus lisible, la succession d'un *i* court et d'un *i* long (*j*).

Évolution

La graphie *joye* est encore mentionnée pour être condamnée à la fin du XVIII^e^ siècle. En revanche dans *joyeux, y* a remplacé totalement *ii* (joi-ieux) et conservé sa double fonction : diacritique pour indiquer que la voyelle qui précède est altérée (*oi, ai, ui*), phonographique pour la notation de *yod* intervocalique. En français moderne, cet *y* intervocalique est remplacé par *i* si la voyelle qui le suit est un *e* caduc (*voie/voyage*).

MORPHOLOGIE

Question A
Morphologie du passé simple

La morphologie du passé simple est une question classique de cette épreuve (déjà donnée en 2010 et 2004, pour s'en tenir à une période récente), même si elle n'est pas des plus aisées et nécessite de mobiliser une somme importante de connaissances précises.
Ainsi le relevé exact des occurrences du texte (douze au total, compte non tenu de celles appartenant à des temps composés, comme *ot trouvé*, v. 2377) pouvait-il d'emblée poser certaines difficultés : *deporté* (v. 2394), qui pouvait être pris pour un participe passé ; *vous* (v. 2396), parfois confondu avec un pronom personnel dans la traduction ; ou encore *oz* (v. 2400), qu'il fallait identifier comme une forme du verbe *avoir*.
Quant au classement des formes et au plan suivi, il était indispensable de procéder suivant le système morphologique du français médiéval, autrement dit en distinguant passés simples à une seule base (dit « faibles ») et passés simples à deux bases (dits « forts »). Les autres tentatives, notamment suivant les groupes verbaux (comme en FM), ne pouvaient pas être opératoires.

Relevé et classement des formes de passé simple du texte

Le passé simple français, issu du parfait, est un temps héréditaire du latin dans ses emplois comme dans sa forme. En latin, les verbes au parfait présentaient un radical spécifique et suivaient un mode de formation également spécifique où seules les désinences (*-i, -isti, -it, -imus, -istis, -erunt*) étaient communes. En outre, comme pour d'autres temps, l'accent pouvait tomber variablement sur le radical du parfait ou sur la désinence, ce qui conduit à distinguer en français médiéval deux grands groupes de passés simples : les passés à une seule base, « faible » (puisque l'accent portait toujours sur la désinence) et invariable, et les passés présentant une alternance de deux bases (une faible et une forte).

1. LES PASSES SIMPLES A UNE SEULE BASE (OU PASSES « FAIBLES »)

Ces passés sont formés sur une seule base (B1), suivie du morphème temporel (ou voyelle thématique) *a / i / u*, puis du morphème de personne. Il faut donc en pratique distinguer trois types de passés, en fonction du morphème temporel :

	Passé en *a*	Passé en *i*	Passé en *u*
P1	B1 + *a* + *-i*	B1 + *i* + Ø	B1 + *u* + *-i*
P2	B1 + *a* + *-s*	B1 + *i* + *-s*	B1 + *u* + *-s*
P3	B1 + *a* + Ø	B1 + *i / ie* + Ø	B1 + *u* + Ø
P4	B1 + *a* + *-mes*	B1 + *i* + *-mes*	B1 + *u* + *-mes*
P5	B1 + *a* + *-stes*	B1 + *i* + *-stes*	B1 + *u* + *-stes*
P6	B1 + *e / ie* + *-rent*	B1 + *i / ie* + *-rent*	B1 + *u* + *-rent*

	Aler	*Souffrir*	*Estre*
P1	*alai / alé*	*souffri*	*fui*
P2	*alas*	*souffris*	*fus*
P3	*ala*	*souffri*	*fu*
P4	*alames*	*souffrimes*	*fumes*
P5	*alastes*	*souffristes*	*fustes*
P6	*alerent*	*souffrirent*	*furent*

Les passés en *a*
Formes relevées : *presenta* (v. 2383), *baisay* (v. 2388), *deporté* (v. 2394), *alay* (v. 2405).
Tous les verbes du premier groupe (en *-er / -ier*) suivent ce type de conjugaison, qui est déjà à peu de choses près celui du FM. À la P6, le morphème temporel *a* a diphtongué, aboutissant phonétiquement à *e* ou *ie* lorsqu'il était précédé d'une consonne palatale (effet de Bartsch), comme c'est le cas pour *baisierent*.
On notera pour la P1 la formation avec le morphème temporel et la désinence d'une diphtongue de coalescence [ai] réduite à [e] ouvert au XIII^{e} s., pouvant être notée soit *e* (d'où la forme *deporté* dans le texte, l'accent étant un ajout éditorial), soit *ai* conformément à l'étymologie, ou encore *ay* en MF, où l'on peut considérer que le *y*, comme deuxième élément d'une ancienne diphtongue, sert à noter une prononciation monosyllabique (entre autres : voir la question de phonétique et graphie).

Les passés en *i*
Forme relevée : *souffris* (v. 2395).
Ce type concerne la plupart des verbes en *–ir*, dont *souffrir*.
On notera ici la présence d'un *s* désinentiel à la P1, évolution caractéristique du MF, consistant, probablement sur le modèle des passés simples dits sigmatiques (voir plus loin), à aligner la P1 sur la P2, par opposition à la P3 qui de son côté se dotera progressivement d'un *t* (FM *souffrit*) sur le modèle de ces mêmes passés.

Les passés en *u*
Forme relevée : *fu* (v. 2399).
Seul représenté ici, le verbe *estre* est un cas particulier parmi les passés simples en *u* : étant toujours accentué sur sa base *fu*, ce n'est donc pas à proprement parler un passé « faible », même s'il ne présente aucune alternance (il est donc également possible de le classer parmi les passés « forts »). L'absence de *–t* désinentiel à la P3, comme c'est le cas ici, constitue néanmoins un autre signe caractéristique d'appartenance à ce groupe ; signe qui s'effacera à partir du MF, avec une P3 en *fut* et une P1 en *fu*, puis *fus*.

2. LES PASSES SIMPLES A DEUX BASES (OU PASSES « FORTS »)
Comme les présents de l'indicatif, les passés forts connaissent une alternance de bases (B5 et B6, toutes deux spécifiques au passé simple) due à des questions d'accentuation. On trouve ainsi aux P1, P3 et P6 une B5 forte accentuée, qui est aussi une base « courte », et aux P2, P4 et P5 une B6 faible non accentuée (c'est le morphème temporel qui porte

l'accent), qui est aussi une base « longue ». Quant aux désinences, elles sont quasiment identiques à celles des passés faibles, d'où la structure suivante pour les deux grandes catégories de passés forts :

	Passé en *i*	Passé en *u*
P1	B5 + ∅	B5 + *-i*
P2	B6 + *-s*	B6 + *-s*
P3	B5 + *-t*	B5 + *-t*
P4	B6 + *-mes*	B6 + *-mes*
P5	B6 + *-stes*	B6 + *-stes*
P6	B5 + *-rent*	B5 + *-rent*

Les passés forts en *i* : le type « sigmatique »
Formes relevées : *vous* (v. 2396), *dis* (v. 2402), *pris* (v. 2404).

	Voloir	*Dire*
P1	*vous*	*dis*
P2	*vousis*	*desis / deïs*
P3	*voust*	*dist*
P4	*vousimes*	*desimes / deïmes*
P5	*vousistes*	*desistes / deïstes*
P6	*voustrent*	*distrent / dirent*

Il existe plusieurs sous-groupes de passés forts en *i*, dont un seul est représenté ici, celui des passés dits « sigmatiques » à cause de la présence caractéristique d'un *s* dans leur base. Pour ces verbes, l'alternance prend le plus souvent la forme *is / esi* (réduite à *is / eï* après disparition du *s* intervocalique, sur le modèle de *veoir*), comme c'est le cas ici pour les verbes *dire* et *prendre* (voir le paradigme complet de ce dernier dans la question suivante). À cet égard, le paradigme du verbe *voloir* ici représenté par la P1 *vous* présente une alternance un peu différente (*s / si*), toujours avec le *s* caractéristique, mais sans élément vocalique.

Les passés forts en *u* : alternance en *o / eü* ou en *u / eü*
Formes relevées : *receus* (v. 2386), *leus* (v. 2389), *oz* (v. 2400).

	Avoir	*Lire*
P1	*oi*	*lui*
P2	*eüs*	*leüs*
P3	*ot*	*lut*
P4	*eümes*	*leümes*
P5	*eüstes*	*leüstes*
P6	*orent*	*lurent*

Le premier type d'alternance concerne un petit nombre de verbes, mais très fréquents, comme l'auxiliaire *avoir*. Dans le texte, la forme de P1 *oz* peut s'expliquer d'abord par l'effacement du morphème désinentiel *i*, sur le modèle des passés faibles en *u*, auquel est substitué un morphème de personne *z*, valant pour *s*.
Le second type vaut pour un nombre un peu plus important de verbes, dont *reçoivre* et *lire*.
Dans l'un et l'autre cas, la réduction des hiatus en MF (comme c'est déjà le cas dans notre texte pour *receus* et *leus*, respectivement disyllabique et monosyllabique) conduira à la réduction de l'alternance à une seule base en *u* (FM *je reçus*, *tu reçus*, etc.), encore notée *eu* dans le cas d'*avoir* (FM *j'eus*, *tu eus*, etc.). En outre, parallèlement au verbe *estre*, la P1 en *–ui* sera remplacée par une P1 en *–eus* ou *–us*.

On pourra noter en conclusion que les difficultés du passé simple en français sont nombreuses. A celles déjà relevées peut s'ajouter le fait, qui n'est pas exceptionnel, qu'un même verbe puisse avoir connu depuis le latin des évolutions divergentes et se présenter ainsi avec plusieurs paradigmes appartenant à des catégories différentes : c'est le cas notamment pour le verbe *lire*, ici classé, conformément à l'occurrence du texte, dans les passés forts en *u*, mais dont il existait par ailleurs un autre paradigme appartenant aux passés forts en *i* sigmatiques (*lis*, *lesis*, *list*, etc.), aujourd'hui disparu.

Question B.
Étude du paradigme de 'pris'

Comme on l'a vu dans la question précédente, la forme de passé simple *pris* appartient au paradigme du verbe *prendre*, appartenant lui-même à la catégorie des passés simples à deux bases (ou « forts ») en *i* sigmatiques. On peut distinguer deux temps dans l'évolution de ce paradigme, où le MF notamment marque une étape importante.

1. DU LATIN A L'AF
Ce type de passés forts est issu de parfaits latins en *–si* (refaits en LV, dans le cas de *prehendere*, dont le parfait est initialement en *–di*) dont l'évolution des formes associe phénomènes phonétiques et analogiques :

	LC		LV		AF
P1	*pré(he)ndi*	>	**prísi*	>	*pris*
P2	*pre(he)ndísti*	>	**presísti*	>	*presis / preïs*
P3	*pré(he)ndit*	>	**prísit*	>	*prist*
P4	*pré(he)ndimus*	>	**presímus*	>	*presimes / preïmes*
P5	*pre(he)ndístis*	>	**presístis*	>	*presistes / preïstes*
P6	*pré(he)nderunt*	>	**príserunt*	>	*prisdrent*

Le paradigme a sa source dans le parfait du verbe *prehendere*, qui se rencontre déjà sous forme syncopée (*prendere*) en LC. Après réfection de ce parfait en LV, probablement sur le modèle du participe passé *prensus*, on aboutit à des formes comme **prénsi*, puis **prési* après effacement du [n] implosif. A partir de là, le radical est susceptible de deux évolutions différentes, menant à l'alternance de l'AF : non accentué aux P2, P4 (où l'accent, sur le modèle de la P2 et de la P5, s'est déplacé sur la désinence, alors qu'il était sur le radical en LC) et P5, il aboutit à un [e] fermé (*presi-*), le *–i* originellement bref de la désinence se maintenant grâce à l'action dilatrice du *–i* long final de la P2 ; tandis qu'aux P1, P3 et P6, subissant un autre phénomène de dilation, c'est-à-dire d'assimilation à distance d'un phonème par un autre, en l'occurrence du *–i* long final de la P1, il aboutit à un radical en [i] (*pris-*). Plus tard, mais dès la période de l'AF, la base faible va se simplifier en *preï*, probablement sous l'effet de l'analogie avec la conjugaison de *veoir* (*vis*, *veïs*, etc.).
En ce qui concerne les désinences de personnes, on peut faire les remarques suivantes :
P1 : l'évolution est phonétique, avec l'amuïssement de la voyelle finale au VII^{e} s.
P2 : après la chute de la voyelle finale, la désinence en *–st*, totalement isolée dans le système français, ne se maintient pas et se réduit à *–s*, ce qui permet aussi d'éviter la confusion avec la P3 du subjonctif imparfait (*presist*).
P3 : évolution phonétique, avec l'effacement du [s] implosif au XII^{e} s., maintenu toutefois dans la graphie, laquelle sert à noter l'allongement subséquent de la voyelle antécédente.
P4 : l'évolution est phonétique, la voyelle finale se maintenant et passant à [e] central dans les proparoxytons (au III^{e} s.), avant donc que la forme ne devienne paroxyton, sur le modèle de la P2 et de la P5 (cf. ci-dessus).
P5 : l'évolution est phonétique, la voyelle finale se maintenant comme voyelle d'appui d'un groupe de consonnes.
P6 : comme pour la P4, l'évolution est phonétique, la voyelle finale se maintenant dans les proparoxytons ; la chute de la pénultième atone entraîne ensuite le développement d'une

consonne d'épenthèse, consonne sonore dans le cas de *prendre* (*prisdrent*), même si c'est la désinence –*strent* qui tend à être le plus fréquemment employée, d'où la possibilité de rencontrer également des formes telles que *pristrent*.

2. DE L'AF AU FM

	AF		MF		FM
P1	*pris*	>	*pris*	>	*pris*
P2	*preïs*	>	*pris*	>	*pris*
P3	*prist*	>	*prist*	>	*prit*
P4	*preïmes*	>	*prismes*	>	*prîmes*
P5	*preïstes*	>	*pristes*	>	*prîtes*
P6	*prisdrent*	>	*prirent*	>	*prirent*

Le radical du verbe *prendre* connaît une évolution importante en MF : conséquence de la réduction des hiatus, il est ramené à une seule base *pris* ou *pri*, le *s* s'effaçant devant consonne, quelle que soit son origine (appartenant au radical aux P3 et P6, il est analogique de la désinence de P5 à la P4 ; dans ces deux derniers cas, son effacement, entraînant l'allongement de la voyelle antécédente, sera marqué en FM par l'accent circonflexe).
Toujours à propos du radical, on pourra noter l'apparition en AF de doublets nasalisés, sur le modèle du verbe *tenir*, sémantiquement proche : *prins*, *prenis* ou *prins*, *prinst*, etc. Ces formes, fréquentes en MF et attestées jusqu'au XVII^{e} s., disparaissent ensuite.
En dehors de celle qui a déjà été signalée, et de la disparition progressive en MF des formes de P6 avec épenthèse, les désinences de *prendre* ne connaissent plus d'évolution notable jusqu'à nos jours.

SYNTAXE

Conseils de méthode sur l'exercice : la question de syntaxe nécessite que soient mobilisées des compétences sur les notions et catégories grammaticales en général, et sur ce qui relève spécifiquement de la langue médiévale. On attend du candidat *a minima* un relevé exhaustif et juste des occurrences, permettant un classement exact et une analyse de celles-ci. L'exposé doit donc être construit en fonction des catégories pertinentes pour la notion à étudier ; une introduction définit cette notion en tenant compte des spécificités de l'état de langue, ce qui introduit le plan qui sera suivi. Le relevé peut être présenté séparément ou intégré dans chaque partie. La question posée cette année nécessitait principalement une étude méthodique des marques formelles (mot subordonnant, mode de la subordonnée) de la subordination et des rapports de dépendance fonctionnelle (complément essentiel ou non du verbe, détermination du nom) entre propositions.
On propose dans ce qui suit un corrigé, étant entendu que dans les conditions d'un concours, on ne saurait attendre un exposé identique.

Introduction
La proposition, unité syntaxique organisée autour d'un noyau verbal, est dite *subordonnée* si elle est enchâssée dans une proposition dite *principale* ou *matrice* dans laquelle elle assure un rôle de constituant. Il existe donc une relation de dépendance hiérarchique, asymétrique, entre les deux propositions. Cette relation d'intégration et de dépendance est généralement marquée par un *mot*-outil grammatical (conjonction, locution conjonctive, pronom relatif, adverbe) en début de proposition, sans que la présence d'un subordonnant soit nécessaire (une proposition peut être subordonnée sans contenir un subordonnant, c'est le cas des *infinitives* et des *participiales*, en particulier) ni suffisante (les *relatifs de liaison* du latin, par exemple) à la catégorisation d'une proposition comme subordonnée.
On classe les propositions subordonnées en fonction du rôle syntaxique (complément essentiel *vs* accessoire pour les *complétives* par opposition aux *circonstancielles*,

détermination du groupe nominal pour les *relatives*) qu'elles assurent dans la phrase matrice mais aussi de la catégorie du marqueur de subordination (conjonction *vs* pronom relatif ou interrogatif, par exemple), et dans le cas des subordonnées dont le noyau verbal est à un mode non fini (infinitif ou participial) du mode de ce verbe (proposition *infinitive* et *participiale*). Les complétives, assumant principalement la fonction de complément essentiel direct ou indirect du verbe, à la façon d'un groupe nominal, sont parfois dites *substantives,* les relatives déterminant un antécédent sont dites *adjectives,* les circonstancielles partageant des traits des adverbes sont dites aussi *adverbiales*. Dans le cas des constructions comprenant un verbe à l'infinitif ou une forme en *–ant,* les grammaires présentent des divergences notables quant au statut de véritables propositions de ces constructions. On réserve généralement le terme de proposition infinitive ou participiale au cas où le sujet est non coréférentiel à celui du verbe recteur.
On étudiera donc les propositions subordonnées du passage selon ces critères de classement, en distinguant les propositions complétives (2 occurrences), relatives (4 occurrences), circonstancielles (4 occurrences). Le passage n'offre pas d'exemples de propositions infinitives ou participiales au sens strict. Sans que ce soit une obligation, on peut toutefois s'interroger sur les cas plus problématiques des constructions comportant un verbe à un mode non fini (infinitif et forme en *–ant*).

1. LA SUBORDONNEE COMPLETIVE

Les propositions (dites) complétives jouent par rapport au verbe recteur le même rôle qu'un groupe nominal (ou équivalent de celui-ci), d'où le nom qu'on leur donne parfois de *substantive*s ; elles assurent principalement la fonction de complément d'objet direct ou indirect selon la construction de ce verbe. On restreint généralement cette catégorie aux propositions introduites par la conjonction *que* qui, à la différence du pronom relatif homonyme n'a pas de fonction syntaxique dans la subordonnée. On notera que le terme de *complétive* n'est pas pleinement satisfaisant : certaines complétives peuvent avoir une fonction de sujet (*Qu'il ait pu faire cela me parait incroyable !*) et à l'inverse d'autres catégories de propositions peuvent être complément essentiel, en particulier les interrogatives indirectes (*Je me demande si elle viendra/qui elle est vraiment*).
Le texte présente deux occurrences de subordonnées complétives :

v. 2382 [Je te mercy] *De ce qu'as* de moy mercy !
v. 2402 Mais je dis *que* je vouloie / Faire a ses lettres response

Dans les deux cas, la proposition complétive est un complément essentiel du verbe (*mercy, dis*), prévu dans sa valence. Le complément est obligatoire mais il peut se construire directement ou indirectement. Dans le premier cas, la proposition complétive complément est introduite par la conjonction *que* seule (v.2402), dans le second, par une locution complétive, en l'occurrence *de ce que* (v.2382). Dans cette locution, la conjonction *que* est précédée d'un groupe préposition (*de*) + pronom démonstratif *ce* neutre auquel la complétive est apposée. La conjonction *que* comme la locution *de ce que* sont à distinguer de leurs homonymes introduisant une relative : la conjonction contrairement au relatif n'occupe pas une fonction grammaticale dans la subordonnée et ne fonctionne pas comme représentant anaphorique ou cataphorique. Le verbe de la subordonnée est au mode indicatif dans une proposition complétive complétant un verbe de déclaration (*dis*) ou qui se rattache à cette catégorie (*mercy*).
On note, de plus, que lorsque le sujet du verbe recteur et du verbe de la subordonnée sont co-référents la complétive alterne avec une construction infinitive (*Je veux que tu viennes ≠ je veux venir* ; *il veut venir ≠ il veut qu'il vienne*). On relève dans le texte plusieurs constructions infinitives qui assurent comme les complétives la fonction de complément d'objet direct ou indirect du verbe régissant, en l'occurrence un verbe exprimant une volonté :

2395 Et souffris de demener / Dueil
2396 *…,* ains vous joye mener.
2402 Mais je dis que je vouloie / Faire a ses lettres response.

On retrouve le complémenteur *de* comme dans le cas de la complétive en *de ce que*. L'agent du verbe recteur et de l'infinitif étant coréférents (ici le *je* énonciateur) la proposition complément est au mode infinitif et non au subjonctif comme le serait une complétive en dépendance d'un verbe de volition. Ces cas sont à distinguer de l'infinitif substantivé ou dépendant d'un verbal modal :

2375 Et a son *retourner*
2391 Car *saouler* ne m'en pouoye
2405 …, et m'alay *retraire*

La commutation avec une complétive est, dans ces cas, impossible. Dans tous les cas, le noyau verbal ne disposant pas d'un sujet exprimé propre, on ne peut parler de « proposition » subordonnée.

2. LES PROPOSITIONS SUBORDONNEES RELATIVES

La subordonnée relative est introduite par un pronom relatif, qui, étant à la fois subordonnant et représentant, occupe, à la différence de la conjonction *que*, une fonction dans la proposition subordonnée. Dans sa fonction de représentant, le relatif peut reprendre un élément du contexte gauche, appelé *antécédent* auquel la proposition relative apporte une détermination, c'est pourquoi l'on dénomme parfois la relative *proposition adjective.* Le relatif peut cependant référer par lui-même, sans reprise anaphorique, on parle alors de relatif autarcique et la proposition relative est dite *substantive*.

On relève quatre relatives dans le passage :

v. 2377 [la doulceur et bonté] *Qu*$_{cod}$'il ot trouvé en ma dame
v. 2378 Et je, *qui*$_{sujet}$ en feu et flamme / De grant desir l'atendoie
v. 2384 [Et moy] *qui*$_{sujet}$ ce present a_/Voye chier
v. 2393 Quant telz nouvelles j'avoye / *Dont*$_{\textbf{C. Agent}}$ je yere reconforté

Les quatre relatives du texte sont des relatives adjectives : elles déterminent l'antécédent qui peut être un groupe nominal (*la doulceur et bonté, telz nouvelles*) ou un pronom personnel, en l'occurrence un pronom sujet tonique, que ce soit la forme *je* (v.2378), conformément au statut tonique du pronom sujet de l'ancienne langue, ou *moy* (v.2384), originellement forme tonique régime qui s'est imposée dans les emplois prédicatifs du pronom sujet, dans l'évolution de la morphosyntaxe du pronom personnel sujet en français, qui distingue la forme des emplois conjoints et celle des emplois disjoints.

La relative adjective est dite explicative (ou appositive) si elle n'apporte pas de restriction sur l'extension de l'antécédent et n'est pas nécessaire à son identification référentielle, ce qui est le cas des trois premières relatives du texte. Le cas de la relative *Dont je yere reconforté* (v. 2393) est plus ambigu. On pourrait l'interpréter comme une relative déterminative, restreignant l'extension de *telz nouvelles*, dans la mesure où elle permet de discriminer le référent de l'antécédent *nouvelles* dont le déterminant indéfini *telz* appelle un complément permettant d'opérer l'identification. Toutefois les *nouvelles* étant identifiées par le contexte antérieur, la relative est plutôt à considérer comme une explicative qui ajoute une détermination mais n'est pas nécessaire à l'identification référentielle de l'antécédent. La relative déterminative ne peut être supprimée sans nuire à la complétude sémantique et syntaxique de la phrase, ce qui n'est le cas dans aucune des relatives de l'extrait, sachant que *telz* a valeur anaphorique.

L'antécédent n'ayant pas de caractère virtuel, le verbe de la relative est dans tous les cas au mode indicatif.

La forme du pronom relatif varie selon sa fonction dans la subordonnée : *qui* (v. 2378 et 2384) correspond à une fonction sujet (respectivement des verbes *atendoie* et *avoye chier*), *que* (v.2377) au COD (du verbe *ot trouvé*), *dont* au complément d'agent du verbe à la voix passive (*yere reconforté*).

On remarque que la relative du v. 2393 est disjointe de l'antécédent, ce qui n'est plus possible dans la norme écrite en FM. Le caractère versifié du passage rend non pertinente l'étude de l'ordre des mots et de l'expression du sujet.

On pouvait encore noter qu'au vers 2394, la proposition « Par *quoy* je me deporté » qui commence par un syntagme prépositionnel comprenant le pronom relatif *quoymais* n'a pas

valeur de subordonnée relative : le pronom *quoy* a la valeur anaphorique de reprise du contenu antérieur, mais il ne met pas la proposition qui suit dans la dépendance d'un terme de la phrase qui précède. Le syntagme *par quoy* joue un rôle de connecteur, avec la valeur de « aussi, c'est pourquoi », ente deux propositions qui sont en relation de coordination et non de relation hiérarchique.

3. LES PROPOSITIONS SUBORDONNEES CIRCONSTANCIELLES

La subordonnée circonstancielle est le plus souvent l'équivalent, du point de vue fonctionnel, d'un adverbe d'où le nom qu'on lui donne, dans certaines terminologies, de proposition *adverbiale*. Elle constitue un complément non essentiel du verbe (ce qui la distingue des complétives), elle peut de ce fait être supprimée et déplacée dans la phrase. On peut les étudier suivant un classement sémantique, en fonction du rapport sémantique exprimé par le subordonnant qui les introduit.

3.1 Les propositions subordonnées circonstancielles temporelles

On relève deux circonstancielles temporelles dans le passage.

- Au vers 2387 : *Si tost que* eues les ay, / Cent foys, je croy, les baisai

La proposition temporelle introduite par la locution *si tost que* marque une antériorité par rapport au verbe recteur. Le verbe est donc au mode indicatif, le procès étant donné comme réalisé car antérieur.

Fonctionnant comme complément circonstanciel, non essentiel du verbe recteur, la proposition peut être déplacée et supprimée, même si la valeur d'antériorité favorise la position antéposée.

Le subordonnant *si tost que* est sorti d'usage, remplacé formellement par *aussitôt que* et sémantiquement par *dès que*.

- Au vers 2392 : Car saouler ne m'en pouoye / *Quant* telz nouvelles j'avoye

La proposition temporelle est introduite par la conjonction *quant* qui ne spécifie pas la relation de temporalité entre verbe recteur et verbe subordonné. Le verbe est au mode indicatif, le procès étant donné comme réalisé et non virtuel.

A priori, la proposition temporelle fonctionne comme complément circonstanciel, non essentiel du verbe recteur. Toutefois, selon l'analyse que l'on fait du fonctionnement du pronom *en*, on peut être amené à considérer qu'il y a un fonctionnement en corrélation, dans lequel la subordonnée est nécessaire à la bonne construction de la phrase. On peut en effet attribuer à *en* une valeur anaphorique avec reprise de *letres*, ou plus largement du contexte gauche, ou bien une valeur cataphorique, *en* fonctionnant alors en corrélation avec *quant*. Dans le second cas, il n'est pas possible de supprimer la subordonnée, ce qui montre la porosité des catégories circonstancielle/complétive.

3.2 Les propositions subordonnées circonstancielles causales

L'extrait présente une subordonnée causale :

> v. 2396 […, ains vous joye mener / *Puis qu'*ainsi le commandoit / Ma doulce dame et mandoit.

La proposition fonctionne comme complément circonstanciel du groupe verbal *vous joye mener*. En tant que complément non essentiel du verbe recteur, la proposition pourrait être supprimée sans entrainer d'agrammaticalité. Elle pourrait aussi être antéposée à la proposition régissante, même si la notion de cause fait prédominer la position postposée.

La circonstancielle causale est au mode indicatif, la cause étant donnée comme avérée.

La conjonction *puis qu'(e)* garde de son sémantisme initialement temporel d'antériorité (« après que »), la valeur d'un fait établi : le rapport causal est lui aussi donné comme établi et la proposition sert à exprimer une cause justificative plus qu'objective, particulièrement, comme c'est le cas ici, dans des contextes où se manifeste, à travers les verbes (*voloir, commander, mander*), le jeu des volontés. La justification pourrait aussi être exprimée par une proposition introduite par *car*, ce qui montre la porosité de la frontière subordonnée/coordonnée, puisque les propriétés syntaxiques de ce mot (en particulier le caractère quasi obligatoirement postposé de la proposition qu'il introduit) le rattachent à la catégorie des coordonnants. La proposition introduite par *car* au vers 2392 ne peut donc être considérée comme une subordonnée.

On note que la conjonction *puis qu'*, dont la forme n'est pas encore agglutinée, introduit deux verbes coordonnés (*commandoit, mandoit*) de sujets coréférentiels, ce qui est toujours possible dans la langue actuelle.

3.3 Les propositions subordonnées circonstancielles comparatives

On en relève un exemple :

v. 2401 [et plus n'oz doubte De reffus,]/ *si com* souloie.

La subordonnée comparative introduite par la locution *si com* marque une comparaison. C'est, plus précisément, une « comparative de circonstance » qui marque une conformité à un état (Buridant §542). Apportant un commentaire à la proposition régissante, elle lui serait difficilement antéposée.

La comparative est à l'indicatif.

Le subordonnant *si com* est sorti de l'usage, la conjonction *que* ayant évincé l'adverbe *com* dans les locutions et la forme *si*, spécialisée dans l'expression du haut degré, étant remplacée par *ainsi* pour exprimer la conformité ; d'où, la locution équivalente *ainsi..que*…, en FM.

Conclusion

On peut constater, à travers les subordonnées de cet extrait, que le système de la subordination est en place dans ses grandes lignes en moyen français, alors que de nombreuses modifications l'avait affecté dans le passage du latin aux langues romanes et au français en particulier, tels le développement des subordonnées complétives au détriment des infinitives, la disparition de l'ablatif absolu, la disparition de la plupart des mots subordonnants latins (hormis les aboutissements de *si*, *quando* et *quomodo,* soit respectivement *se*, *quant* et *com*). Au-delà du moyen français, on constate principalement le développement des emplois du relatif de formation française *lequel* et le renouvellement formel des conjonctions et locutions conjonctives, comme on a pu le voir à propos des subordonnées circonstancielles.

LEXIQUE

Conseils de méthode sur l'exercice : il doit être entendu pour les candidats que l'intérêt de cette question de vocabulaire repose surtout sur la capacité à spécifier : spécifier le sens ancien par rapport au sens moderne, spécifier le sens du mot par rapport à ses synonymes, spécifier le sens de l'occurrence par rapport à son contexte. Ainsi le déroulé d'une fiche de vocabulaire bien apprise permet de naviguer parmi les connaissances attendues mais ne garantit pas que les faits les plus importants aient été pesés et soient bien hiérarchisés dans l'exposé. Inversement, la pratique des textes anciens et classiques et la connaissance intime et étendue de la langue parlée aujourd'hui aident à retrouver de soi-même les éléments les plus notables de l'histoire et de l'évolution du mot. Mais, en tout état de cause, le placage hasardeux du sens moderne, compris partiellement et sans exactitude, sur le sens médiéval et l'étymologie, ne donne rien.

Les deux mots proposés à l'étude cette année étaient deux mots très fréquents en ancien et en moyen français, qui ont connu cependant un sort bien différent dans l'évolution de la langue. Les deux points les plus remarquables au sujet de *conter*, ceux qui rendent tout à fait particulières sa signification et son évolution, sont d'une part l'amalgame des sens liés au récit (« conter ») et au nombre (« décompter »), d'autre part la séparation de ces deux sens en deux mots différents, à partir de deux graphies concurrentes du mot ancien. Quant à *dueil*, il se définit surtout par rapport à *dolor*, qui le concurrence au point de le réduire au sens très spécialisé qui est le sien en français moderne (et dont il était peu avisé de faire son point de départ).

S'il arrivait que ces points les plus caractéristiques qui auraient dû orienter l'étude soient ignorés, cette ignorance se lisait généralement dès l'étymologie : croire que *dueil* venait tel quel de *dolorem* ou omettre *computare* pour donner à *conter* l'étymon (certes poétique) de

cantare ou (plus fantaisiste) de *contare*, interdisait évidemment de comprendre le sens double de *conter* ou la spécificité de *dueil* par rapport à *dolor*.
L'explication du sens en ancien français est prolongée par celle du sens contextuel, ainsi que par l'exposition du paradigme sémantique : c'est là que les nuances se jouent et que le sens des mots est précisé ou délimité par les rapports avec ses synonymes.
Le paradigme morphologique sert, lui, à évaluer la productivité d'un mot dans la langue ; celle-ci est parfois annonciatrice du destin qui l'attend, si le mot ne parvient pas à migrer à travers les classes grammaticales (ainsi le paradigme de *dueil* est réduit à rien face à celui de *dolor*) ou si des dérivés sont promis à croître dans l'avenir (ainsi de *reconter/raconter*).
La réflexion sur l'évolution est le lieu où comparer les sens modernes et anciens, mais aussi considérer la reconfiguration des champs sémantiques et la productivité du mot à travers les différentes époques. En tout état de cause, le paragraphe ne doit pas constituer le cœur de l'étude, et encore moins se transformer, faute d'informations plus pertinentes, en article de dictionnaire sur le sens d'aujourd'hui. Ce n'est pas de connaître le sens de *deuil* en 2017 qui rapporte des points, mais d'adopter une perspective différentielle qui explique par quelles étapes, sous l'effet de quelles forces (concurrence de termes, évolutions de civilisation...) et dans quelle direction (resserrement, spécialisation, extension, déplacement...) le sens du français contemporain s'est établi.
Voici à présent, non pas des corrigés, mais les données sur lesquelles s'est appuyé le jury pour évaluer les réponses des candidats :

CONTER (v. 2375)

Étymologie
Du latin classique *computare*, « calculer, compter ». Le sens se développe en latin tardif, où le verbe équivaut aussi à « estimer », « considérer », « avoir l'intention de ».

Sens en ancien français
Attesté depuis le XII^{e} siècle,
- il conserve son sens étymologique le plus ancien (sens 1) « calculer, compter » ; et de là (1bis) « intégrer dans le compte, prendre en compte, compter pour ». Le sens d'« estimer », donné par certains manuels, semble correspondre à cette acception. Dans le même ordre de sens, on note aussi que *conter* peut signifier (1ter) « rendre des comptes, présenter des comptes » ;
- il signifie également (sens 2) « exposer, expliquer », « décrire », « conter, raconter » (les manuels ne distinguent pas ces sens, peut-être à tort).

Le sème d'« analyse », c'est-à-dire de décomposition d'un ensemble en parties (cf. FM « décompte »), explique certainement le passage à ce sens plus propre en apparence à la sphère du discours qu'à celle des chiffres (certains manuels soulignent le sens d'« énumérer » ; le dictionnaire de Godefroy définit « conter » par « relater un fait en énumérant ses diverses circonstances »).
Il était très intéressant, à cet égard, de mettre en parallèle l'évolution du sens de *conter* et celle de *deviser*, qui superpose elle aussi à un sens mathématique, fondé sur l'identification de parties distinctes dans un tout, le sens de « décrire » et de « raconter » ; cf. également *rationem>raison*, ce dernier mot désignant le discours dans bien des cas en AF (*dire sa raison, metre a raison*...). Un petit nombre de copies a songé à ces rapprochements éclairants, et cela a été valorisé.

Sens contextuel
Le mot est à comprendre dans le sens 2. Cependant, malgré la traduction proposée par les éditeurs, il faut peut-être plutôt l'interpréter ici par « exposer, décrire, représenter » que par « raconter », dans la mesure où la douceur et la bonté de la dame ne sont pas des évènements. Le Trésor de la Langue Française donne pour « littéraire ou vieilli » cette acception de « raconter » équivalant à « faire (de vive voix ou par écrit) la description, l'exposé de quelque chose. SYNON. *décrire, dépeindre* ».

Paradigme morphologique
Le substantif *conte* (XII^e s.), qui signifie « décompte, calcul ; récit ; raison, cause ». *Contement*, moins fréquent.
Le substantif *conteor* (XII^e s.), « conteur ».
L'adjectif *comptable* (XIII^e), « qui peut être compté » ou « qui peut être raconté ».
L'adverbe *comptant* (XIII^e s.), pour une somme d'argent donnée dans l'intégralité du montant prévu.
Le verbe *reconter/raconter* (XII^e s.), surtout mais pas exclusivement pour le sens 2 seulement ; le verbe est présenté comme un intensif de *conter* par certains manuels mais cela ne paraît pas si évident. Le très fréquent *aconter* (pour tous les sens de *conter*, plus celui de « prendre en compte, en considération », d'après une minorité de dictionnaires).
D'autres composés verbaux, promis à un avenir variable, sont relevés dans les dictionnaires : *mesconter*, *forconter, parconter, paraconter, desconter... C*hacun de ces verbes connaît des dérivations en substantifs, adverbes, adjectifs, dont l'emploi est très rare.
Escompter est d'introduction plus tardive (peut-être à partir d'*esconte/escompte*, XVI^e s.).

Paradigme sémantique
Calculer (sens 1) apparaît au XIV^e s. *Mesurer* (XI^e s.).
Pour le sens 2, *deviser* (cf. plus haut), *dire* (cf. v. 39 : *je diray* ; le récit de Christine est assimilé à un *dittié* au v. 3, désigné par *dit* aux v. 9 et 24). *Narrer* semble apparaître autour de 1300 mais *narracion* est attesté au début du XIII^e s. *Raisonner* est encore un synonyme possible, le texte en offre une occurrence à la fin du prologue (v. 40).

Évolution
En MF, la graphie étymologique *compter* apparaît (ou plus exactement se développe : elle est attestée dans des coutumiers du XIII^e s.) à côté de *conter*. Dans le texte de Christine de Pizan, les deux graphies coexistent avec le même sens lié au récit, cf. v. 25-26.
La graphie *compter* s'est au cours du XV^e s. spécialisée pour le sémantisme lié au décompte (« dénombrer », etc.) mais connaît encore des sens liés au sens 1BIS de l'AF (« compter sur qqn », « compter faire qqch »...). Jusqu'au XVII^e siècle encore, on peut toutefois trouver la graphie *compter* pour le verbe moderne *conter*.
La graphie *conter* a été réservée aux sens liés au récit, mais le verbe a subi la concurrence victorieuse de son composé *raconter* (qui ne présente aucune nuance de sens mais résout l'homophonie) et il est d'un usage désuet, soit d'un registre soutenu réservé aux textes littéraires, soit cantonné à des survivances idiomatiques (*en conter à* qqn*, conter fleurettes*, *en conter de belles, s'en laisser conter...*) dans lesquelles est prégnante la connotation de fausseté.
Comme il l'a été indiqué plus haut, cette duplication du mot avec spécialisation graphique et sémantique est un des traits remarquables de l'histoire de *conter.* Sa connaissance conditionnait en grande partie l'évaluation de la réponse proposée.

DUEIL (v. 2396)

Étymologie
D'une forme de latin tardif **dolum*, dérivée de *dolere*, « souffrir » ou « déplorer ». (≠ *dolum>dol*, « ruse »). Le mot ne vient donc pas de *dolorem*, quoiqu'il partage avec lui la même racine, et l'histoire de *dueil* est en quelque sorte celle de sa survie à côté de *dolor.*

Sens en ancien français
Attesté dès le X^e s., *dueil* dénote la souffrance morale, ressentie (chagrin, détresse, affliction) ou exprimée (lamentations). Un petit nombre de candidats a pensé à cette distinction, à laquelle l'occurrence du texte pouvait mener. Comme beaucoup de termes psychologiques en AF, *dueil* peut convenir à des référents qui témoignent d'une intensité très variable.

Il apparaît dans des expressions figées en AF, telles *faire dueil*, *demener dueil*, comme c'est le cas ici au v. 2395 ; elles signifient « se livrer à la douleur », « manifester les signes de la douleur », le récit de Christine de Pizan montrant à plusieurs reprises combien le protagoniste manifeste physiquement (larmes, maladie, séjour alité...) le chagrin qu'il éprouve, conformément à ce que nous savons des mœurs médiévales.
Dès l'ancien français, le sens spécifique de « douleur causée par la perte d'autrui » existe, et le mot sert à désigner des manifestations gestuelles ou vestimentaires qui relèvent des usages sociaux en rapport à la mort d'autrui.

Paradigme morphologique
Le paradigme est étymologique et se regroupe en réalité autour de l'étymon *dolorem* et de son aboutissement en AF *dolor*, mot concurrent de *dueil*.
Dolor (XI^{e} s.) est synonyme de *dueil* lorsqu'il se réfère à une souffrance morale (une souffrance peut-être moins vive) mais peut renvoyer aussi à la souffrance physique.
Il faut y rattacher le verbe *doloir*, « souffrir » (X^{e} s.), le participe adjectivé *dolent* (< lat. *dolentem*, toujours souffrance morale), l'adjectif *doloreus* (XII^{e} s., sens physique et moral).

Paradigme sémantique
La souffrance morale est signifiée également par *angoisse, corros, ire/iror, desconfort, enui mal, pesance, tristece, pensé/penser...*
On peut évoquer aussi les antonymes présents en nombre dans le texte sous une forme nominale ou verbale : *joye* (v. 2380)*, leesce* (v. 2385), *deport* (*deporter*, v. 2394, a ici un sens différent) et *reconfort* (*reconforter,* v. 2393).
Parmi les mots qui désignent la souffrance physique, certains peuvent référer aussi à la douleur morale : ainsi de *peine, torment, travail.*
En revanche *souffrir* signifie encore au Moyen Âge « supporter, accepter » ou « s'abstenir de, se passer de » (cf. v. 2395) et n'appartient pas à ce champ sémantique.

Évolution
Plus polyvalent, *dolor* prend le pas sur *dueil,* alors que ce dernier se restreint au sens spécifique de « douleur causée par la mort d'autrui » ou dans la manifestation de cette douleur, y compris dans des formes calendaires ou vestimentaires ritualisées : *prendre le deuil, porter le deuil, être en deuil*. *Deuil* peut même désigner le décès lui-même (*un deuil dans la famille*). On note aussi en FM l'expression *faire le deuil de,* « renoncer à, admettre la perte de ».
Lorsque le terme apparaît en FM avec le sens général de « tristesse », c'est selon le *Trésor de la Langue Française* une extension de cette signification funèbre, mais selon le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey, il s'agit d'une survivance du sens ancien « douleur ».

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

Rapport présenté par :
- Pauline Bruley, Maître de conférences, Université d'Angers ;
- Antoine Gautier, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) ;
- Olivier Halévy, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle (Paris III) ;
- Philippe Jousset, Professeur des Universités, Université d'Aix-Marseille ;
- Nicolas Laurent, Maître de conférences, École Normale Supérieure de Lyon ;
- Cécile Lignereux, Maître de conférences, Université Grenoble Alpes ;
- Julien Piat, Maître de conférences, Université Grenoble-Alpes ;
- Laurent Susini, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

Coordination de la commission : Nicolas Laurent

I. LEXICOLOGIE

Étudiez, selon un double point de vue morphologique et sémantique, la dérivation suffixale dans « agitation » (l. 9), « maniement » (l. 9), « louage » (l. 17) et « locataires » (l. 18).

L'étude de la néologie, c'est-à-dire de la formation d'unités lexicales nouvelles, distingue traditionnellement la dérivation (au moyen d'affixes) et la composition (dont tous les éléments constitutifs sont susceptibles d'être employés de manière autonome). La dérivation suffixale est une opération de construction du lexique fondée sur l'ajout, à la droite d'une base, d'un morphème lié : le suffixe.

Cet affixe dérivationnel répond à plusieurs caractéristiques :

- il est généralement **transcatégoriel** (il permet de créer des mots d'une autre catégorie grammaticale que celle de la base) – mais il existe des exceptions, comme le suffixe diminutif *-ette* ;

- il n'agit pas de manière indifférenciée sur n'importe quelle base : il est au contraire **spécialisé** par rapport à la catégorie grammaticale de la base ; de la même manière, il est spécialisé dans la construction de mots ressortissant à telle ou telle catégorie grammaticale : on recense ainsi des suffixes nominaux, adjectivaux, adverbiaux ;

- il est **productif** (c'est-à-dire qu'il apparaît dans plusieurs configurations identiques, faisant ainsi système). Du point de vue sémantique, les informations portées par le suffixe sont intimement liées à la catégorie grammaticale de la base et à celle du mot dérivé. Par exemple, dans le cas de substantifs dérivés de verbes, les noms ainsi formés peuvent désigner le procès proprement dit (*effondrement*), son agent (*entraîneur*), son instrument (*arrosoir*), le lieu où il s'effectue (*scierie*), etc.

Le corpus est constitué de quatre substantifs, que l'on ne peut cependant analyser de manière une – manière de souligner qu'analyse synchronique et analyse diachronique ne se rencontrent pas toujours en l'espèce.

1. Des substantifs déverbaux

- ***agitation*** ne pose aucun problème d'analyse ; on y relève le suffixe *-ation* qui construit sur base verbale (ici : *agiter*) des substantifs (déverbaux, donc) dénotant

l'action et/ou le résultat de l'action – en contexte, c'est sans doute le trait /action/ qui est le plus activé. Deux remarques ici :

- le suffixe *-ation* est un allomorphe s'expliquant par l'appartenance du verbe de base au premier groupe – alors, par exemple, que le suffixe *-ition* se soude aux verbes en *-ir*. On peut aussi voir dans *-ation* la combinaison du suffixe *-ion* et du joncteur *-at-* inséré entre le radical et le suffixe.
- si l'analyse est possible en synchronie, le terme correspond diachroniquement à un emprunt au latin *agitatio*.

- ***maniement*** est dérivé du verbe *manier* au moyen du suffixe nominal *-(e)ment*, qui s'ajoute à des radicaux verbaux pour former des substantifs indiquant, eux aussi, une action, un processus, et le résultat de cette action. On peut noter ici que le mot dérivé est parallèle au verbe, qui connaît un sens propre (lorsqu'il s'applique à des objets concrets) et un sens figuré (lorsqu'il s'applique à des objets abstraits). Dans le texte, c'est le sens figuré qui est ainsi activé.

- ***louage*** est dérivé du verbe *louer* au moyen du suffixe *-age*, qui exprime également l'action – et plus rarement le résultat. De fait, le suffixe *-age* s'accole le plus souvent à des verbes transitifs de sens concret. Le *louage* désigne donc l'action de *louer*, et plus précisément, dans le texte, l'action de *se louer*, au sens métaphorique du terme : le *louage* signifie ici l'action de se mettre au service d'autrui, dans une locution verbale (*se donner à louage*).

2. *Locataires* : un substantif dénominal

Le nom ***locataire*** est à part. C'est un dénominal : il est formé à partir de la base nominale *location* (cf. *action / actionnaire*, *bénéfice / bénéficiaire*, *faux / faussaire*, etc.). Le suffixe n'est pas ajouté à la base mais apparaît par commutation : *locat-ion / locat-aire.* Il sert à créer un nom d'agent et peut être paraphrasé par « qui a la base, qui produit la base » (ici : « qui a une location »).

II. GRAMMAIRE

1. Étudiez la syntaxe des adverbes de « Les débats contestés et opiniâtrés … » (l. 5) jusqu'à « nullement » (l. 11) (6 points).

La description de l'adverbe, comme le soulignent de nombreux grammairiens, est rendue délicate par l'hétérogénéité interne de la partie de langue ainsi nommée.

> Présente dès l'Antiquité dans les inventaires des parties de discours, la classe de l'adverbe est désignée par les premiers grammairiens grecs au moyen du terme *epirrhêma*, qui signifie littéralement « qui s'applique au verbe ». Du mot grec au mot latin, qui passe en français, on retrouve la même transparence terminologique *(ad-verbum)* ; toutefois, une désignation concurrente soulignait en grec le caractère hétérogène de la classe, véritable « fourre-tout » (grec *pandektês*) où se rangeaient les mots invariables qui n'étaient ni préposition, ni conjonction. Ces remarques terminologiques n'étaient, bien évidemment, pas attendues des candidats.

L'hétérogénéité de l'adverbe exige que soit établie une critérologie compatible avec une représentation prototypique de la classe : certaines unités sont prototypiquement des adverbes – par exemple *cruellement* (l. 6) –, d'autres se situent à plus ou moins grande distance de ce prototype – par exemple *oui* (l. 11) –, sans parler des unités transférées dans d'autres classes – par exemple *tant* dans *ceux qui embrassent tant* (l. 8) (on y reviendra) –. M. Wilmet évoque, dans sa *Grammaire critique du français*, une « classe introuvable » (1998

[2e éd.] : 426) : il convient, dans un premier temps, d'établir des critères permettant de délimiter en extension le corpus retenu.

L'hétérogénéité de la classe est la même au plan syntaxique :

- la plupart des adverbes sont dépendants de l'élément qu'ils modifient, mais certains peuvent fonctionner comme des phrases autonomes dans certains enchaînements de répliques *(oui, non, si…)* ;

- la plupart des adverbes peuvent modifier des verbes, mais certains ne modifient que des adjectifs ou d'autres adverbes *(si, très…)* ;

- prototypiquement, les adverbes sont intransitifs, mais certains d'entre eux acceptent ou exigent un complément (*conformément (à), contrairement (à), différemment (de)*…).

Les unités reconnues comme adverbes n'ont pas un comportement syntaxique homogène au sein de la phrase, notamment du fait de la grande variété des points d'application – ou *incidences* – du constituant adverbial à l'intérieur de la phrase.

On essaiera donc, dans un premier temps, de dire, comme y invite M. Wilmet, « quels sont les adverbes » (1998 : 428), avant d'étudier précisément leur fonctionnement syntaxique et sémantique.

La question étant libellée dans un sens syntaxique (« Étudiez la *syntaxe* des adverbes… »), on devait se garder de toute analyse morphologique exhaustive, ce qui n'interdisait évidemment pas de rappeler, dans la critérologie de l'adverbe, l'importance morphologique du critère de l'invariabilité.

Problèmes terminologiques

La *Grammaire de la phrase française* de P. Le Goffic propose un usage étendu du terme d'adverbe : la conjonction hypothétique *si* est considérée comme un « adverbe intégratif », de même que la conjonction *comme*. Le jury a accepté ces dénominations à condition qu'elles fussent parfaitement situées, et expliquées.

Le jury a par ailleurs considéré comme équivalents les termes suivants :

Complément	intraprédicatif	extraprédicatif
Complément	rhématique	scénique
Complément	intégré	adjoint
Complément	Intrapropositionnel	extrapropositionnel

On considère que les compléments circonstanciels peuvent être des constituants facultatifs du SV, et des compléments non valenciels du verbe (voir ci-dessous 2. 1. 1.).

1. Frontières externes : la classe des adverbes

La classe des adverbes peut être définie à partir de quatre critères.

1. 1. L'invariabilité

À la différence du nom, de l'adjectif et du verbe, l'adverbe est invariable. Les mots ou syntagmes transférés dans la classe de l'adverbe deviennent invariables :

- le SP *à l'aventure*, analysable comme locution adverbiale en raison du figement (cf. **aux aventures, *à la grande aventure*) ;

- le mot *incontinent* est adverbe I. 8 (*Elle serait incontinent disloquée*) et non adjectif. Toutefois, il n'est pas certain qu'en synchronie, compte tenu de la différence de sens existant entre *incontinent* adjectif et *incontinent* adverbe, le second soit issu du premier par conversion (ou dérivation impropre). En diachronie – la remarque n'était pas attendue des candidats – les deux mots possèdent des filières étymologiques distinctes : l'adjectif *incontinent* est emprunté au lat. *incontinens*, l'adverbe à la locution juridique latine *in continenti (tempore)*. De fait, les dictionnaires traitent ces deux mots comme des homonymes.

Cette invariabilité est l'indice d'un fonctionnement singularisé en vertu duquel l'adverbe est en général incident, non à un support en tant que tel, mais à une incidence,

une relation (la linguistique guillaumienne évoque une incidence externe au second degré). L'adverbe *cruellement* (l. 6), par exemple, est incident à l'incidence du prédicat *me rongerait* au sujet *l'issue qui rendrait honteuse ma chaude poursuite*. L'adverbe qualifie une incidence : il n'a ni genre ni nombre.

L'invariabilité caractérise d'autres parties de langue avec lesquelles l'adverbe entre en relation : la préposition, la conjonction de coordination, la conjonction de subordination et l'interjection. À cet égard, il était attendu que les candidats analysent correctement *à même* dans *mordais à même* (l. 7). Il s'agit d'une locution adverbiale obtenue par adverbialisation de la locution prépositive *à même* qui a pour sens « directement dans », adverbialisation liée à un effacement du SN complément de la préposition (cf. *si je mordais à même les débats*). On pouvait aussi considérer *à même* comme une préposition en emploi absolu : quoi qu'il en soit, la préposition, partie de langue transitive pourvue d'un complément, s'intransitive ici – l'adverbe, de fait, est une partie de langue intransitive (voir ci-dessous, 1. 4.). Ajoutons que la composition *à même* fait se succéder, dans une construction opacifiée, la préposition *à* et l'adverbe *même* (sans *même*, *à* ne peut s'intransitiver en adverbe).

1. 2. Le caractère syntaxiquement accessoire

L'adverbe représente prototypiquement un constituant syntaxiquement accessoire, qui peut donc être supprimé sans que soit mise en péril la grammaticalité de la phrase : *Elle serait incontinent disloquée par cette agitation intestine → Elle serait disloquée par cette agitation intestine.*

Cela ne signifie pas que l'adverbe soit accessoire sur le plan sémantique ou informationnel : il va de soi que les adverbes de négation, importants dans le texte, orientent l'interprétation de l'énoncé et sont donc indispensables à l'expression du *modus*, ou point de vue du locuteur.

Le mot *tant* (l. 8) pouvait poser problème : plutôt que d'y voir un adverbe de degré ou de quantité incident au verbe transitif *embrassent* employé absolument, on devait le considérer comme un pronom indéfini (obtenu par conversion) occupant une fonction essentielle, celle de complément direct (COD) du verbe *embrassent* (= embrassent tant de choses). Il fallait donc, dans cette hypothèse, exclure explicitement *tant* du corpus. Le jury a toutefois accepté l'analyse de *tant* comme adverbe modifieur de *embrassent*.

1. 3. La dépendance

L'adverbe n'a pas d'autonomie syntaxique. Il dépend syntaxiquement d'un mot ou d'un constituant ou de la phrase elle-même.

À cet égard, les adverbes *oui* et *nullement* (l. 11) se singularisent car ils tendent à se détacher et à fonctionner comme des mots-phrases (voir ci-dessous leur analyse, en 2. 3. 3. et 2. 3. 4.).

1. 4. L'intransitivité

L'adverbe dépend d'un autre élément de la phrase ou de la phrase elle-même mais aucun élément ne dépend de lui. Il n'autorise pas l'apparition de compléments. L'adverbe est donc, en une conception extensive du terme, *intransitif*. Cette intransitivité n'interdit pas l'apparition de termes à gauche parfois considérés comme des *spécifieurs* (*cruellement → bien cruellement* (l. 6) : l'adverbe *cruellement* est « modifié » par l'adverbe de degré *bien*). Cependant, comme on l'a rappelé en introduction, certains adverbes acceptent ou exigent un complément (cas non représenté dans le texte).

Rappelons qu'il est exclu de faire de la mobilité un trait distinctif de l'adverbe : certains adverbes sont mobiles (en particulier les adverbes en position de circonstant, mais sous certaines conditions), d'autres non. De fait, une bonne moitié des adverbes du texte ne sont pas déplaçables.

2. Les constructions de l'adverbe : frontières internes

Un classement raisonné ne peut reposer exclusivement sur les catégorisations habituellement utilisées pour distinguer des adverbes de *temps*, de *manière*, de *degré*, de *temps*, de *négation*, etc. Les adverbes n'ont pas tous le même comportement syntaxique et il est donc préférable de valoriser, dans une première approche, une perspective plus syntaxique, et transversale, qui mette au jour la diversité des types de construction de l'adverbe. L'interprétation syntaxique de l'adverbe peut, par ailleurs, dépendre étroitement de considérations sémantiques et / ou informationnelles, notamment dans le cas des adverbes en position de circonstant – intra- ou extra-prédicatif : le jury a valorisé, ici comme ailleurs, les copies faisant montre de finesse dans l'approche des faits.

2. 1. L'adverbe incident à un autre constituant de la proposition

La grammaire parle habituellement, dans ce cas, d'adverbe de constituant, pour le distinguer de l'adverbe de phrase, examiné ci-dessous (voir 2. 2.).

2. 1. 1. L'adverbe incident au verbe

Certains adverbes circonstants sont, non pas extérieurs à la phrase, mais intégrés dans le prédicat et donc compléments du verbe *lato sensu* : ce ne sont pas des compléments du verbe appelés par le programme actantiel du verbe, mais des expansions facultatives du noyau verbal dans le cadre du groupe verbal. Ils n'en sont pas moins des *compléments du verbe* (ou, plus exactement, des compléments du groupe formé par le verbe et ses éventuels compléments essentiels), et à ce titre, ils sont focalisés par la négation et susceptibles de faire l'objet d'une extraction au moyen de *c'est… que….* Il est fréquent d'ailleurs, sans que cette propriété soit toujours vérifiée, que les adverbes de ce type soient difficilement déplaçables :

- *cruellement* l. 6 est un adverbe de manière, intraprédicatif, complément circonstanciel de manière du verbe *rongerait* (le jury a aussi accepté l'analyse de l'adverbe comme *modifieur* du verbe). On peut encore y voir un adverbe de degré modifiant en degré (degré d'intensité élevée) le verbe. Le syntagme adverbial *bien cruellement* est difficilement déplaçable : *? Bien cruellement, l'issue […] me rongerait.*
- *à même* l. 7 est un adverbe intraprédicatif, complément non actanciel et non essentiel du verbe *mordais*, qui est ici en emploi absolu (cf. *mordre [quelqu'un] à même [le bras]*). On peut y voir un complément de lieu (localisant l'objet non exprimé) ou, dans ce contexte figuré, un complément circonstanciel de manière intraprédicatif (ou encore un simple *modifieur* du verbe). Il n'est pas du tout déplaçable.
- l'adverbe *incontinent* (l. 8) est nettement intraprédicatif, comme l'indique le passage à la forme négative, qui le focaliserait (*elle ne serait pas incontinent disloquée…*). Il s'agit donc d'un complément circonstanciel de temps (ou un modifieur) de *serait […] disloquée.*

2. 1. 2. L'adverbe incident à un autre adverbe

Incident à un autre adverbe (ou à un adjectif), un adverbe de degré gradue la caractérisation exprimée par l'adverbe :

- *bien (cruellement)* (l. 6) : l'adverbe *bien* ressortit au degré d'intensité (qu'on distingue du degré de comparaison exprimé par *plus, moins…*), et plus précisément à l'expression de l'intensité élevée. Il modifie ici l'adverbe *cruellement*, examiné ci-dessus (voir 2. 1. 1.).

2. 2. L'adverbe incident à la proposition ou à la phrase

L'adverbe peut avoir pour plan d'incidence non un constituant en particulier mais au moins une unité prédicative, proposition ou phrase. Selon la terminologie traditionnelle, il s'agit alors d'un adverbe de phrase. On classe ici :

- les adverbes de temps *enfin* (l. 5) (= « à la fin » ; *enfin* n'a pas ici statut d'adverbe de liaison) et *quelquefois* (l. 9) qui sont donc des compléments circonstanciels de temps extraprédicatifs, « compléments de phrase » à l'intérieur des propositions subordonnées. Ces adverbes restent extérieurs à la prédication – ils ressortissent au « cadre » temporel de la prédication – et ne seraient pas affectés par la transformation négative. La *Grammaire méthodique du français* décrit ces compléments comme des « compléments scéniques ». On peut noter que *quelquefois* est placé à l'ouverture de la préposition, après la conjonction *si*, position extraprédicative par excellence.

- la locution adverbiale *à l'aventure* (= « peut-être ») a valeur de modalisation épistémique du prédicat *me rongerait […] bien cruellement* ; il s'agit d'un complément non essentiel de modalisation – éventuellement catégorisable comme circonstanciel – qui porte plus précisément sur la relation entre le prédicat et son énonciation.

2. 3. Les adverbes de négation

Les adverbes de négation, en raison de leurs spécificités syntaxiques, appellent un traitement à part.

2. 3. 1. Adverbes de négation et type de phrase

Les adverbes de négation indiquent en général, à la différence des adverbes examinés jusque-là, un *type de phrase* (facultatif), le type négatif, qui appelle une discrimination sémantique de la portée de la négation. La négation *n'aurait jamais la force…* (l. 7) repose sur la corrélation de l'adverbe *ne*, appelé *discordantiel* par Damourette et Pichon, et de l'adverbe *jamais*, appelé *forclusif*, en ce qu'il « forclôt », c'est-à-dire exclut de la sphère de réalité du locuteur, le terme positif correspondant (*ne … jamais = ne… pas une seule fois*). Formellement, la négation encadre le verbe mais elle est ici seulement partielle, ou « nucléaire » (Tesnière), portant sur le circonstant de temps (et non sur le procès lui-même, ce qui exclut d'en faire une négation totale comme l'ont fait de trop nombreuses copies) : l'adverbe semi-négatif *jamais* est complément circonstanciel (intraprédicatif) du verbe *aurait (la force)* (construction prédicative à verbe support).

2. 3. 2. Adverbes de négation et juxtaposition

L'adverbe *non* est souvent employé seul, en dehors de toute corrélation. Il possède un fonctionnement anaphorique et reprend le contenu propositionnel du segment *j'ai promis* dans *de m'en charger, non de les incorporer* (l. 10-11). Il intervient dans le cadre d'une négation contrastive (C. Muller, *La négation en français,* Genève, Droz, 1991) et sert à exclure un élément juxtaposé. Les deux syntagmes ainsi mis en rapport, *de m'en charger* et *de les incorporer*, sont COD de *ai promis* (*de* est indice / article de l'infinitif).

La variante locutionnelle *non pas* (où *non* entre en composition, et non en corrélation, avec *pas*) intervient juste avant pour exclure deux syntagmes prépositionnels coordonnés : *j'ai promis de les prendre en main, non pas au poumon et au foie* (l. 9-10). *Non pas* est également anaphorique et reprend *j'ai promis de les prendre*. La négation contrastive s'associe ici à un jeu stylistique de défigement de la locution *prendre en main*.

Il s'agit dans les deux cas d'une négation partielle portant sur les syntagmes en deuxième position.

2. 3. 3. Le cas de « nullement »

Aux juxtapositions négatives *non pas / non* succède un système corrélatif *oui … nullement* (l. 11) qui structure une juxtaposition binaire similaire. L'adverbe *oui* n'est évidemment pas un adverbe négatif mais il entre dans le système de la négation : on pouvait l'analyser ici ou bien à part, l'essentiel étant de proposer des pistes pour l'étude grammaticale de cette corrélation.

Les adverbes *oui* et *nullement* peuvent être décrits, ici, comme des mots-phrases susceptibles de donner lieu à des phrases syntaxiquement autonomes : *J'ai promis de m'en soigner. – Oui. De m'en passionner. – Nullement*. *Oui* sert à confirmer la prédication positive, *nullement*, variante étoffée de *non*, à infirmer la prédication positive (voir Wilmet, 1998 : 510 et s.). Tous deux sont, dans ces emplois, des adverbes anaphoriques : comme *non pas* et *non* (l. 10), *nullement* s'interprète, comme *oui*, à partir d'une relation anaphorique résomptive. Cela étant, les deux mots-phrases sont ici juxtaposés aux syntagmes qu'ils interprètent après-coup, dans une structure dialogique ou ils font l'objet d'une modalisation en discours second.

2. 3. 4. « Oui » (l. 11) : voir 2. 3. 3.

2. Formulez toutes les remarques utiles et nécessaires sur « Ceux qui savent combien ils se doivent, et de combien d'offices ils sont obligés à eux » (l. 14-15)

Les identifications fondamentales portaient sur les trois subordonnées du fragment : la subordonnée relative périphrastique et les deux subordonnées complétives coordonnées.

1) *ceux qui savent…* : l'appellation retenue est celle de **subordonnée relative périphrastique**. Il s'agit d'un type particulier de relative **substantive**, introduite par *ceux qui*. Toutefois, certains grammairiens ne comptent parmi les relatives substantives que les relatives sans antécédent, du type *Qui dort dine* ; ils ignorent la sous-catégorie des « périphrastiques », faisant assumer au pronom introducteur la fonction d'un antécédent ordinaire. La *Grammaire Méthodique du Français* reconnaît en outre que les périphrastiques, plus que de véritables « relatives sans antécédent », ont un statut intermédiaire entre celui des relatives avec antécédent nominal et celui des relatives sans antécédent**.** Cette appellation de *périphrastique* faisant débat, l'identification de notre occurrence comme relative adjective déterminative (*ceux* étant tenu pour l'antécédent de *qui* et la relative son épithète) a également été acceptée. Dans l'hypothèse où *ce qui…* est une subordonnée périphrastique, le démarcatif subordonnant est considéré comme un pronom décumulatif, combinaison d'un pronom démonstratif (ici *ceux*), qui joue le rôle sémantique (de nature indéfinie, n'ayant de référence que par défaut, possédant uniquement le trait *être humain* et l'extensité plurielle), et d'un pronom relatif (ici *qui*). La subordonnée assume des fonctions primaires, en l'occurrence celle de sujet (de *trouvent*).

2) *combien ils se doivent et de combien...* : la construction est simple, la fonction du syntagme également (complément (d'objet) direct de *savent*) ; l'interprétation se révèle un peu plus délicate. Ces deux propositions ont le plus souvent été identifiées comme deux interrogatives indirectes. Il était cependant souhaitable d'affiner l'analyse.

Comme on sait, *interrogative indirecte* est une appellation trompeuse. Ce type de construction, traditionnellement rangé dans la classe des complétives, ne relève pas toujours d'une interrogation (*savoir,* comme ici, en tant que verbe régissant, en est une illustration typique), mais réfère à un contenu de savoir interprétable comme « en suspens », que le sujet grammatical ou l'énonciateur ignore, recherche, néglige ou tient hors de portée du destinataire, et c'est le verbe introducteur qui indique si le locuteur ou le sujet demande (à son interlocuteur) de combler le vide ou si, comme dans le cas qui nous occupe, il affirme, au contraire, sa capacité à le combler. On conçoit facilement que cette définition, étant donné sa généralité et son élasticité, se montre peu opératoire ; on peut toutefois avancer que la perspective de la subordonnée relève d'un parcours balayant toutes les valeurs possibles sans sélection, comme dans l'interrogation simple dont elle reproduit l'ordre (S-V-O). Dans cette perspective, *Ils savent combien ils se doivent…* signifierait « ils savent répondre à la question *combien se doivent-ils ?* » tandis que *ils savent de combien d'offices ils sont obligés* transposerait un énoncé tel que « ils savent répondre à la question : *de combien d'offices sont-ils obligés ?* ».

En dépit de la construction par coordination qui tend à masquer leur différence, les

deux *combien* ne fonctionnent pas de la même manière ; s'ils servent de « ligateurs », avec un rôle d'enchâsseur, le premier *combien* est adverbial et exprime la manière ou, plus probablement, le degré (et s'expliciterait par une locution comme *à quel point*), tandis que le second prend part à la détermination de *offices* (*combien de* est un déterminant composé) et paraît purement quantitatif.

Si un sens négatif, interrogatif, injonctif ou volitif favorise l'interrogation indirecte, le contexte de la phrase de Montaigne est, lui, nettement assertif et le sens interrogatif reconstitué ci-dessus peut paraître passablement artificiel. On serait donc fondé à soutenir l'hypothèse selon laquelle, plutôt que d'interrogatives, les constructions nominalisent des énoncés de **modalité exclamative** équivalant à : *Ils savent : combien ils se doivent !* ; *ils savent : de combien d'offices ils sont obligés !*, mais il n'est pas exclu que le sens modal soit dans l'entre-deux de l'interrogation et de l'exclamation, ce qui justifie que les exclamatives indirectes soient toujours traitées dans les grammaires comme des cas particuliers des interrogatives.

Les interrogatives sont toujours équivalentes à un GN (ou à un GP), quel que soit le terme qui les introduit.

Le **mode** est l'indicatif. *Savoir* marque l'appréhension intellectuelle d'une assertion ayant statut de fait mais le mode de la complétive ne résulte pas du choix d'exprimer la certitude dans l'esprit du locuteur (certitude opposée au doute, qui serait exprimé par le subjonctif), mais du statut du procès de la subordonnée. Le temps est le présent (« étendu » ou « permanent »).

Nous souhaitons en tout cas rappeler aux candidats que l'étiquette de « complétive » ne saurait suffire pour expliquer le fonctionnement de ces subordonnées, non plus que la mention de leur fonction[1].

3) la forme verbale *sont obligés* construit 2 compléments indirects, introduits par des prépositions incolores : *de* et *à*, la première ayant en français moderne la valeur de *par* – indiquant l'agent du passif (complément d'agent), la seconde ayant la valeur de *envers* et indiquant le destinataire des obligations, soit : *de combien d'offices* (= par de nombreuses charges) */ à eux,* avec valeur de « datif » (= *envers eux-mêmes* ou *pour leur propre compte, de leur fait, de leur chef...*).

On pouvait attendre une remarque sur la construction asymétrique des 2 COI pronominaux de *doivent* (tour réflexif) et *sont obligés* (construction passive, avec l'auxiliaire *être*), en dépit de leur référent identique : *se* (pronom synthétique) et *à eux* (pronom disjoint complément de la préposition *à*). La concurrence entre le clitique et le pronom disjoint est fréquent dans la langue du XVI^{e} siècle.

III. STYLISTIQUE

L'étude de stylistique était jusqu'alors trop souvent sacrifiée par les candidats, faute, en grande partie sans doute, d'un temps suffisant pour la mener à bien. Il semble que l'allongement de la durée de l'épreuve de Français moderne lui ait, en l'occurrence, bien profité : le jury s'est réjoui de lire cette année, dans une proportion bien plus élevée que les années précédentes, diverses études attestant non seulement d'une bonne connaissance de l'œuvre au programme, mais aussi d'une maitrise satisfaisante de l'exercice concerné.

La réciproque en est cependant que, par contraste, se sont trouvés d'autant plus accusés – indépendamment même de leur inachèvement, de leur style télégraphique, voire de leur réduction au seul squelette d'un plan apparent vide de tout développement – les défauts méthodologiques récurrents des plus mauvaises copies. Aussi n'est-il inutile de rappeler, cette année encore, ce que ne saurait être une étude stylistique :

[1] Pierre Le Goffic a proposé de reprendre l'appellation de *percontatives,* jugeant celle-ci « moins dangereuse »

- ni, bien sûr, une forme de paraphrase s'employant à répéter le texte comme pour fournir des gages de sa compréhension littérale – ou, à l'inverse, une divagation libre se proposant de le rêver, en s'appuyant sur lui comme un prétexte à la dérive interprétative ;
- ni (mais la cause semble déjà moins entendue) une tentative d'associer au déploiement de thématiques très générales quelques touches décoratives d'analyse littéraire ;
- ni, pour finir, un catalogue de procédés entassés sans ordre ni projet de lecture, indifféremment de toute intention démonstrative.

Au rebours de ces options, qui ne devraient plus en être, l'étude stylistique part de l'hypothèse méthodologique suivante : celle d'une forme textuelle aussi signifiante que cohérente dans son mode même de signification. C'est donc par l'examen attentif de leur configuration singulière qu'elle se propose d'aborder l'interprétation des textes qui lui sont proposés, avec ce que cela implique d'attachement à mettre en évidence l'orientation de leur structure formelle, ou pour le dire autrement, la cohérence suivant laquelle tendent à s'ordonner et converger en eux les différents procédés, en droit très hétérogènes, qui les constituent, au principe d'effets de saillance et de sens qui sont précisément les objets du mode d'interprétation spécifique du stylisticien.

Il semblerait, cette année (et c'est, une nouvelle fois, un vrai sujet de satisfaction) que l'absence de fléchage, désormais actée, du sujet ait bien moins dérouté les candidats qu'on n'aurait pu le craindre. Livrés à eux-mêmes face au texte, la plupart ont, en effet, su construire un plan témoignant de leur conscience, si diversement articulée soit-elle, des caractéristiques les plus essentielles de l'extrait de Montaigne. A cet égard, la différence entre les copies moyennes et les bonnes à très bonnes copies s'est essentiellement creusée dans leur inégale capacité à rendre compte du grain fin du texte, et à approfondir et hiérarchiser, au sein de chaque partie, l'analyse des procédés étudiés. Question de connaissances sans doute – car on ne va jamais bien loin en la matière, quand on n'a, par exemple, pour outils d'analyse, que la métaphore et l'antithèse, l'opposition phrase simple / phrase complexe et le nombre de points d'interrogations ou d'exclamation mobilisés par l'auteur –, mais question de pratique plus encore. C'est que la rapidité d'analyse et d'exécution exigée des candidats dans le court temps de l'épreuve suppose précisément de leur part beaucoup d'entraînement, et que cet entraînement progressif ne saurait se conduire en amont que sur le temps long d'une formation de plusieurs années, plutôt que dans le cadre étroit, comme c'est parfois le cas, de la seule année d'agrégation. De ce point de vue, les meilleures copies, et la note maximale qu'elles ont reçue, plaident à elles seules pour l'intérêt d'un tel investissement. Mais, de toute évidence, leur clarté, leur rigueur, leur sûreté d'analyse, leur faculté de hiérarchisation et leur capacité à mettre en résonance des procédés formels, des intentions esthétiques ou argumentatives et des moments plus généraux de l'histoire culturelle disent aussi plus profondément le fruit véritable de l'effort consenti, que c'est se préparer à bien enseigner les lettres que se former à être un bon stylisticien.

Il reste enfin à formuler une dernière remarque de méthode et de simple bon sens. Au vu du temps réservé à l'exercice, il va de soi que le jury ne saurait attendre des candidats une étude organisée parfaitement exhaustive des procédés stylistiques mis en œuvre par le texte, non plus que les longs développements qu'appelleraient, dans l'idéal, chacun d'entre eux et les modalités complexes de leur mise en relation. Cela étant, le rappel d'une telle évidence ne vaut sûrement pas légitimation d'un dilettantisme coupable ou d'un bâclage généralisé. Tout au contraire, il entend souligner que l'étude stylistique requiert des candidats à l'agrégation une double recherche d'efficacité – mais autant dire : de netteté – dans la hiérarchisation de leur matière et dans la rédaction de leur propos. Plutôt qu'émietter à l'infini le texte proposé, organiser son examen autour des éléments les plus essentiels, parce que les plus saillants et les plus nodaux, de sa caractérisation formelle. Et plutôt que s'égarer en considérations diffuses sur un rythme, un imaginaire, ou une tonalité, cibler droit le faisceau des phénomènes concernés et l'effet induit de leur mise en réseau. L'épreuve de stylistique au concours suppose, somme toute, une même rigueur – quoique une rigueur idéalement sensible et sans sévérité – dans les phases de son *inventio*, de sa *dispositio* et

de son *elocutio*. Mais le fait est qu'on gagne toujours du temps à être le plus net et le plus précis, et ce n'est de toute façon pas à l'aquarelle qu'on peut prétendre cerner au plus près des contours. Par stratégie comme par méthode, le candidat stylisticien doit s'habituer à travailler à la pointe sèche – et rien de plus suggestif, parfois, que la plus grande précision.

L'introduction d'une étude stylistique compte classiquement trois temps : un premier temps s'appliquant à situer l'extrait dans l'œuvre ; un deuxième, à problématiser son analyse ; et un troisième à énoncer le plan de l'étude.

En l'occurrence, il importait de rappeler ici que l'extrait proposé se trouve situé au début de l'essai *De ménager sa volonté*. Dans cet essai, de fait, interrogeant avant l'heure la forme d'aliénation à laquelle exposeraient naturellement vie sociale et vie professionnelle, Montaigne propose un portrait de soi aux inflexions stoïciennes, en forme d'invitation pressante au détachement.

Or une telle situation permet de rendre compte du nœud de tensions caractérisant ce passage : de ses dimensions tout à la fois descriptive et prescriptive ; de sa tendance à n'assumer la subjectivité de ses jugements que pour faire valoir leur prétention à l'universalité ; et *in fine*, de son attachement des plus paradoxaux à défendre la nécessité… du détachement. Autant d'antilogies traduisant, semble-t-il, la relation complexe de Montaigne au stoïcisme et la part d'inquiète auto-persuasion induite par son entreprise de persuasion du lecteur.

Ce qu'on se propose d'explorer en interrogeant :

1. Les ambivalences de la rhétorique délibérative,
2. les usages d'une amplification par paraphrase associant l'ampleur de la période à la juxtaposition d'éclats « sénéquiens »,
3. la dialectique du même et de l'autre traversant l'ensemble du passage.

1. Ambivalences de la rhétorique délibérative

Tout le texte porte les traces d'une rhétorique du conseil avançant à peine masquée derrière une rhétorique du témoignage. On peut en relever le principal symptôme dans l'alliance des marques de l'éloquence délibérative émaillant le passage, à la tension argumentative induite par les glissements et les feuilletages d'une énonciation toute labile.

1. 1. Marques du délibératif

L'extrait définit une règle d'action destinée à informer l'avenir. Sa saillance est tout particulièrement assurée par les nombreuses paraphrases qui en sont données et par la position encadrante de deux d'entre elles : « il se faut prêter à autrui… » au début du passage ; « il faut ménager la liberté de notre âme… » à sa toute fin. La portée prescriptive de cette règle est marquée par l'usage de la modalité déontique, que ce soit par le biais de tours impersonnels (« il faut… », « il faut »), suivant la rhétorique apodictique de la sentence, ou par le biais d'impératifs impliquant directement le lecteur (« ne t'éloigne pas »), suivant la rhétorique adressée de l'objurgation. À quoi s'ajoute, de manière à peine plus oblique, l'usage de tropes illocutoires (« tu as bien largement affaire chez toi » = « occupe-toi de tes affaires »)

De la tentative de convaincre le lecteur du bien-fondé de cette règle d'action, témoignent au moins deux indices convergents :

- la polarisation axiologique de l'extrait donnant tout à considérer au travers des oppositions *utile / nuisible* ou *plaisir / déplaisir*, et réglant, faute de science de l'avenir, l'usage du raisonnement par l'absurde mis en évidence par les systèmes hypothétiques à valeur d'irréel du présent avec *si* (« Si ma volonté se trouvait…, je n'y durerais pas… », « Si je mordais…, mon âme n'aurait jamais… ») ou sans *si* (« les débats qui donneraient…, me rongeraient… »)
- et le recours à un mode de raisonnement plus inductif que déductif, tout particulièrement sensible dans la sollicitation d'autorités tantôt négatives (ainsi le contre-modèle doxique

défini par « les hommes »), tantôt positives (ainsi le modèle de sagesse défini par la périphrase à valeur caractérisante « Ceux qui savent », mise en valeur par sa position en tête de phrase), mais régulièrement associées à la mobilisation d'une expérience toute personnelle. Or peu importe en l'occurrence que cette dernière se présente comme permanente (comme le traduit la valeur d'emploi du présent dans : « J'ai assez affaire… j'ai dans mes entrailles… et suis assez intéressé… »), ou comme passée quoique toujours influente (ainsi dans la séquence à l'accompli du présent : « Si quelquefois on m'a…, j'ai promis de… »). L'essentiel est qu'elle semble revêtir dans tous les cas une valeur rhétorique ambiguë d'illustration (donnant à croire en le bien-fondé de la règle défendue)… et de modèle (donnant à imiter l'exemple donné).

1. 2. Enonciation labile

C'est d'ailleurs ce que semblent confirmer les miroitements énonciatifs mis en œuvre par cet extrait. La présence de la P1 s'y fait partout sensible, qu'elle se présente comme sujet ou objet grammatical du discours, ou qu'elle s'affiche comme centre de jugements de croyance (modalité épistémique : « mon opinion est… ») et de goût (modalité appréciative : « ne me plait pas » ; adverbes : « trop », « bien cruellement », voire « enfin »). Indice transparent d'une écriture du moi, certes, mais d'une écriture du moi non moins singulière, n'hésitant pas à subordonner, comme au début de l'extrait (« Mon opinion est qu'il faut ») le déontique à l'épistémique et à l'appréciatif – et, de ce fait, les tensions centrifuges du discours à leurs tensions centripètes.

C'est que, de l'écriture du moi comme écriture de l'humaine condition, à l'écriture du moi comme écriture de l'ordre souhaité, ou conseillé, des choses, il n'y a ici qu'un pas, non moins audacieusement franchi par la mobilité des plans énonciatifs. Exemplaire en est, en l'espace de quelques lignes à peine, le mouvement de diastole / systole réglant les transitions suivantes :

- de l'étroitesse de la P1 (« Et suis », l. 13) à l'ouverture à une pluralité indéfinie (« Ceux qui savent… », l. 14-15) ;
- puis de la P2 (« Tu as bien…. », l. 16) à l'évocation d'une généricité plurielle (« Les hommes… », l. 17),
- et, pour finir, du recentrage brutal, comme par réaction, sur le *je* (« ne me plait pas », l. 19), à sa tentative d'effacement derrière un impersonnel (« Il faut ménager », l. 19) aussitôt reconfiguré en la P4 d'une communauté d'expérience et de pensée associant l'auteur au lecteur (« la liberté de notre âme… », « si nous jugeons sainement », l. 19-20).

En ce gage de la mobilité réglée du discours, et, partant, de sa dynamique, certes, mais aussi bien de son orientation, sans doute pourra-t-on reconnaître la manifestation éclatante d'un *je* portant « la forme entière de l'humaine condition ». Mais le fait est que cette même labilité énonciative n'est pas moins interprétable en termes argumentatifs qu'en termes strictement éthiques ou anthropologiques, et qu'elle concourt ainsi, fût-ce de manière plus subreptice et ambiguë, à la construction d'une autorité toute personnelle et, par-là même, à l'entreprise délibérative du passage.

2. <u>Amplification par paraphrase au service de l'expolition</u>

L'argumentation est portée par une amplification par paraphrase. L'expolition permet à la fois l'enregistrement du mouvement de la pensée dans son surgissement et la construction d'une prose d'art frappante oscillant entre l'ampleur du style périodique et les éclats d'inspiration sénéquienne du style coupé. Ses formes les plus voyantes sont la récurrence de l'hypozeuxe, l'importance des effets sémantiques (polynomie, défigement et métaphore) et la variété des effets rythmiques (style périodique et style coupé).

2.1 Encadrement par répétition lexicale

L'extrait est encadré par une double répétition lexicale. Outre la reprise du verbe « hypothéquer » (l. 2 et 20), la même construction impersonnelle à valeur déontique construit deux maximes en écho : « Mon opinion est, qu'il se faut prêter à autrui, et ne se donner qu'à soi-même. » (l. 1) et « Il faut ménager la liberté de notre âme, et ne l'hypothéquer qu'aux occasions justes, […]. » (l. 19-20). L'ensemble du texte se perçoit dès lors comme un moyen de passer de l'énonciation d'une opinion subjective à celle d'une maxime générale reçue par tous ceux qui « juge[nt] sainement » (l. 20-21).

2.2 Hypozeuxe

2.2.1. Hypozeuxe et gradation sémantique

Les figures de construction manifestent la pensée en train de s'élaborer. Aux l. 1-9, la répétition du système hypothétique construit une expolition permettant au Je l'examen de son fonctionnement psychologique. L'alternance en chiasme entre sujet pronominal et sujet nominal métonymique construit le sujet en sujet d'observation (« Si ma volonté…, je… […] Si je…, mon âme… »). Dans la protase, le passage de la caractérisation modalisée (« se trouvait aisée à s'hypothéquer ») au verbe d'action de sens violent opère une gradation sémantique poussant l'hypothèse jusqu'à sa plus grande intensité. Dans l'apodose, le passage d'un verbe intransitif (« je n'y durerais pas ») à une construction verbale complexe pourvue d'un complément lui-même pourvu d'une proposition relative constitue également une gradation sémantique approfondissant l'expérience psychologique. Aux l. 5-6, la répétition du patron syntaxique GN + relative, qui construit deux GN sujets séparés par une ponctuation moyenne (le deux-points), construit une cadence mineure : « [Les débats contestés et opiniâtrés qui… : l'issue qui…] / [me rongerait à l'aventure bien cruellement.] » Dans l'apodose, la locution adverbiale et l'adverbe modifié construisent même un rythme ternaire insistant sur le sémantisme des termes et permettant au sujet (et au lecteur) de faire une rythmique expérience de cette affectivité : « me rongerait (catachrèse) / à l'aventure / bien cruellement (adverbes d'intensité) » [4 syll. /4 (5?) syll. /(4?) 5 syll.]. D'autres parallélismes de construction pourraient être décrits et interprétés (« assez… , sans + INFINITIF » aux l. 12-14, « Leurs + NOM + sont… » aux l. 17-19). Nous y reviendrons.

2.2.2 Un art de la variation

A la gradation sémantique, s'ajoute un jeu de variation. L'organisation syntaxique des antithèses des l. 10-12 comporte ainsi des variations. Structurée par la répétition des infinitifs COD de « j'ai promis » (« de les prendre en main, non pas au poumon et au foie : de m'en charger, non de les incorporer, de m'en soigner oui, de m'en passionner nullement »), elle s'ouvre par une opposition entre une expression figée et son défigement par l'ouverture paradigmatique de son complément (« de les prendre en main, non pas au poumon et au foie », on y reviendra) et se clôt par l'opposition de deux courtes phrases simples à la P1 (« j'y regarde mais je ne les couve point »). Le passage de la succession des infinitifs COD à deux nouveaux verbes se ressent comme une improvisation tâtonnante cherchant à préciser son objet jusqu'à l'expression en clausule d'une formule synthétique satisfaisante.

2.3 Doublets synonymiques, défigement et métaphores

2.3.1 Binômes parasynonymiques et renforcement de la pensée.

Les binômes parasynonymiques, courants dans la prose du XVI^{e} siècle, sont nombreux. S'ils constituent parfois des synonymes (« disposer et ranger », l. 12), ils permettent surtout eux aussi d'enregistrer le mouvement d'une pensée en train de se préciser, et, souvent, de se raidir, puisque le second terme est sémantiquement plus fort que le premier : « à s'hypothéquer et à s'appliquer » (l. 2, où « appliquer » rend l'adhésion intense et positive), « contestés et opiniâtrés » (l. 5, où « opiniâtrés » a contextuellement le sens de « contestés avec obstination »). On peut ajouter à cette expression par touches successives les polynômes adjectivaux « essentiels, propres et naturels » (l. 14) qui déploient tous la consubstantialité des « affaires » (conformes à son essence, exclusifs,

conformes à sa nature) mais s'achèvent par un terme renvoyant aussi à la notion plus riche de « nature » dont on connaît l'importance pour Montaigne.

2.3.2 Défigement et métaphores

Plus que la polynomie, c'est surtout la métaphore qui assure l'amplification sémantique. Très voyante, elle développe essentiellement deux séries de métaphorisants : les métaphorisants empruntés au droit commercial et ceux empruntés au corps.

La métaphore verbale in praesentia « s'hypothéquer » (l. 2 et l. 20) donne une représentation très critique de l'implication excessive. Non seulement le sens dénotatif de « transférer la propriété pour garantir une dette » présente l'implication comme une scandaleuse dépossession de soi, mais les sens connotatifs de « favoriser le présent au détriment de l'avenir, perdre la propriété réelle au profit d'une possession illusoire et fragile, etc. » ajoutent une modalité évaluative dépréciative. La métaphore filée de la location (« se donnent à louage », « Leurs locataires », l. 17-19), également in praesentia dans la mesure où elle possède une valeur résomptive, achève cette condamnation de l'implication excessive en rabaissant ceux qui s'y livrent à de simples objets de transaction commerciale. L'application du sens commercial à soi provoque une double indignation puisqu'elle indique à la fois une aliénation complète de ce qu'on a de plus personnel et une aliénation voulue. Il est possible d'y voir un écho de la théorie politique développée par le grand ami de Montaigne, Etienne de La Boétie, dans son *Discours de la servitude volontaire*. Quoi qu'il en soit, la formulation gnomique « Les hommes se donnent à louage » (l. 17) associe le général au scandaleux pour justifier l'attitude du locuteur.

Outre les métaphores juridiques, on peut relever plusieurs métaphores concrétisantes. L'anaphore infidèle de « m'en passionner » (l. 11) par « les couve[r] » (l. 11-12) discrédite l'engagement excessif en le représentant sous la forme ridicule et déplacée d'une poule couvant son œuf ou du moins, par catachrèse, d'un parent choyant son enfant avec excès. Le spectaculaire défigement de la l. 10 met également en œuvre une métaphore corporelle concrétisante. Celle-ci fonctionne en deux temps. L'ouverture paradigmatique de l'expression « prendre en main » en « [prendre] au poumon et au foie » construit le passage du membre extérieur (la « main ») aux organes internes comme une transgression linguistique. Mi-scandaleuse mi-humoristique, cette transgression aboutit à une métaphore condamnant par analogie le comportement excessif décrit. Mais le défigement et le mot « maniement » (l. 9) permettent également une éventuelle lecture compositionnelle, et donc métaphorique, de l'expression figée « prendre en main » (« s'occuper de qqch » ou « prendre qqch dans sa main »). La « prise en main » serait dans ce cas déjà à comprendre comme une implication importante de la part du sujet. Enfin, on peut également noter la continuité subtile entre la catachrèse « me rongerait » (l. 6, ronger avec les dents > miner) et la métaphore concrétisante « je mordrais à même » (l. 7). En réactivant le sens littéral du premier verbe, le second présente discrètement les mouvements psychologiques comme un processus corporel complexe dans lequel causes et conséquences se répondent et s'amplifient. Alors que les métaphores juridiques ont surtout un effet argumentatif d'indignation, les métaphores corporelles, qui ne sont pas dépourvues d'humour, indiquent le niveau auquel la question de l'engagement de soi doit être envisagée, à savoir celui de la « presse domestique » (pression, bousculade) que le sujet a « dans [s]es entrailles et dans [s]es veines. » (l. 12-13).

2.4 Style périodique ou style coupé ?

2.4.1 Des périodes oratoires brisées ?

Aux l. 1-9, chacun des deux systèmes hypothétiques est suivi d'une phrase au conditionnel également inscrite dans l'irréel du présent. Deux constructions doubles forment une ample construction rythmique d'ensemble redoublant à chaque fois la principale du système hypothétique : 2 x (« Si + imparfait, conditionnel. Conditionnel. »). Dans le premier ensemble, une phrase au présent comportant une citation latine est cependant insérée entre le système hypothétique et la seconde phrase au conditionnel (« Je suis trop tendre… », l. 2-

4). Faut-il y voir une variation ornementale à valeur explicative ou un moyen de briser la régularité périodique ? Par la subtilité de sa mise en œuvre, la syntaxe donne quoi qu'il en soit au sens une incarnation rythmique faite d'élans, de répétitions, de ruptures et de relances.

2.4.2 Une parataxe organisée en période ?

A l'inverse, les l. 17-21 juxtaposent des phrases courtes le plus souvent simples. Faut-il y voir un exemple de style coupé contrastant avec le style périodique du début du texte ? Plusieurs figures de construction associent cependant les propositions. Non seulement la répétition du patron syntaxique « Leurs + NOM + sont..., PRONOM + sont… » construit une hypozeuxe, mais la distribution de la négation construit un chiasme (« Proposition à la polarité négative, proposition à la polarité positive. Proposition à la polarité positive, proposition à la polarité négative. »). Ces figures de construction peuvent être considérées comme l'indice d'une construction périodique à l'intérieur de laquelle les deux phrases syntaxiquement indépendantes seraient rythmiquement liées.

2.4.3 Des majuscules de scansion à fonction de relance rythmique

Deux propositions sont introduites par des majuscules dites de scansion après une ponctuation moyenne : « … presse étrangère : Et suis assez… » (l. 13-14) et « …justes : Lesquelles sont en bien petit nombre… » (l. 21-22). Qu'elles soient coordonnées ou subordonnées, elles apparaissent comme des hyperbates enregistrant un mouvement de relance improvisée de la pensée, que ce soit par expolition (l. 13-14) ou précision d'une maxime qui semblait achevée (l. 20-21).

3. Dialectique du même et de l'autre : citation, antithèse et décrochage énonciatif

A cette amplification se joint une dialectique du même avec l'autre dont les formes les plus voyantes sont la citation, l'antithèse et le décrochement énonciatif. Comme dans l'amplification par paraphrase, cette dialectique sert l'argumentation et permet de construire une prose d'art aux éclats abrupts et frappants. Mais, comme l'amplification traduisait le mouvement de la pensée dans son surgissement, cette dialectique manifeste aussi des tensions diaphoriques et autodialogiques qui problématisent l'ardeur mise à défendre le détachement et esquissent les différents contre-discours d'un sujet clivé.

3.1 Citation latine : entre variation ornementale et détour permettant un contre-discours

A la l. 4, la phrase au présent insérée entre le premier système hypothétique et la phrase au conditionnel qui en redouble le principale s'achève par une citation d'Ovide en langue originale. Le vers latin est étroitement associé à la prose française. Non seulement le participe « natus » développe le GP « par nature » (l. 2-3) qui précède mais l'ensemble de la citation est intégré à la phrase par la ponctuation, comme si « fugax » et « natus » possédaient une fonction dans la phrase (attributs du sujet comme « tendre » (l. 2) ou appositions apportant une prédication seconde à l'attribution). La citation apparaît dès lors comme une variation linguistique et rythmique abrupte à valeur ornementale. L'aveu par le Je d'une prédisposition à l'otium (« secura in otia natus ») entre cependant en contradiction avec la revendication de la dimension « non oisive » (l. 16) de l'existence par laquelle le sujet se donne à soi. La citation apparaît dès lors également comme un détour permettant la formulation d'un autre discours que celui construit par l'argumentation, une caractérisation personnelle plus intime développant la dimension « tendre » que le Je voit en lui.

3.2 Antithèses

3.2.1 Une figure structurante : trois séries d'antithèses

L'extrait comporte trois séries d'antithèses construisant des oppositions de nature variée (l. 10-12, 12-14 et 17-19).

– La première série oppose la juste distance à une implication affective excessive : « de les prendre en main, non pas au poumon et au foie : de m'en charger, non de les incorporer : de m'en soigner oui, de m'en passionner nullement : j'y regarde mais je ne les couve point » (l. 10-12). Comme on l'a vu (voir 2.3.2), la première analyse développe un défigement humoristique par ouverture paradigmatique du complément. Les suivantes opposent pour leur part un terme neutre exprimant l'implication attentive (« m'en charger, m'en soigner, y regarder ») à un terme exprimant une implication excessive, le plus souvent métaphorique et déplacé : le verbe savant « incorporer » paraît gloser l'impossibilité du défigement précédent et « couver » constitue une métaphore comique. C'est ici par l'humour que l'excès d'implication est tourné en dérision.

– Dans la seconde série, l'antithèse est fondée sur la combinaison de synonymes nominaux et d'antonymes adjectivaux : « presse domestique / presse étrangère » (l. 12-13) et « affaires essentiels, propres et naturels / d'autres forains » (l. 14). Elle oppose cette fois une activité rationnelle (« disposer et ranger ») à un effort physique pénible : « loger et me fouler d'une presse étrangère », où « fouler » signifie « comprimer, malmener ». La coordination des verbes « loger » et « fouler » entraîne d'ailleurs une incorrection puisque le GP « d'une presse étrangère » cumule les fonctions de COD de « loger » et de CC de « fouler ». Syntaxe malmenée pour exprimer une intériorité malmenée ? L'incorrection et la métaphore donnent une formulation expressive au second élément de l'antithèse.

– La troisième série d'antithèses ne construit pour sa part pas une opposition entre un bon et un mauvais comportement mais confronte les deux versants d'un paradoxe révoltant pour mieux indigner le lecteur (l. 17-19).

3.2.2 La négation : des outils variés et renforcés

A la variété du fonctionnement sémantique s'ajoute une variété des formes de la négation structurant les séries d'antithèses. La première série décline différentes variations de la négation contrastive : « A non pas B / C non D / E oui, F nullement / G mais ne point H ». Comme la question de grammaire a permis de le montrer, on peut distinguer l'adverbe de négation employé seul, la variante locutionnelle « non pas » et le système corrélatif « …oui, nullement… » où les mots-phrases viennent successivement confirmer et infirmer la prédication. L'implication du sujet est renforcée. La seconde série a plus simplement recours à la préposition sans : « X sans + INF ». Quant à la troisième, comme nous l'avons déjà vu, elle distribue la négation bitensive en chiasme : « Leurs facultés ne sont pas pour eux, elles sont pour ceux… / Leurs locataires sont chez eux, ce ne sont pas eux. » Or la portée de la négation montre que c'est successivement le GP « pour eux » et le GN sujet « Leurs locataires » qui sont niés. Un accent d'emphase est donc probablement appelé sur le GN « Leurs locataires ». Hypozeuxe, chiasme et accent emphatique construisent une prosodie affective manifestant l'indignation de l'énonciateur devant son énoncé.

3.2.3 Antithèse et expressivité

Deux antithèses sont employées en dehors de toute série. La première est au service de l'expressivité de la maxime initiale. Elle n'oppose pas deux comportements incompatibles mais utilise les antonymes « prêter/donner » et « autrui/soi-même » pour nuancer les types d'implication (« se prêter à autrui, et ne se donner qu'à soi-même », l. 1). La seconde oppose en chiasme des antonymes pour construire une clausule frappante : « pleine assez et nullement oisive » (l. 16, où « plein » signifie « rempli d'occupation » et fonctionne donc comme un antonyme contextuel de « oisif » et « assez » signifie « beaucoup, très » et constitue donc, sinon un véritable antonyme de « nullement », du moins un terme ayant une orientation argumentative opposée).

3.3 Décrochage énonciatif : énallage de personne ou adresse véhémente ?

A la l. 16, la phrase « Tu as bien largement affaire chez toi… » introduit un décrochage énonciatif. A qui renvoie cette deuxième personne ? Est-ce une énallage de personne par laquelle le je se désigne lui-même ? Ce dialogue intérieur manifesterait alors l'ambivalence du sujet par la nécessité d'une auto-persuasion. Est-ce une adresse au lecteur et, à travers lui, à l'être humain en général ? Le texte prendrait alors une valeur prescriptive manifestant l'emportement du locuteur. Peut-on enfin y voir une sorte de prosopopée par laquelle le Je ferait parler la nature lui adressant une injonction ? Ce décrochage de type jussif manifeste quoi qu'il en soit l'affectivité d'un locuteur traversé par des tensions autodialogiques.

Version latine

Rapport présenté par Catherine Schneider, Maître de Conférences des Universités, HDR, Université de Strasbourg

La commission de latin avait, cette année, décidé de renouer avec la prose et de soumettre aux candidats les paragraphes 24 et 25 de la *Conjuration de Catilina*, composée par Salluste et certainement publiée après la disparition de César et de Cicéron. L'œuvre retrace le « coup d'État » avorté, fomenté dans les années 64-62 avant notre ère, par un aristocrate déchu, mais avide de pouvoir, L. Sergius Catilina. L'extrait proposé s'intitulait « Une recrue de charme » et associait, comme souvent chez Salluste, une narration et une digression, en l'occurrence le portrait de l'une des « conspiratrices », la célèbre Sempronia. « Sur la perception du rôle des femmes dans le climat et les intrigues des guerres civiles de la fin de la République romaine, peu d'œuvres anciennes nous en disent autant que la plume informée, acérée mais finalement nuancée et distanciée de Salluste […]. Le portrait de Sempronia n'y apparaît pas seulement comme celui d'une figure individuelle, mais d'une catégorie, mieux, d'un type : le type des femmes libres, riches et dévoyées dont le chef de la conspiration, en 63 av. J.-C., compte se servir pour mener à bien certains de ses projets » (J.-M. Pailler, « Des femmes dans leurs rôles : pour une relecture des guerres civiles à Rome (I^{er} siècle av. J.-C.) », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne] 5, 1997, p. 1).

Il s'agissait d'une belle page de littérature classique, d'une longueur raisonnable, où l'histoire s'écrit selon une triple perspective sociale, morale et psychologique, si caractéristique de la pensée de Salluste. On y retrouvait également quelques-uns des traits propres à cet auteur : constructions asymétriques, antithèses, concision et densité de l'expression, le tout formulé dans un style auquel les archaïsmes donnent une sorte de « patine d'ancienneté ». Encore un beau défi de traduction donc, comme déjà le texte de Tacite proposé en 2014, pour tout latiniste soucieux de rendre les effets stylistiques du texte et de quoi affoler les futurs candidats à la lecture de ces quelques lignes. Qu'ils se rassurent pourtant, répétons-le : les barèmes adoptés dans les jurys de concours valorisent la précision et c'est ce que l'on attend d'eux avant tout : respect des constructions, du jeu des pronoms, des variations entre singuliers et pluriels, des degrés de comparaison des adjectifs, du jeu des temps surtout, quand c'est possible. Rien qui ne soit hors de portée, donc, pour peu que l'on connaisse un tant soit peu la grammaire latine et l'on ne saurait trop recommander aux candidats de la réviser progressivement, mais activement, au fil de leur préparation.

Traduction proposée

« À l'issue de la tenue des comices, sont proclamés consuls Marcus Tullius et Caius Antonius – événement qui avait, dans un premier temps, ébranlé les complices de la conjuration. Et pourtant, l'effervescence de Catilina ne retombait pas, mais il se mit, de jour en jour, à redoubler d'activité, à entreposer des armes à travers l'Italie aux points stratégiques, à transporter des fonds qu'il avait empruntés sur sa garantie personnelle ou celle de ses amis à Fésules, chez un certain Manlius, qui fut par la suite le premier à se mettre en guerre. C'est à l'époque qu'il s'associa en masse, dit-on, des individus de tout acabit, quelques femmes, même, qui avaient d'abord subvenu par la prostitution à leurs dépenses exorbitantes, puis, quand l'âge eut mis un frein à leur trafic seulement, mais non à leur vie de plaisirs, avaient accumulé d'énormes dettes. Par leur entremise, Catilina croyait pouvoir ameuter les valetailles citadines, incendier la cité, ou s'adjoindre leurs maris, ou les assassiner.

Mais, parmi elles, il y avait Sempronia, qui avait commis bien des crimes d'une audace souvent virile. Cette femme, par sa naissance et sa beauté, outre son mari et ses enfants, était plutôt bien lotie ; elle était experte en littératures grecque et latine, à jouer de la cithare, à danser plus élégamment qu'il n'est de mise pour une honnête femme, en bien d'autres arts, qui sont les instruments d'une vie de plaisirs. Mais tout lui était toujours plus précieux que ne l'était son honneur, et sa vertu ; de sa fortune ou de sa réputation, on eût difficilement démêlé ce qu'elle ménageait le moins ; sa sensualité était si ardente qu'elle sollicitait plus souvent les hommes qu'elle n'en était sollicitée. Mais la dame en question avait souvent, par le passé, trahi sa parole, avait nié une dette par un faux serment, avait été complice de meurtre, avait, par suite de sa vie de plaisirs et de son endettement, fait faillite. À vrai dire, elle ne manquait pas d'esprit d'à-propos : elle savait tourner les vers, manier la plaisanterie, tenir une conversation ou modeste, ou sensuelle, ou provocante ; en un mot, il y avait en elle bien de la finesse et bien du charme ».

Quelques remarques au fil du texte

1. Catilina, Manlius et le « premier cercle » des conjurés

Comitiis habitis, consules declarantur M. Tullius et C. Antonius ; quod factum primo popularis coniurationis concusserat. Neque tamen Catilinae furor minuebatur, sed in dies plura agitare, arma per Italiam locis opportunis parare, pecuniam sua aut amicorum fide sumptam mutuam Faesulas ad Manlium quemdam portare, qui postea princeps fuit belli faciundi.

Le récit s'ouvre sur une notation temporelle, l'ablatif absolu *comitiis habitis*, qu'il fallait identifier comme tel, et non comme un simple complément d'agent à l'ablatif, la ponctuation du texte permettant d'éliminer cette dernière hypothèse. Les comices (*comitia*, *orum* n. pl.) sont définis dans le Gaffiot comme une « assemblée générale du peuple romain [pour voter] ». Cette indication devait donc permettre aux candidats de replacer d'emblée les

événements dans un contexte politique et, plus précisément, électoral, portant, comme l'indique le terme suivant (*consules*), sur la désignation des consuls.

C'est d'ailleurs le sens du verbe *declarantur*, un terme technique renvoyant à la proclamation officielle du nom des deux candidats élus par le magistrat qui présidait les comices. Il est ici conjugué au présent de l'indicatif, dit « présent historique » ou « présent de narration », à traduire comme tel, s'agissant d'un effet stylistique voulu par l'auteur. Sur le présent de narration, on se reportera notamment à R. Morisset *et al.*, *Précis de grammaire des lettres latines*, Paris, 1963, §412 et à A. Ernout - Fr. Thomas, *Syntaxe latine*, Paris, 1951, §241, deux ouvrages indispensables au bon latiniste et maintes fois réédités.

Suivent immédiatement, dans le texte, les noms des deux « heureux » élus, Marcus Tullius (alias Cicéron) et Caius Antonius et, quelques mots plus loin, du grand perdant de ces élections : Catilina. Ces trois noms, à eux seuls, devaient suffire à renseigner instantanément les candidats sur la nature précise du contexte politique en jeu : la célébrissime conjuration de Catilina – le terme figure d'ailleurs dans cette même phrase (*coniurationis*). Les élections eurent lieu, comme l'on sait, le 29 juillet 64 ; Cicéron fut élu par une majorité écrasante, tandis qu'Antoine ne l'emportait que de quelques unités votantes sur Catilina, « lequel fait (*quod factum*) », nous apprend Salluste, « avait dans un premier temps ébranlé les complices de la conjuration (*primo popularis coniurationis concusserat*). Le terme *popularis* est ici un substantif à l'accusatif pluriel en *-is*, au lieu de *-es*, comme indiqué en note sur le sujet proposé ; il était à comprendre au sens de « partenaire, associé » et, plus exactement de « complice » donné par le Gaffiot, avec le renvoi à notre passage. Le plus-que-parfait *concusserat*, qui marque l'antériorité par rapport à l'imparfait suivant *minuebatur*, en dit long sur l'impact de cette défaite sur le mental des conjurés : c'est, dans un premier temps – mais seulement dans un premier temps – la consternation.

Catilina pourtant, contre toute attente, et à l'inverse de ses complices, ne se laisse pas abattre par cette défaite électorale – c'est le sens implicite de *neque tamen*, employé en amorce à la deuxième phase du récit, quand il s'agit pour Salluste de dresser un constat inattendu ou surprenant. Le terme *furor* est, dans la Rome républicaine, traditionnellement associé aux *populares*, par référence, notamment, à leur action d'agitateurs politiques – il souligne ici le caractère forcené du personnage qui, loin de rabattre ses ambitions, va se donner les moyens de les réaliser et qui décide de prendre le pouvoir par la force, dans un processus d'accélération (*in dies*) et d'amplification (*plura*) des opérations, que traduit aussi le rythme ascendant du tricôlon suivant.

Sa fièvre révolutionnaire se traduit par une activité décuplée (*in dies plura agitare*), consistant notamment en l'établissement de dépôts d'armes (*arma per Italiam locis opportunis parare*) ainsi qu'en levées (*pecuniam sua aut amicorum fide sumptam mutuam*) et en transports de fonds (*Faesulas ad Manlium quemdam portare*). Il fallait reconnaître dans les trois formes verbales *agitare*, *parare* et *portare*, qui ont toutes trois pour sujet

grammatical le nominatif *Catilinae furor* (et pour sujet réel, ou logique, Catilina), autant d'infinitifs dits « historiques » ou « de narration », si chers à Salluste et à Tacite (voir le rapport de la session 2014). On sait que les historiens notamment, « dans leur désir de se constituer un style personnel, éloigné des procédés de la rhétorique banale, ont largement utilisé un type d'énoncé qui s'accordait avec leur goût de l'expression brève, mâle, nerveuse, en même temps qu'avec leur conception dramatique et pittoresque de l'histoire », pour reprendre les termes, toujours actuels, de P. Perrochat, *L'infinitif de narration en latin*, Paris, 1932, p. 77-78. On pouvait au choix, dans la traduction proposée, s'efforcer de respecter ce tour, ou préférer y substituer des formes françaises d'imparfait ou de passé simple, selon un usage admis et répandu, signalé par les grammaires. Sur l'infinitif de narration, voir *Précis* §443 et *Syntaxe* §282.

L'argent étant, comme toujours, le « nerf de la guerre », un projet d'une telle envergure supposait nécessairement des financements en conséquence. Pour financer ses opérations clandestines, Catilina rassemble donc des fonds, grâce à des emprunts divers – c'est le sens du syntagme *pecuniam sua aut amicorum fide sumptam mutuam*, qui a posé bien des problèmes aux candidats. L'adjectif *mutuus*, *a*, *um* signifie, dans l'un de ses premiers sens, « prêté, emprunté » ; la *pecunia mutua* est donc de l'argent prêté, ou emprunté, comme l'indique le Gaffiot, qui cite par ailleurs la tournure *mutuas pecunias ab aliquo sumere*, « emprunter des sommes à quelqu'un » (Cic., *Phil*. X, 26), permettant de préciser dans quel sens circule ici l'argent : la *pecuniam… sumptam mutuam* est, littéralement, de « l'argent pris en prêt ». Le substantif *fides* doit donc se comprendre, dans ce contexte matériel, au sens de « promesse, assurance, parole donnée », signalé par le Gaffiot, où figure notamment l'expression *fide alicuius pecuniam sumere*, « emprunter sur la parole (la caution) de quelqu'un » (Cic., *Fl*. 47). De ces emprunts, ce sont donc tantôt Catilina, tantôt ses amis, qui se portent caution ou garants, ce qui en dit long sur la nature de leur « association de malfaiteurs ».

Cette activité frénétique se déploie sur l'ensemble du territoire (*per Italiam*), mais de façon stratégique et ciblée (*locis opportunis*) : il s'agit d'un plan d'envergure, calculé, réfléchi, représentant une menace pour la nation entière. On notera au passage l'absence de toute préposition de lieu dans le syntagme *locis opportunis*, comme souvent avec ce substantif en latin (cf. *Précis* §90). Fésules correspond à l'actuelle ville de Fiésole, située à quelques kilomètres au nord-est de Florence, en Étrurie ; Sylla y avait fondé une colonie de vétérans, qui constituait la base du recrutement de l'armée de Caius Manlius, lui-même ancien officier de Sylla et homme de confiance de Catilina. C'était donc à ce moment-là l'un des centres névralgiques des opérations. Ce Manlius fut par la suite « le premier » à se mettre en guerre – attention ici au sens de *princeps* qui a valeur temporelle et se construit avec un adjectif verbal au génitif, en remplacement du gérondif. Sur les règles d'emploi du gérondif et de l'adjectif verbal, voir *Précis* (§445 et 447-449).

2. Le cercle des conjurés s'élargit…

Ea tempestate plurimos cuiusque generis homines adsciuisse sibi dicitur, mulieres etiam aliquot, quae primo ingentis sumptus stupro corporis toleraverant, post, ubi aetas tantummodo quaestui neque luxuriae modum fecerat, aes alienum grande conflauerant. Per eas se Catilina credebat posse seruitia urbana sollicitare, urbem incendere, uiros earum uel adiungere sibi, uel interficere.

Un homme de confiance et quelques comparses ne suffisant pas à fomenter – et surtout à réussir – un coup d'État, Catilina se met alors à recruter à plus large échelle (*plurimos… homines*) et à diversifier le cercle de ses partisans, en l'élargissant à des individus de tout acabit (*cuiusque generis*), et même à quelques femmes (*mulieres etiam aliquot*). Il est toujours l'instigateur de la conspiration et représente donc toujours le sujet (sous-entendu) du passif *dicitur*, dans une tournure personnelle du type *Homerus dicitur caecus fuisse*, qui n'a rien d'inhabituel en latin ; sur ce point, revoir le *Précis*, au §462.

Quant aux *mulieres aliquot*, à ces « quelques femmes », c'était, comme Sempronia dont il sera question ensuite, des femmes de haute naissance, aisées, instruites, certainement raffinées, sans doute belles, et surtout prêtes à tout pour assouvir leurs désirs. Criblées de dettes (c'est le sens habituel du terme *aes alienum* en latin), elles sont animées par des motivations identiques à celles de Catilina et de ses complices de la première heure : l'appât du gain, et d'un gain assez important pour leur permettre de se « renflouer ». En un seul mot cinglant, *luxuriae*, Salluste donne l'explication de leur « banqueroute » : leur goût marqué pour une vie de plaisirs, qui les amène à de folles dépenses (*ingentis sumptus*, avec un accusatif pluriel en *-is*) – c'est ici le sens du terme, qui réapparaît à deux autres reprises dans la suite du texte, à propos de Sempronia. Cette vie de plaisirs, elles parviennent à la mener un moment en monnayant leurs charmes d'une façon ou d'une autre – c'est le sens de l'expression *stupro corporis*, qui renvoie au « déshonneur physique », la prostitution en l'occurrence. Cette activité n'a hélas qu'un temps – le temps de la beauté ; une fois décaties, et donc forcément moins attrayantes, leur trafic sexuel s'en trouve réduit, sans que, l'âge venant, elles ne s'assagissent pour autant – c'est le sens des deux datifs placés en opposition *tantummodo quaestui / neque luxuriae*, où *neque* équivaut à un *et non* et porte uniquement sur le substantif *luxuriae*, ce qui a décontenancé certains candidats. Le résultat ne se fait évidemment pas attendre : elles accumulent des dettes colossales.

« "Seconds couteaux" […] et simples instruments (*per eas*, « par elles ») de la guerre civile en gestation, ces femmes ne s'en comportent pas moins en acteurs et – c'est cela que Salluste met en valeur, et qui doit scandaliser – en *acteurs autonomes.* […] elles poursuivent des objectifs personnels, savent manipuler époux et amants, peuvent entraîner, dans l'immense Rome de la République agonisante, les domesticités serviles qu'elles gouvernent de fait, et n'hésitent devant rien, pas plus le meurtre que le faux serment » (J.-M. Pailler, « Des femmes dans leurs rôles : pour une relecture des guerres civiles à Rome (I^er^ siècle av. J.-C.) », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 5, 1997, p. 1-2). Elles sont en tout cas

créditées, dans l'esprit de Catilina (*Catilina credebat*), d'un pouvoir capable de s'exercer en deux sens, tout à la fois vers le haut de la hiérarchie sociale, à savoir leurs époux (*uiros earum*), et vers le bas de l'échelle, leurs esclaves (*seruitia urbana*). La seule particularité de langue, difficile à rendre en français, résidait ici dans l'emploi de l'abstrait *seruitia urbana* par référence aux esclaves en tant que « groupe social constitué », au lieu du concret attendu, *seruos urbanos*, que Salluste réserve aux contextes impliquant des individus. La séquence se construit sur un mode binaire, presque manichéen, et se conclut de façon expressive sur le principe bien connu du « Qui n'est pas avec moi, est contre moi » par la seule alternative envisagée dans le cas de leurs époux : ou leur ralliement (*uel adiungere sibi*), ou leur élimination pure et simple – *uel interficere*, dont la position du verbe en fin de phrase doit frapper les esprits.

3. Une « arme fatale » entre toutes : Sempronia, l'artiste et l'intellectuelle

Sed in eis erat Sempronia, quae multa saepe uirilis audaciae facinora commiserat. Haec mulier genere atque forma, praeterea uiro atque liberis satis fortunata fuit ; litteris Graecis et Latinis docta, psallere, saltare elegantius quam necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt.

Sed introduit la digression consacrée au portrait de Sempronia, dont les méfaits passés se caractérisent par leur nombre (*multa… facinora*) et, surtout, par leur « audace souvent virile » (*saepe uirilis audaciae*, avec un génitif de qualité à réviser au §120 du *Précis*), « comble de l'abomination et symbole de ce renversement de toutes les valeurs qui fait, aux yeux des témoins de l'époque, le fond même des guerres civiles » (J.-M. Pailler, « Des femmes dans leurs rôles : pour une relecture des guerres civiles à Rome (I^er^ siècle av. J.-C.) », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 5, 1997, p. 2). Cette femme a été gâtée par la fortune, et l'a été à tous points de vue, comme l'indique la série d'ablatifs de relation *genere atque forma, praeterea uiro atque liberis* (voir *Précis* §79). De haute lignée, elle appartenait par sa naissance à l'illustre famille des Sempronii ; elle était par ailleurs l'épouse de D. Junius Brutus, qui avait été nommé consul en 77 et la mère de D. Junius Brutus Albinus, qui sera l'un des meurtriers de César en 44. Le portrait s'écrit dès lors, comme de coutume en latin, au parfait *fuit*, à traduire dans ce cas en français par un imparfait de l'indicatif (cf. *Précis* §415).

Sempronia est, dans le récit sallustéen, le « pendant féminin » de Catilina, et tout le contraire de la vénérable matrone romaine, fileuse de laine, traditionnellement incarnée par Lucrèce dans la littérature antique. La triple construction dissymétrique de l'adjectif *docta* avec d'abord un ablatif de relation (*litteris Graecis et Latinis*), puis un double infinitif (*psallere, saltare…*), enfin un accusatif de relation (*multa alia, quae…*) en brosse le portrait d'une intellectuelle et d'une artiste, aux talents comparables à ceux d'une courtisane. Associé aux infinitifs *psallere* et *saltare*, le jugement *elegantius quam necesse est probae* rappelle d'ailleurs toute la suspicion qui restait encore attachée à cette époque-là à la pratique des

arts, depuis peu introduite et développée à Rome, sous l'influence grecque. Il est des talents que toute dame de la bonne société qui se respecte ne saurait posséder…

4. Sempronia, la débauchée et la criminelle

Sed ei cariora semper omnia quam decus atque pudicitia fuit ; pecuniae an famae minus parceret haud facile discerneres ; lubido sic accensa ut saepius peteret uiros quam peteretur. Sed ea saepe antehac fidem prodiderat, creditum abiurauerat, caedis conscia fuerat, luxuria atque inopia praeceps abierat.

Lettrée, artiste, intellectuelle, Sempronia est aussi, à en croire Salluste, une femme prodigue de son honneur (*decus atque pudicitia*) et de sa réputation comme de ses biens (*pecuniae an famae*). L'idée est d'ailleurs trois fois exprimée dans ce tricôlon, au moyen d'un comparatif de supériorité d'abord (*cariora … omnia quam*), puis d'infériorité (*minus*), enfin de supériorité à nouveau (*ut saepius peteret uiros quam peteretur*). Il fallait suppléer dans le segment *ei cariora semper omnia* le verbe principal *fuerunt* et ne pas se laisser troubler par l'accord du verbe *fuit* au singulier, avec son sujet le plus proche, *pudicitia*, dans le segment *quam decus atque pudicitia fuit*, ce qui se pratique parfois en latin, lorsque « les sujets désignent des choses, des abstractions » (*Précis* §403).

La section *pecuniae an famae minus parceret haud facile discerneres* était intégralement traduite dans l'article *discerno* du Gaffiot, qui propose « l'on aurait eu peine à décider ce qu'elle ménageait le moins de ses biens ou de sa réputation », avec renvoi à notre passage. On pouvait l'améliorer en restituant dans sa propre traduction l'ordre inversé de la proposition principale (*haud facile discerneres*) et de son interrogative indirecte double (*pecuniae an famae minus parceret*), où le premier terme de l'alternative (*utrum… an*) n'est pas exprimé, comme il arrive parfois en latin. Sur l'interrogation double, directe et indirecte, revoir *Précis* §§321 et 467. Le subjonctif *discerneres* à la 2^{e} personne du singulier équivaut classiquement ici à notre pronom indéfini « on », comme dans les tournures du type *dicas*, *dixeris*, « on dirait », *credas*, « on croirait », *crederes*, « on aurait cru », où l'on suppose la présence d'un interlocuteur fictif (cf. *Précis* §297).

L'une des difficultés, réelle, du passage résidait surtout dans le brusque changement de sujet affectant la construction *lubido sic accensa ut saepius peteret uiros quam peteretur*, où *lubido* (qui n'est ni un datif, ni un ablatif !) est bien le sujet du verbe *accensa* [*est*], mais non celui des verbes de la proposition subordonnée de conséquence (*peteret… peteretur*), à moins de le considérer (pourquoi pas ?) comme une personnification. Le terme *lubido* (dans sa forme archaïque pour *libido*), associé à l'image du feu induite par *accensa*, donnent de Sempronia l'image d'une femme à la sensualité torride, qui n'hésite pas à prendre l'initiative et à courtiser les hommes, sans attendre d'en être courtisée – c'est le sens précis du verbe *petere*, qui équivaut très exactement à une forme de « drague » éhontée.

Mais, plus qu'une sorte de « courtisane », Sempronia est aussi une femme au double visage, car aux agréments de la charmeuse et de la séductrice, elle associe certains des traits caractéristiques de Catilina et de ses complices. Son audace toute masculine en est un, mais non le seul, car elle a déjà, au moment de la conjuration, de beaux « états de service » à son actif : la trahison (*fidem prodiderat*), le parjure (*creditum abiurauerat*), le meurtre (*caedis conscia fuerat*), la banqueroute (*praeceps abierat*) ; les quatre éléments sont sur le même plan, dans ce tétracôlon au rythme ascendant souligné par les homéotéleutes en *-erat*.

On pouvait hésiter, à juste titre, sur le sens exact à donner au segment *luxuria atque inopia praeceps abierat* qui pose de réelles difficultés d'interprétation. *Luxuria atque inopia* y sont forcément des ablatifs (de cause), puisque les quatre verbes conjugués au plus-que-parfait de l'indicatif, *prodiderat*, *abiurauerat*, *fuerat* et *abierat*, s'accordent au singulier avec le pronom de rappel *ea*, renvoyant à Sempronia, exprimé en tête de phrase. *Praeceps* a ici, en revanche, valeur adverbiale et non adjectivale et la tournure *praeceps abire* signifie « courir à la ruine ». On pouvait comprendre l'expression dans un sens abstrait ou plus concret, par référence aux questions d'argent récurrentes dans le texte – c'est cette seconde interprétation qui a été retenue ici, en accord avec la ligne générale de l'extrait.

5. Sempronia l'enjôleuse

Verum ingenium eius haud absurdum : posse uersus facere, iocum mouere, sermone uti uel modesto, uel molli, uel procaci ; prorsus multae facetiae multusque lepos inerat.

On en revient, pour conclure ce portrait, aux talents de Sempronia, avec la conjonction adversative *uerum*. On pouvait hésiter sur le sens à donner ensuite au substantif *ingenium*, qui renvoie étymologiquement en latin aux aptitudes innées d'un individu, par référence soit à son naturel, son tempérament ou à son intellect, son intelligence. L'adjectif *absurdus*, quant à lui, renvoie à l'origine à tout ce qui sonne faux, qui détonne, qui est discordant, ou déplacé. Le portrait de Sempronia qui se dessine dans la suite, par petites touches successives, sur un rythme ternaire, invite à interpréter plutôt cet ensemble comme décrivant son esprit d'à-propos, à savoir une vivacité et une souplesse intellectuelles lui permettant de s'adapter, et de réagir, avec pertinence dans tout type de contexte. En plus de son immense culture, évoquée quelques lignes plus haut, Sempronia a donc de l'intelligence, ce qui la rend d'autant plus séduisante et, peut-être, plus redoutable. Salluste, en tout cas, qui a côtoyé par le passé ces dames de la haute société, n'est manifestement pas insensible à son charme.

La description de ses talents est ici amorcée par l'infinitif « historique » *posse* (cf. supra), mais dans un usage assez libre, puisqu'il ne s'emploie en principe qu'avec des verbes d'action. Il introduit à son tour les infinitifs *uersus facere*, *iocum mouere*, *sermone uti* renvoyant à divers cercles, que l'on devine mondains et officiels, avec l'allusion à la poésie (*uersus*) et aux traits d'esprit (*iocum*), mais aussi privés, et plus intimes, par référence à la

teneur de ses échanges, qui se font, selon leur cible, tour à tour modestes (*modesto*), sensuels (*molli*) ou provocants (*procaci*), dans une gradation sur l'échelle de la galanterie, qui va de la (feinte) vertu au vice – le dernier adjectif rappelant d'ailleurs la sexualité un peu « agressive » de Sempronia évoquée quelques lignes plus haut. L'adverbe *prorsus* résume, pour finir, le personnage en deux mots, très flatteurs : le pluriel *facetiae* y désigne une forme d'élégance d'esprit qui se pratique dès la Rome antique dans les milieux aristocratiques et le singulier *lepos*, le charme.

On ne sait au juste ce qu'il advint par la suite de Sempronia : il n'y sera fait qu'une seule fois mention dans l'œuvre de Salluste, au chapitre 40, 5, au moment où les conjurés s'abouchent avec des députés gaulois, qu'ils reçoivent en grand secret à Rome, dans la demeure de D. Brutus et l'on en vient même à s'interroger sur le sens d'un si long développement, consacré à une femme dont le rôle, somme toute, demeura historiquement mineur dans ce complot.

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

Quelques conseils aux futurs candidats

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

Rappelons, pour commencer, qu'il est inutile, le jour de l'épreuve, de se jeter sur le dictionnaire comme si l'on avait entendu le coup de pistolet du starter : une version en quatre heures relève plutôt de l'épreuve de fond que du sprint. Consacrer le premier quart d'heure à lire tranquillement, plusieurs fois, l'extrait proposé n'a rien de superflu, loin s'en faut : c'est le temps qu'il faut pour se calmer et reprendre ses esprits après l'affolement que génère toujours la découverte du sujet ; c'est aussi le temps qu'il faut pour découvrir le passage, s'en imprégner peu à peu et commencer à percer quelques-unes des nébulosités du texte qui, à première lecture, se présente souvent comme une masse compacte et obscure. Bien des erreurs, grossières, de traduction sont manifestement dues à un défaut de concentration ou à une lecture trop hâtive du texte, qui bloque la compréhension. Il faut aussi apprendre à circuler dans le texte, que l'on traduira au fur et à mesure et si, d'aventure, l'on bute sur une difficulté que l'on ne parvient pas à résoudre, on poursuit son chemin sans faiblir : le milieu en éclaire souvent le début, et la fin, le milieu.

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

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

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

Version grecque

Rapport présenté par Sébastien Hillairet, professeur de chaire supérieure au lycée Condorcet, Paris, et par Laurence Vianès, Maître de Conférences des Universités, Université Grenoble Alpes

a. *remarques générales*

Le texte proposé aux candidats ayant choisi la version grecque était extrait du sixième entretien d'Épictète, « Sur la providence ». Le philosophe stoïcien y entretient ses étudiants, en s'adressant à chacun par un "toi" singulier sur la vocation supérieure de l'homme. La contemplation divine, qui est le terme même de l'homme, s'acquiert par un effort sur soi *hic et nunc*. Il compare cet exigeant chemin de vertu qui ne requiert aucun déplacement avec les mille peines du voyage à Olympie que tout le monde juge naturel de s'imposer pour aller contempler les sculptures de Phidias. Or l'œuvre divine en l'homme, la nature humaine pleinement développée, est bien plus précieuse que les œuvres de Phidias qui n'en seront jamais qu'un reflet indirect, lointain et fragmentaire. Si la vie est pleine d'embûches, d'ennuis, de difficultés, ce n'est pas que la nature nous signifie par là notre faiblesse en marquant notre impuissance, c'est qu'elle nous donne l'occasion d'exercer nos facultés – que nous laissons trop souvent inactives quand nous ne les ignorons pas – de sorte que nous tracions, en les exerçant avec discernement, les contours de notre libre puissance et devenions, en fin de compte, notre propre Phidias, notre propre sculpteur. Le pas sera donc franchi quand, au lieu de geindre sur l'existence de la morve au nez, le disciple comprendra qu'il a un bras et des mains pour se moucher, et agira en conséquence. Voilà dès lors posé le socle de notre statue.

29 candidats ont cette année choisi de présenter la version grecque, soit trois candidats de moins que lors de la session précédente. Sur les quatre dernières années, le nombre reste donc relativement stable, autour de la trentaine. Sur les 29 copies que nous avons corrigées, aucune copie blanche mais cinq copies inachevées dans des proportions variables. Le texte pouvait *a priori* paraître un peu long (262 mots) mais nous avons jugé que cet aspect était compensé par les séquences répétitives du texte qui ne présentaient aucune difficulté majeure et permettaient aux candidats d'avancer assez vite. De fait, la longueur ne leur a pas posé de problème particulier. Nous déplorons en revanche, comme déjà l'année précédente, la présence de quelques "copies-romans", copies au mieux fantaisistes lorsqu'elle sont rédigées dans une langue intelligible, au pire continûment incorrectes, méli-mélo décomplexé de mots jetés les uns sur les autres dans l'oubli total des plus simples règles de la langue française. Pour les candidats ayant rédigé ces copies et qui manifestement ne connaissent pas assez le grec pour pouvoir espérer produire une copie acceptable – et le savent bien – la question de la pertinence du choix de la version grecque se pose instamment. La moyenne s'est établie cette année à 8,92, soit légèrement supérieure à celle

de la session 2016 (8,83) – là encore, nous pouvons parler d'une relative stabilité du niveau moyen. La meilleure copie a obtenue la note de 17,3, les moins bonnes 1,5 (deux copies) et 2 (une copie). Onze copies ont été notées au-dessus de la moyenne (trois entre 15 et 18, une à 13,7 puis six entre 10 et 13) ; six copies ont été notées entre 7 et 10 ; huit copies entre 3 et 7. Comme toujours, nous conclurons ces remarques générales préliminaires sur le fait que le minimum exigible du candidat, quelle que soit l'épreuve, est qu'il écrive un français correct – c'est-à-dire qu'il respecte, même s'il s'agit d'une version *grecque*, les règles du *français* ; et c'est ainsi qu'une phrase fausse ou à contre-sens du point de vue de la compréhension du grec doit toujours, au minimum, être une phrase juste et dans le bon sens du point de vue de la langue française qui l'exprime.

b. *proposition de traduction et remarques de détail*

1. *Αἰσχρόν ἐστι τῷ ἀνθρώπῳ ἄρχεσθαι καὶ καταλήγειν ὅπου καὶ τὰ ἄλογα, ἀλλὰ μᾶλλον ἔνθεν μὲν ἄρχεσθαι, καταλήγειν δὲ ἐφ' ὃ κατέληξεν ἐφ' ἡμῶν καὶ ἡ φύσις. Κατέληξεν δ' ἐπὶ θεωρίαν καὶ παρακολούθησιν καὶ σύμφωνον διεξαγωγὴν τῇ φύσει. Ὁρᾶτε οὖν μὴ ἀθέατοι τούτων ἀποθάνητε.*

Il est honteux pour l'homme de commencer et d'aboutir là où le font les animaux privés de raison : il lui faut plutôt commencer là où ils commencent et finir là où aboutit notre nature. Or elle aboutit à la contemplation, à l'attention, à un mode de vie en harmonie avec la nature. Veillez donc à ne pas mourir sans avoir contemplé tout cela.

Le début du texte offrait quelques difficultés qu'il fallait d'emblée surmonter. Le philosophe affirme, sous la forme d'un jugement moral catégorique (*Αἰσχρόν ἐστι...*), la supériorité de l'homme, dans la nature, sur les êtres dépourvus de raison (*τὰ ἄλογα*) : ce terme, *ἄλογα*, que l'on traduit communément par *animaux*, visait une catégorie (il ne s'agissait donc pas spécifiquement de *"chevaux"* comme on a pu le lire) et s'entendait au sens concret dans le cadre d'une opposition topique *êtres raisonnables / êtres sans raison* (le mot ne pouvait prendre le sens de "*folie"*, d'*"absurde"* ou de *"choses sans fondement"*). Cette affirmation est développée dans une infinitive en deux parties, articulées par la coordination corrective *ἀλλὰ μᾶλλον*. Il fallait sous-entendre, en raison de cette correction, un nouveau verbe introducteur positif et prescriptif (*Αἰσχρόν ἐστι...*est traité comme une expression négative, *« il est honteux »* = *« il ne faut pas »* / *οὐ δεῖ* : on doit donc comprendre ensuite *ἀλλὰ μᾶλλον [δεῖ]...*). C'était une véritable difficulté, qui a posé problème dans une grand nombre de copies. Veiller à ne pas confondre le verbe *λήγω* et le verbe *λέγω* ainsi que leurs composés. Les relatives locatives en *ὅπου...* et en *ἐφ'ὅ*... ont été plutôt bien repérées et traduites ; beaucoup de copies n'ont en revanche pas bien vu la construction spécifique du verbe *ὁρῶ* suivi d' une proposition subordonnée en *μὴ* + subjonctif – cette construction donnait au verbe

un sens d'effort (*veiller à ce que...ne pas... / faire attention de ne pas...*) qui n'est pas non plus inconnu en français pour *« voir »* (*voir à ne pas* + infinitif). Le démonstratif *τούτων* reprenait une allusion aux *œuvres de la divinité* qui avait été faite avant le début du texte proposé : nous avions indiqué cela en note.

2. *Ἀλλ' εἰς Ὀλυμπίαν μὲν ἀποδημεῖτε ἵν' ἴδητε τὸ ἔργον τοῦ Φειδίου, καὶ ἀτύχημα ἕκαστος ὑμῶν οἴεται τὸ ἀνιστόρητος τούτων ἀποθανεῖν· ὅπου δ' οὐδ' ἀποδημῆσαι χρεία ἐστίν, ἀλλ' ἐστὲ ἤδη καὶ πάρεστε τοῖς ἔργοις, ταῦτα δὲ θεάσασθαι καὶ κατανοῆσαι οὐκ ἐπιθυμήσετε ; οὐκ αἰσθήσεσθε τοίνυν οὔτε τίνες ἐστὲ οὔτ' ἐπὶ τί γεγόνατε, οὔτε τί τοῦτό ἐστιν ἐφ' ὃ τὴν θέαν παρείληφθε ;*

Allons, vous voyagez bien à Olympie pour voir les œuvres de Phidias, et chacun parmi vous juge que ce serait un malheur de mourir sans les avoir connues ; or quand il n'est pas même besoin de voyager mais que vous êtes déjà sur place, en présence des œuvres, n'aurez-vous pas le désir de les contempler et de les comprendre ? Ne percevrez-vous pas qui vous êtes, ni en vue de quoi vous êtes nés, ni la raison pour laquelle vous avez reçu la faculté de contemplation ?

Le philosophe adjoint immédiatement au discours prescriptif un exemple concret pris dans la vie quotidienne de son interlocuteur, un exemple *parlant* pour tout Grec de condition sociale aisée : le voyage à Olympie. Il s'adresse d'ailleurs spontanément à une pluralité d'interlocuteurs qu'il désigne par un *vous* dont il s'exclut de fait.

Le subjonctif dans la finale en *ἵνα* a parfois été traduit par un conditionnel, comme s'il s'agissait d'un optatif – nous conseillons aux candidats de porter une attention particulière à la syntaxe du subjonctif et de l'optatif pour éviter ce genre d'erreur très dommageable. La construction de l'infinitive autour du verbe *οἴεται* a semblé ardue à nombre d'entre eux : en effet il fallait d'abord rétablir un verbe *εἶναι* qui était seulement sous-entendu, repérer ensuite la fonction d'attribut d'*ἀτύχημα* mis en prolepse, et enfin reconnaître dans le sujet du verbe sous-entendu un infinitif substantivé (*τὸ ἀνιστόρητος τούτων ἀποθανεῖν* : littéralement *le fait de mourir sans avoir connu celles-ci*). Une autre difficulté de syntaxe – sans grande conséquence dans les copies – était le redoublement, dans la phrase suivante, du *δὲ* paratactique à l'ouverture de la principale (*ταῦτα δὲ θεάσασθαι...*), alors qu'il avait déjà été exprimé à l'ouverture de la subordonnée en *ὅπου* antéposée (*ὅπου δ'...*).

La série finale d'interrogatives indirectes (remarquons l'accent sur *τίνες...*, *ἐπὶ τί...* et *τί*...) a été généralement plutôt bien traduite malgré quelques flottements, notamment pour la dernière d'entre elles qui prenait une allure périphrastique plus complexe en raison de la relative qui développait le pronom interrogatif (*τί τοῦτό ἐστιν ἐφ' ὃ...*). Pour la clarté du sens, nous avons choisi la leçon *ἐφ' ὃ...*, attestée, là où l'édition Budé conserve *ἐφ' οὗ*... ; il ne nous a pas semblé que le

sens de la préposition suivie de l'accusatif – marquant la destination et/ou le but visé – différait ici de son emploi dans la première phrase (*ἐφ' ὃ κατέληξεν*) ou dans l'interrogative indirecte précédente (*οὐκ αἰσθήσεσθε...ἐπὶ τί γεγόνατε...*). Beaucoup n'ont pas été attentifs à l'accentuation de *θέαν*, qui excluait d'y voir une *déesse* (*ἡ θεά*, et d'ailleurs on utilise plus souvent la forme semblable au masculin, *ἡ θεός*). De cette faute qui n'a pas étonné les correcteurs — quoique l'accentuation soit une chose de grande importance en grec — un certain nombre ont été entraînés à lire ensuite *l'Olympe* (*Ὄλυμπος* le mont Olympe) au lieu de la ville d'Olympie (*Ὀλυμπία*). Il semble que certains candidats se fassent du grec une idée si élevée qu'on ne pourrait traiter d'autre chose que de théologie dans cette langue, ni rien dire qui ne soit abscons et quasi héraclitéen ; ou peut-être supposent-ils que l'abscons, une fois formulé en grec, prend magiquement du sens : en tout cas bien des copies le laissent soupçonner, dans ce passage et ailleurs.

3. *– Ἀλλὰ γίνεταί τινα ἀηδῆ καὶ χαλεπὰ ἐν τῷ βίῳ.*

–Ἐν Ὀλυμπίᾳ δ' οὐ γίνεται ; οὐ καυματίζεσθε ; οὐ στενοχωρεῖσθε ; οὐ κακῶς λούεσθε ; οὐ καταβρέχεσθε, ὅταν βρέχῃ ; θορύβου δὲ καὶ βοῆς καὶ τῶν ἄλλων χαλεπῶν οὐκ ἀπολαύετε ; ἀλλ' οἶμαι ὅτι ταῦτα πάντα ἀντιτιθέντες πρὸς τὸ ἀξιόλογον τῆς θέας φέρετε καὶ ἀνέχεσθε.

– Mais il y a bien des désagréments et des difficultés dans la vie...

– Et à Olympie, n'y en a-t-il pas ? N'y êtes-vous pas brûlés par la chaleur ? Pressés par la foule ? Mal lavés ? N'y êtes-vous pas trempés quand il pleut ? N'y souffrez-vous pas du tumulte, des cris et d'autres ennuis ? Mais je crois qu'en mettant tout cela en balance avec la grandeur du spectacle, vous l'acceptez et le supportez.

Commence ici un dialogue, réel ou fictif, avec un disciple supposé – cela pourrait être la voix commune, la *doxa* : aussi bien le philosophe répond-il en conservant la deuxième personne du pluriel pour désigner son interlocuteur ; s'il est si difficile de vivre, et s'il paraît si pénible de trouver en soi les raisons de sa propre nature, pourquoi alors supportons-nous tant de tracas matériels au quotidien ou de façon exceptionnelle, par exemple pour aller voir des statues à Olympie ? Ce ne sont pas en soi les difficultés qui nous arrêtent, mais c'est la grandeur du but qui nous porte et nous encourage.

Ce passage ne posait pas de problème particulier ; les tournures répétitives, les phrases courtes donnaient des points d'appui faciles aux candidats, qui s'en sont généralement bien sortis. Encore fallait-il : a) ne pas oublier qu'il s'agissait, dans la réponse du philosophe, de *questions*, marquées par le point-virgule ; b) bien reconnaître la marque de la deuxième personne du pluriel. Nous rappelons qu'il ne peut être question de reponctuer à sa guise le texte grec, mais qu'il faut

s'efforcer de rendre sa ponctuation propre, quitte à passer par des équivalences lorsque les usages ne sont pas exactement les mêmes d'une langue à l'autre. Certains candidats ont eu du mal à analyser, dans la dernière phrase, la fonction du participe *ἀντιτιθέντες*, apposé au sujet pluriel des verbes *φέρετε* et *ἀνέχεσθε* : il prenait valeur circonstancielle, causale ou instrumentale ici. Il était également légitime de le traduire par un verbe coordonné aux deux autres, comme on fait souvent pour les participes, à vrai dire surtout ceux qui ont le sens temporel : cela donnait ici, *« je crois que vous mettez tout cela en balance avec la grandeur du spectacle, et que vous l'acceptez et le supportez. »* Nous ne saurions trop conseiller aux candidats d'être très attentifs à la syntaxe des participes en grec. Cette dernière phrase, en raison de cette mauvaise analyse, a donné lieu à des traductions souvent aléatoires, voire très fautives.

4. *Ἄγε δυνάμεις δ' οὐκ εἰλήφατε καθ' ἃς οἵσετε πᾶν τὸ συμβαῖνον ; μεγαλοψυχίαν οὐκ εἰλήφατε ; ἀνδρείαν οὐκ εἰλήφατε ; καρτερίαν οὐκ εἰλήφατε ; καὶ τί ἔτι μοι μέλει μεγαλοψύχῳ ὄντι τῶν ἀποβῆναι δυναμένων ; τί μ' ἐκστήσει ἢ ταράξει ἢ τί ὀδυνηρὸν φανεῖται ; οὐ χρήσομαι τῇ δυνάμει πρὸς ἃ εἴληφα αὐτήν, ἀλλ' ἐπὶ τοῖς ἀποβαίνουσιν πενθήσω καὶ στενάξω ;*

Allons, n'avez-vous pas reçu des facultés grâce auxquelles vous pouvez supporter tout ce qui arrive ? n'avez-vous pas reçu de la grandeur d'âme ? n'avez-vous pas reçu du courage ? n'avez-vous pas reçu de la patience ? Et si j'ai la grandeur d'âme, que m'importe alors ce qui peut arriver ? Qu'est-ce qui pourra me mettre hors de moi, me troubler, m'apparaître douloureux ? N'userai-je pas de ma faculté pour ce en vue de quoi je l'ai reçue ? Non, au lieu de cela je vais pleurer et gémir ?

Le philosophe retrouve un accent vif et hautain pour énumérer toutes les facultés que nous possédons et qui doivent nous permettre de nous élever au-dessus des difficultés de la vie, si nous en usons bien – ces facultés nous autorisent à ne plus subir l'événement mais à l'accueillir et à le maîtriser dans la pleine mesure de notre puissance ; elles nous rendent actifs. Beaucoup trop de candidats n'ont pas reconnu en *εἰλήφατε* le parfait du verbe irrégulier usuel *λαμβάνω* – une révision des verbes irréguliers les plus courants est indispensable au cours de la préparation à l'épreuve de la version grecque. A posé problème dans quelques copies la fonction de l'infinitif *ἀποβῆναι* (complément d'objet du participe substantivé *τῶν...δυναμένων*) ainsi que la construction *μοι μέλει* + génitif. N'a parfois pas non plus été bien analysée la forme de futur dit "attique" du verbe *φαίνομαι* (futur : *φανοῦμαι*). Plusieurs ont "oublié" soit *ἀνδρείαν* soit *καρτερίαν*, deux mots dont le sens, certes, était proche, puisque pour chacun des deux le dictionnaire Bailly propose *« courage »*. Si en raison de leur quasi-synonymie ces candidats se sont donné le droit de les réduire à un seul terme, il y a là une faute de méthode, et ils ont été pénalisés pour cela : il fallait au contraire conserver et au besoin accentuer la différence de sens entre les deux, ce qui n'était

d'ailleurs pas difficile. Mais peut-être ont-ils vraiment oublié de traduire ou de recopier de leur brouillon ces mots : cela arrive surtout quand s'accumulent des phrases construites identiquement. Il faut donc, si possible, prendre un temps de relecture, à la fin de l'épreuve, pour vérifier que tous les mots du texte ont bien été traduits.

5.	*– Ναί· ἀλλ'αἱ μύξαι μου ῥέουσιν.*
	– Τίνος οὖν ἕνεκα χεῖρας ἔχεις ἀνδάποδον ; οὐχ ἵνα καὶ ἀπομύσῃς σεαυτόν ;
	– Τοῦτο οὖν εὔλογον, μύξας γίνεσθαι ἀν τῷ κόσμῳ ;
	– Καὶ πόσῳ κρεῖττον ἀπομύξασθαί σε ἢ ἐγκαλεῖν ;
	– Oui, mais j'ai le nez qui coule...
	– Et pourquoi donc as-tu des mains, esclave ? N'est-ce pas pour te moucher ?
	– Est-il donc raisonnable qu'il y ait ainsi dans le monde de la morve au nez ?
	– Et ne vaut-il pas mieux se moucher que récriminer ?

Ayant établi que le but fixé par la divinité à l'existence humaine vaut de grands efforts, tout comme le spectacle d'Olympie vaut qu'on en supporte les désagréments, Épictète se moque du paresseux en le contrefaisant — car ici, bien sûr, il ne peut s'agir d'une réplique réelle d'un étudiant comme c'est parfois le cas dans les *Entretiens.* Le philosophe représente les mauvais prétextes mis en avant par l'homme paresseux sous la forme des geignements d'un enfant. Le changement de ton pouvait dérouter mais la phrase qui l'initiait était de sens peu douteux.

Peu de difficultés dans ce passage. La construction de l'interrogatif *πόσῳ* (portant sur le comparatif *κρεῖττον*) a parfois été mal vue. Quelques candidats ont eu du mal à ajuster le ton : *"De la morve ruisselle de moi..."* fait dire l'un d'eux, avec quelque emphase, au disciple grincheux. Tandis que d'autres nous ont parfois ouvert de poétiques perspectives de réflexion : *"Que deviennent les mucosités dans l'univers ?"* entend-on s'interroger anxieusement dans une copie.

VERSION ALLEMANDE

Rapport présenté par Anne-Sophie de Groër, professeur agrégé à l'Ecole polytechnique, et Isabelle Deygout, professeur de chaire supérieure au lycée Lakanal, à Sceaux

Statistiques et remarques sur la forme

La tendance, déplorée depuis plusieurs années par le jury, au recul du nombre de candidats présentant l'épreuve de version en langue allemande, s'accentue encore cette année, avec 55 copies rendues, soit 15 de moins qu'en 2016.
Mais on peut néanmoins se féliciter que la diminution du nombre des candidats s'accompagne d'une amélioration de la qualité et de la moyenne des copies : en effet, le niveau n'a cessé de croître entre 2014 et 2016 et réalise un bond significatif en 2017, atteignant une moyenne de 12,48/20, soit plus d'un point de plus qu'en 2016.
L'échelle des notes est étendue. Elle va de 02/20 pour les deux moins bonnes copies dont la traduction, très éloignée du texte source, témoigne d'une large incompréhension de l'extrait proposé, à 19/20 pour les deux meilleures versions.
Le jury note avec satisfaction que cette année encore, aucune copie blanche n'a été rendue et que, une copie mise à part, les candidats se sont efforcés de rendre le texte dans son intégralité, ce qui a été apprécié par les correcteurs.
Certains candidats ont toutefois omis de traduire le titre du livre dont est issu l'extrait et d'indiquer son auteur (nom et prénom). Le jury rappelle que ces éléments doivent nécessairement figurer à la fin de la traduction proposée par les candidats.
Par ailleurs, il est attendu des candidats qu'ils soignent la présentation de leurs copies : écriture lisible (un correcteur n'est pas censé devoir vous déchiffrer), texte si possible sans ratures, éviter astérisques ou renvois en fin de copie.

Présentation du texte

Le choix du jury s'est porté cette année sur un auteur contemporain. Le texte proposé aux candidats est extrait d'un recueil de nouvelles intitulé "*Ruhm*" *(« La gloire* ») de Daniel Kehlmann, publié en 2009. Daniel Kehlmann est un auteur à succès en Allemagne. Il ~~s~~'est fait connaître avant tout par son roman "*Die Vermessung der Welt*", paru en 2005, et traduit en français en 2007. Dans les nouvelles de "*Ruhm*", l'auteur aborde les thèmes de l'identité et de la gloire, comme l'indique le titre du recueil. Le texte choisi pour la version est extrait de la quatrième nouvelle ("*der Ausweg*").

Remarques sur la version

D'une manière générale, les candidats ont compris le sens du texte, même si le passage de la fin a posé problème à un certain nombre d'entre eux.
La qualité des traductions proposées par les candidats est dans l'ensemble honorable. On sent que bon nombre de candidats ont une maîtrise de la langue française qui leur permet de produire des traductions qui, sans être calquées sur la langue source, rendent le texte allemand avec fidélité, clarté et parfois élégance. Cela n'est malheureusement pas le cas de toutes les copies.

- Rappel de quelques évidences

Certaines copies comportent de graves fautes d'orthographe (*l'hotel, *ricanner, *décaller…), de conjugaison (le passé simple des verbes rire, sortir, entendre, pouvoir par exemple n'est visiblement pas maîtrisé par tous les candidats) et d'accord (accord du verbe avec le nom, accord du participe passé). Ces erreurs, particulièrement choquantes de la part de candidats se destinant à l'enseignement des lettres modernes, ont été lourdement sanctionnées par le jury. Certaines de ces fautes, commises probablement sous l'effet du stress, auraient peut-être pu être rectifiées par les candidats à l'issue d'une lecture attentive du texte produit, d'où l'importance de consacrer un temps suffisant à ce moment de relecture.

Il paraît évident de dire que le registre de langue dans lequel est rédigé le texte source doit être fidèlement rendu. L'extrait issu du roman de Daniel Kehlmann est rédigé dans un allemand courant, parfois soutenu. Le style de l'auteur était à respecter, des expressions telles que "*c'est mon boulot" pour "ich mache das beruflich", "*l'homme prit la poudre d'escampette" pour traduire "der Mann gab den Weg frei", ou "*une femme pour qui il s'était motivé" (sic) pour "einer Frau (...), um die er sich lange bemüht hatte" n'étaient pas appropriées.

Les candidats devaient par ailleurs être attentifs à la ponctuation, dont les règles diffèrent sensiblement en français et en allemand. Certaines copies ont en effet donné l'impression que leurs auteurs se servaient des virgules de façon arbitraire ou en se basant sur l'allemand, ce qui a conduit à des propositions telles que "*il affirma, que" ou "*il ne put dissimuler, que sa conversation l'ennuyait" dans lesquelles l'emploi de la virgule en français est parfaitement impropre.

L'emploi des guillemets et des traits d'union obéit également à des règles précises que les candidats se doivent de connaître. Dans les passages du texte formulés au discours direct, les guillemets s'imposaient en allemand comme en français. En revanche, ils n'étaient attendus nulle part ailleurs. Dans des propositions comme "*la "fameuse" scène de l'hôtel avec Carla" ou "*un "imitateur de Ralf Tanner" plutôt bon", le recours aux guillemets n'était pas justifié. Dans le dernier exemple, les guillemets étaient sans doute destinés à remplacer les traits d'union présents dans le texte source ("eines Auftritts von einem ziemlich guten Ralf-Tanner-Imitator"). Pour une traduction correcte en français, il fallait renoncer aux traits d'union et changer l'ordre des mots, pour parler d'un "imitateur de Ralf Tanner plutôt doué".

- Les difficultés du texte

Au-delà de ces erreurs ponctuelles, les difficultés du texte ont principalement résidé dans les structures et repères temporels, le rendu du discours indirect et certaines particularités lexicales.

Hormis les passages au discours direct, le texte de Daniel Kehlmann contenait en majeure partie des prétérits. Pour rendre compte du récit, la question du choix entre le passé simple et l'imparfait se posait donc en français.

Ce choix a été difficile pour un certain nombre de candidats, en particulier dans les premières phrases du texte. Le début de la version s'ouvre sur le récit d'un événement de premier plan, qui a un impact direct et irréversible sur la vie du personnage principal, Ralf Tanner. Tanner a brusquement l'impression de perdre la réalité de sa propre personne, sa vie prend un tournant inattendu. Le changement d'état indiqué par l'auxiliaire "werden" l.1 et le caractère soudain de cette expérience exprimé par la locution adverbiale de temps "von einem Tag zum nächsten" l.3 justifiaient le recours au passé simple. L'emploi de l'imparfait était incorrect.

La traduction du discours indirect l.7 ("Dreimal, hatte sie geschrien, habe er sie einfach so versetzt!") a par ailleurs mis en difficulté un certain nombre de candidats, qui n'ont pas compris que l'adverbe "dreimal" faisait partie du discours du personnage féminin et se rapportait donc au verbe "versetzen" et non au verbe "schreien". La présence de la virgule entre l'adverbe et la proposition incise et le recours immédiatement après au subjonctif 1 auraient pourtant dû les mettre sur la voie. La femme ne crie pas à trois reprises; le chiffre trois fait référence au nombre de fois où le protagoniste lui a posé un lapin. Pour rendre le sens du texte de manière correcte, les candidats pouvaient soit opter pour un regroupement du discours ("elle avait crié / hurlé que trois fois de suite, il lui avait posé un lapin sans explication / il avait osé l'éconduire") soit pour la reproduction de l'ordre proposé dans le texte source ("trois fois de suite, avait-elle crié, il avait osé l'éconduire").

Le texte de Daniel Kehlmann ne contenait pas de mots rares, mais plusieurs éléments lexicaux ont fait trébucher les candidats. Si la compréhension et le rendu d'un certain nombre de mots pouvaient être facilités par le contexte, d'autres présupposaient une connaissance du terme à transposer pour une traduction précise. Ainsi, bon nombre de candidats ignoraient la signification de "die Aufzeichnung" (l'enregistrement, l.13), der "Trotz" (l'obstination, l. 21), "auftreten" (se produire sur scène, l. 24), "misstrauisch" (méfiant, l. 23).

Certains termes ont été par ailleurs abordés de manière trop précipitée et littérale, ce qui a mené à des barbarismes tels que "*le lobby de l'hôtel" pour "die Hotellobby" (l.6 et 16), "*le local" pour "das Lokal" (l. 20).

Un mot peut recouvrir plusieurs significations, d'où l'importance de l'étude attentive du contexte pour effectuer le bon choix. Dans la phrase "An diesem Abend ging er mit einer Frau aus, um

die er sich lange bemüht hatte" (l.17), le verbe "sich bemühen" ne pouvait pas en aucun cas être traduit uniquement par "faire des efforts" ou "s'efforcer", il fallait rajouter la raison des efforts, implicite dans le texte mais déductible du contexte : la séduction.
Enfin, l'expression "einzig und allein" en fin de texte l. 35 a été un obstacle pour une grande partie des candidats qui là aussi, ont eu recours à une traduction trop littérale des adjectifs, ignorant la signification exacte de cet idiome de la langue allemande.

N.B. L'astérisque qui précède une citation indique une traduction irrecevable.

Proposition de traduction

Au début de l'été de sa trente-neuvième année, l'acteur Ralf Tanner commença à douter de la réalité de sa propre existence.

Du jour au lendemain, il ne reçut plus aucun appel téléphonique. Des amis de longue date disparurent de sa vie, des projets professionnels avortèrent sans raison, une femme**,** qu'il avait aimée dans la mesure de ses capacités**,** prétendit qu'il s'était cruellement moqué d'elle au téléphone et une autre, Carla, avait surgi dans le hall d'un hôtel pour lui faire la pire scène de sa vie : trois fois de suite, avait-elle crié, il avait osé l'éconduire !
Les gens s'étaient arrêtés pour observer la scène d'un air amusé, certains les avaient filmés avec leur téléphone portable et dès l'instant où Carla l'avait frappé de toutes ses forces, il avait su que ces quelques secondes se retrouveraient sur Internet et éclipseraient la renommée de ses meilleurs films.

Il se mit à entrer son nom sur Google plusieurs fois par jour. Il trouva sur YouTube l'enregistrement d'un spectacle donné par un imitateur de Ralf Tanner plutôt doué: un homme qui lui ressemblait à s'y méprendre et dont la voix et la gestuelle étaient presque les siennes. À droite de l'écran, le moteur de recherche proposait d'autres vidéos associées à son nom : des extraits de ses films, deux interviews et bien sûr la scène avec Carla dans le hall de l'hôtel.

Ce soir-là il sortit avec une femme qu'il convoitait depuis longtemps. Mais une fois assis en face d'elle, il ne put soudain plus faire semblant de s'intéresser à ses bavardages. Les regards des gens des autres tables, leurs messes basses et leurs regards insistants, tout cela le dérangeait encore plus que d'habitude. Au moment où ils se levèrent pour quitter le restaurant, un homme vint vers eux et demanda un autographe avec le mélange habituel de timidité et d'obstination.
"Je lui ressemble, c'est tout", dit Ralf.
L'homme le regarda d'un air méfiant.
"C'est mon métier. Je me produis sur scène. Je suis imitateur!"
L'homme les laissa partir. La femme en riait encore plusieurs minutes après dans le taxi, tant elle avait trouvé sa réponse ingénieuse.

Cette nuit-là, en voyant s'unir leurs deux silhouettes nues dans le miroir gris à côté du lit, il souhaita de toutes ses forces passer de l'autre côté de cette surface lisse et le lendemain

matin, lorsqu'il l'entendit respirer paisiblement à ses côtés, il eut l'impression qu'un étranger s'était égaré dans cette chambre, et que cet étranger n'était pas elle.

Depuis longtemps déjà il avait le soupçon que le fait d'être photographié usait son visage. Etait-il possible qu'à chaque fois que l'on était filmé, une autre personne voie le jour, une copie pas tout à fait parfaite qui vous délogeait de vous-même? Il lui semblait qu'après ces années de célébrité, seule une partie de lui-même avait subsisté et qu'il ne lui restait désormais plus qu'à mourir pour se retrouver à la seule place qui lui incombait réellement : dans les films et sur les innombrables photographies de lui.

Daniel Kehlmann, *Gloire*, Editions Rowohlt, Berlin (2009)

Version anglaise

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

PRESENTATION DU TEXTE

Déroutant. C'est certainement l'adjectif qui vient à l'esprit des lecteurs et lectrices confrontés à l'œuvre de l'écrivaine anglaise Angela Carter (1940-1992). Le sujet proposé cette année pour l'épreuve de version anglaise en est, à cet égard, un exemple particulièrement représentatif. Le texte était extrait d'une nouvelle intitulée « The Bloody Chamber » (« Le Cabinet sanglant ») qui en anglais donne son nom à l'ensemble du recueil, publié en 1979. Dans la version française, c'est une autre nouvelle qui a été choisie pour titre*, La Compagnie des loups* (traduit par Jacqueline Huet, Seuil, 1985).

Angela Carter est entre autres l'auteure de romans comme *La Danse des ombres* (*Shadow Dance*, 1966), *Le Magasin de jouets magique* (*The Magic Toyshop*, 1967), *La Passion de l'Ève nouvelle* (*The Passion of New Eve*, 1977) ou *Des nuits au cirque* (*Nights at the Circus*, 1984), mais aussi de recueils de textes courts (nouvelles ou contes) comme *Fireworks: Nine Profane Pieces* en 1974, *La Compagnie des Loups* (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979), et d'un essai qui a suscité beaucoup de commentaires, *La Femme sadienne (The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*), publié la même année que *The Bloody Chamber*. Tour à tour rangée dans le genre gothique, le fantastique, le réalisme magique, la science fiction, en raison du traitement original de son sujet et de ses références variées et éclectiques, Angela Carter, le plus souvent associée à la « littérature féministe », a longtemps dérouté la critique par sa prose qui échappe finalement à toute classification convenue.

Dans *La Compagnie des Loups*, « sa version révisée des contes de Perrault »[1], Carter redonne voix aux figures féminines, ce qui lui permet de réévaluer et de reconsidérer leur rôle de victimes passives. Dans le conte (on peine à dire « nouvelle ») dont le texte de cette année est issu, elle déploie toute sa facétie, son humour, son ironie mordante, dans un style à la fois vif et raffiné, pour proposer non pas une simple réécriture, mais bien une réinterprétation (y compris au sens théâtral du terme) de « La Barbe Bleue » qu'elle situe dans une époque qui demeure certes vague mais que l'on associe aisément à la première partie du XX^{e} siècle.

Le texte à traduire s'organise au premier abord comme un catalogue des épouses de cette figure de Barbe Bleue que s'avèrera être « le marquis ». La narratrice, jeune pianiste douée et désargentée, n'est autre que sa plus récente épouse en date, et, en apparence, la plus naïve. La narration joue habilement sur le décalage entre le je narré de la jeune mariée et le je narrant de celle qui a de toute évidence survécu à son union à un époux mortifère. Si la référence au conte de Perrault n'apparaît pas explicitement dans l'extrait choisi, on n'en perçoit pas moins la menace et même le danger, associés à la figure du marquis dont les épouses semblent vouées à disparaître aussi mystérieusement que prématurément. Dans ce récit qui s'articule autour du désir et de l'érotisme, tous deux dangereux et délicieusement destructeurs, Carter opère un renversement des points de vue en conférant une voix moderne et singulière à l'héroïne qui entend faire des choix assumés en suivant son ambition, son désir et ses émotions, et ne pas se laisser enfermer passivement dans son rôle de victime.

« La Barbe Bleue » n'est pas le seul hypotexte dont « Le Cabinet sanglant » propose

une réinterprétation. Comme on le perçoit d'ailleurs davantage ici, Angela Carter s'amuse à mêler jusqu'à l'excès un grand nombre de références culturelles, et notamment celles qui associent figures féminines, désir et mort. Le texte est ainsi presque saturé de références intertextuelles et esthétiques, de Sade à la Bible, de *Rebecca* de Daphné du Maurier (et par là même *Jane Eyre* de Charlotte Brontë) aux récits de vampires comme *Carmilla* de Sheridan Le Fanu ou *Dracula* de Bram Stoker, auxquels s'ajoutent les références explicites à des artistes symbolistes comme Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) et Odilon Redon (1840-1916), et enfin à Richard Wagner avec *Tristan et Isolde*. Ces références foisonnantes et parfois fantaisistes (la gravure de Redon est une invention de Carter, par exemple) n'ont d'ailleurs pas été sans poser quelques difficultés aux candidats.

CONSEILS GENERAUX

Nous renvoyons les candidats aux rapports des années passées, la lecture de plusieurs rapports étant indispensable à une bonne préparation : les conseils que les candidats y trouveront se complètent plutôt qu'ils ne se répètent, et leur permettront de mieux cerner les difficultés récurrentes de l'exercice de la version et les principaux problèmes linguistiques posés par le passage de l'anglais au français. L'entraînement régulier à la traduction, à partir de textes similaires à ceux qui sont proposés au concours, demeure, avec la lecture d'œuvres en français de bonne qualité, la meilleure façon de progresser en version. Ce travail personnel, même en autoévaluation, permet déjà de bien améliorer ses réflexes de traduction. L'utilisation d'un manuel de version, comme, par exemple, *Initiation à la version anglaise* de Françoise Grellet (Hachette Supérieur, 2014), pourra également s'avérer fructueuse.

Les candidats ont la possibilité d'utiliser un dictionnaire unilingue au cours de l'épreuve, ce qui constitue une aide précieuse. Il convient néanmoins d'utiliser cet outil avec discernement, voire avec circonspection, et de ne pas se contenter par exemple de plaquer sur le texte une définition mal traduite proposée par le dictionnaire ; de même l'emploi d'un terme en contexte (celui de l'extrait proposé) ne correspond pas toujours parfaitement aux acceptions proposées par le dictionnaire. Les candidats doivent donc se garder des incohérences et faire appel à leur sens du texte et de la langue pour proposer la traduction la plus juste. Nous rappelons qu'il peut également s'avérer utile d'apprendre un peu de vocabulaire, à l'aide par exemple d'ouvrages de lexique thématique comme *Le Robert & Collins : Vocabulaire anglais* (Le Robert, 2014), ou *Le Mot et l'Idée anglais 2* (Ophrys, 2012). L'entraînement et la lecture de prose de qualité en français doivent néanmoins demeurer au cœur de la préparation à l'épreuve de version. Il est rappelé aux candidats qu'il est indispensable de s'habituer à identifier et comprendre les difficultés d'ordre grammatical et d'ordre lexical posées par le texte afin de réfléchir en priorité à ces points délicats du travail de traduction : temps et aspects prioritairement, ordre des constituants de la phrase, éventuelle réorganisation syntaxique d'un ou plusieurs segments pour éviter les calques de construction, par exemple. À nouveau, la lecture des rapports des sessions précédentes aidera les candidats à cibler plus rapidement les difficultés.

Il est indispensable de commencer le travail de traduction par plusieurs lectures attentives du texte, afin notamment de bien appréhender la situation qu'il décrit, et donc de comprendre au mieux où et quand se déroule l'action, la chronologie des événements décrits, qui sont les protagonistes, quelles relations ils entretiennent. Il s'agit également d'une étape cruciale pour identifier les éventuelles références et comprendre leur nature et leur rôle dans le texte. On pense notamment ici à la gravure imaginaire de Redon, dont le titre, non moins fantaisiste, est placé en italique et doit être traduit, mais aussi, par exemple, au vocabulaire à la fois technique et métaphorique de l'opéra dont la narratrice semble s'amuser. Ce travail de lecture préliminaire doit également permettre de saisir le ton et les registres employés dans le texte, de repérer les procédés qui sont à la base de l'humour du passage, par exemple cette forme de distance ironique adoptée par une narratrice désormais informée vis-à-vis de sa

naïveté passée. D'où l'importance de saisir les enjeux stylistiques de ce regard rétrospectif sur « l'histoire » qui se manifeste notamment par les temps et les aspects. Il était également important dans cette perspective de respecter la syntaxe elliptique particulière du texte pour en rendre le ton et les effets. La traduction doit être aussi exhaustive, précise et exacte que possible : les omissions et les stratégies d'évitement sont donc lourdement sanctionnées. De même, il faut se garder des réécritures inutiles, voire abusives, qui conduisent souvent à des contre-sens. Ici, il était inutile, et même absurde parfois, d'étoffer systématiquement, ou pire de compléter voire de réécrire, les phrases sans verbe ou sans sujet qui caractérisent en partie le récit de la narratrice. Cela revenait le plus souvent à altérer considérablement – pour ne pas dire trahir – le style de l'auteur et à dénaturer le ton du texte en lui ôtant notamment toute sa dimension orale voire conversationnelle (« Before that ? » ; « The first of all his ladies ? »).

Comme toujours, c'est le système et la cohérence des temps et aspects qui ont posé de nombreuses difficultés aux candidats et ont été sources de lourdes erreurs. Pour éviter ces écueils, il convient de lire attentivement le texte, de repérer les passages éventuels d'un temps ou d'un aspect à l'autre, de s'interroger sur la valeur de ces temps et aspects, et sur la manière dont on peut les exprimer en français. La maîtrise des modes et des temps en français est également et évidemment indispensable.

Le jury est bien conscient du fait que les candidats ne sont pas des spécialistes : les petites erreurs de compréhension (petits faux-sens, sur-traduction et sous-traduction mineures) sont pénalisées avec mansuétude ; en revanche la correction grammaticale, la maîtrise des conjugaisons et des règles d'accord doivent être rigoureuses et les erreurs sur ces aspects de la langue sont lourdement pénalisées.

Segment 1 : « I was seventeen and knew nothing of the world; my Marquis had been married before, more than once, and I remained a little bemused that, after those others, he should now have chosen me. Indeed, was he not still in mourning for his last wife? »

- Les correcteurs de la version de concours ne sont pas forcément des tenants de l'extrême littéralité, mais ils ne sauraient accepter l'à-peu-près à tous les tournants. Lorsqu'il existe un sens donné pour un mot, lorsque la traduction à laquelle on songe correspond assez évidemment à un autre mot en anglais que celui choisi par le narrateur dans le passage à traduire, ne vaut-il pas mieux revenir aux sens de base du mot de la langue de départ et constater si la traduction la plus directe ou transparente ne convient pas, sans aller chercher autre chose (parfois midi à quatorze heures) ? En l'occurrence, si le verbe *to know*, qui se traduit comme on sait le plus souvent par « connaître » ou « savoir », pouvait se rendre, en raison du *nothing*, par « ignorer » (« j'ignorais tout du monde »), il n'était pas particulièrement avisé d'aller chercher des variantes plus ou moins proches (« je n'avais rien vu du monde »). Dans le même ordre d'idée, pourquoi substituer « vie » à « monde », comme si les deux notions étaient interchangeables ? Très souvent, les erreurs lexicales ont porté sur des mots aussi élémentaires : pour la plupart des candidats, ces mots ne sont bien entendu pas inconnus ; il s'agit simplement pour eux de considérer que, s'il existe bien des cas où un mot peut être un faux ami et s'il en est d'autres où la traduction la moins directe ou la moins usitée est préférable, cela n'est en aucun cas systématique.
- Concernant ce verbe, et bien d'autres tout au long de la version, les erreurs les plus courantes ont porté sur le choix de la préposition : il n'est pas identique de ne rien connaître « de » et « à » quelque chose.
- Même si l'erreur a été peu courante, il s'est tout de même trouvé quelques candidats pour se tromper sur l'expression de l'âge (« soixante-dix ans », « seize ans »). Rappelons qu'à chaque fois qu'un texte comporte des chiffres et nombres, il se trouve un nombre non négligeable de

candidats pour déraper. Il faut donc redoubler de vigilance lorsqu'on doit en traduire un (ou un jour de la semaine, un mois, des poids et mesures, etc.), car là aussi il ne s'agit la plupart du temps pas d'une ignorance théorique, mais le manque d'attention en contexte entraîne nombre de confusions regrettables. Il en va de même pour le verbe et la construction employées : certes *to be* se rend par « avoir » en français lorsqu'on indique un âge, mais pas quelle que soit la formulation (« *j'avais ma dix-septième année »).
- Le jury a accepté la présence ou non d'une majuscule à *Marquis.* Il était en revanche hors de question de lui adjoindre des guillemets dans la version française. Outre qu'ils n'étaient pas présents dans la langue d'origine, il convient de se rappeler que l'usage des guillemets obéit à des règles précises, essentiellement liées au fait que les propos sont rapportés ou qu'on ne les reprend guère à son compte (distance critique, voire marque d'ironie). Rappelons par ailleurs que, si les guillemets à l'anglaise simples (‘ ’) ou doubles (“ ”) ne sont pas à proscrire en français, en particulier lorsqu'il y a plusieurs types de guillemets dans une phrase (ex. citation à l'intérieur d'un passage au discours direct), il incombe le plus souvent au traducteur d'avoir recours aux chevrons « » en français.
- Autre élément accepté par le jury : la présence d'un indicatif aussi bien que celle d'un subjonctif après « le fait que ». En revanche, l'absence de concordance des temps a été pénalisée (mais une seule fois pour tout le texte : si autres occurrences, elles ne l'ont pas été).
- Comme trop souvent, les « petits mots » de la langue, souvent des adverbes courts, sont soit passés par profits et pertes, soit traduits de manière erronée. Rappelons qu'il est très important de savoir précisément ce que des mots comme *still*, *yet, ever*, *then*, etc., signifient. Et que plusieurs de ces mots ont un sens de charnière du discours (causal) et pas seulement un sens temporel. Il s'agit ainsi de ne pas se précipiter sur un seul de ces sens pour *still* et *yet* (rappelons que cela dépend aussi de leur place dans la phrase, et de la ponctuation qui les accompagne). *Still*, quoi qu'il en soit, ne pouvait pas se rendre par « plus », pas plus qu'*indeed* par « de plus ». Le jury a accepté aussi bien « en effet », « en vérité » que « d'ailleurs » pour *indeed*.
- Comme déjà noté à l'occasion des années précédentes, il s'agit de considérer la valeur d'un modal avec quelque circonspection, et ne pas estimer que la valeur à laquelle on pense le plus immédiatement pour un modal donné s'avèrera à tout coup la bonne. Dans le cas de *should*, il s'agit toujours de se rappeler premièrement la présence du -ED, qui fait que *should* peut être la forme de *shall* nécessitée par la concordance, et deuxièmement que *should* est utilisé dans la construction de l'irréel. La notion de devoir ne ressort donc pas forcément dès que l'on a recours à ce modal. Ici, il s'agissait bien de « qu'il m'eût à présent choisie » et pas de « qu'il eût dû me choisir ».
- Trop de tournures ou de constructions sont mal connues en français. Au mieux, cela entraîne des maladresses (« *perplexe que »), au pire des constructions qui fleurent bon le parler oral actuel le plus relâché (pour *in mourning*, « *être dans le deuil/dans la tristesse » – avec dans ce dernier cas, un faux-sens lexical qui vient s'ajouter au mauvais choix de préposition et de détermination). Plus généralement, on peut déplorer que les deux seules prépositions ayant droit de cité dans nombre de versions soient « sur » et « dans », c'est-à-dire les deux prépositions aujourd'hui sur-représentées dans la langue orale, beaucoup de leurs emplois s'avérant abusifs, voire parfaitement faux.

> *J'avais dix-sept ans et ne connaissais rien du monde ; mon marquis avait déjà été marié auparavant, plus d'une fois, et j'étais encore un peu étonnée qu'après ces autres, il m'eût à présent choisie. En vérité, ne portait-il pas encore le deuil de sa dernière femme ?*

Segment 2 : «Tsk, tsk, went my old nurse. And even my mother had been reluctant to see her girl whisked off by a man so recently bereaved. A Romanian countess, a lady of high fashion. Dead just three short months before I met him, a boating accident, at his home,

in Brittany. »

- S'il n'était pas pendable de ne pas retomber sur l'onomatopée la plus proche en français pour *tsk, tsk*, il valait d'une part mieux éviter certaines d'entre elles, qui n'avaient pas grand-chose à voir (« meuh meuh »), et surtout au moins bien comprendre que cela était bien de l'ordre du discours. Cela évitait en outre de comprendre *went* comme un verbe de mouvement (« *clac clac, arriva ma vieille nourrice »). Quel qu'ait pu être le choix de traduction de l'onomatopée et du verbe, cela n'empêchait par ailleurs pas de prêter attention à l'inversion dans l'incise.

- Il était question plus haut des adverbes. Attention : les adverbes simples et les locutions adverbiales et conjonctions ne sont pas équivalents. Ainsi *even* n'est pas *even if* ou *even though*. La conjonction entraîne une proposition, ce qui signifie qu'il faudrait une principale après (« et même si ma mère [...] », avec un point, sans principale après une virgule). Si hésitation il y a, ne pas oublier de faire un découpage, de repérer le nombre de verbes conjugués et de propositions. - Si ce qui est exigé d'un agrégatif de Lettres, en particulier lexicalement, n'est certes pas identique à ce qui est attendu d'un angliciste, rappelons qu'au-delà de la question de la bonne utilisation du dictionnaire, un certain nombre de réflexes sont pour le coup exigibles. Le jury a été surpris du nombre de candidats qui ont pu traduire *Brittany* par « Grande-Bretagne » ou « Angleterre ». Certes *Britain* et *Brittany* sont des mots proches, mais faut-il pour autant considérer sans se poser plus de questions qu'ils peuvent être pris l'un pour l'autre ? Et faut-il rappeler à ce stade que l'Angleterre et la Grande-Bretagne ne sont pas des entités équivalentes ? Si l'on ajoute à ces cas la traduction par « en *Britanie » comme s'il s'agissait d'une région, ou par « à Brittany » comme s'il s'agissait d'une ville, on constate que lorsqu'à une ignorance foncière s'ajoute une réflexion et une vérification trop partielles, les erreurs aisément évitables pointent un peu trop sûrement le bout de leur nez. Même si l'erreur était moins importante, il aurait fallu que tous les candidats fassent mieux le départ entre *Romanian* et *Roman* – encore un cas où l'on peut estimer bien connus les deux adjectifs, y compris par des non-spécialistes, et si hésitation une simple vérification peut faire disparaître la confusion possible.

- Plus généralement, ce qui aura manqué au moins en partie, c'est la réflexion sur le sens des deux premiers segments, sur la logique des relations et des événements relatés. Comme souvent, ces erreurs de logique recoupent des erreurs grammaticales, sur les pronoms et adjectifs possessifs par exemple. Il est ainsi difficile pour la comtesse d'être « *morte trois petits mois avant qu'elle le rencontre » ; la narratrice ne dit pas non plus d'elle qu'elle était « *morte trois mois avant que je la rencontre ». La relecture devrait permettre de rétablir le bon pronom/adjectif possessif, en particulier si la logique est fortement prise en défaut. Mais il appartient bien entendu aux candidats d'être vigilants même si cela ne pose pas de gros problèmes de logique, ce qui était le cas avec *at his home*. Il fallait également réfléchir à la composition de la dernière phrase (toujours en lien avec les relations des événements entre eux), afin d'exclure que la narratrice ait pu faire la rencontre de cet homme à l'occasion d'un accident de bateau.

- Dans ce texte qui utilisait plusieurs mots différents pour évoquer la mort des épouses précédentes, il n'était dans certains cas pas interdit d'avoir recours à un terme plus euphémisant. Cependant, outre que cela ne devait pas être systématique, il fallait éviter, en l'espèce pour *so recently bereaved*, les collocations maladroites (« si récemment frappé par le veuvage »), fausses (« si récemment privé d'amour ») ou à la limite du non-sens (« partir avec un homme qui venait tout juste d'être frappé par la mort »).

> *Tss, tss, fit ma vieille nourrice. Et même ma mère avait été réticente à l'idée de voir sa fille emmenée par un homme endeuillé si récemment. Une comtesse roumaine, une dame du grand monde. Morte trois petits mois seulement avant que je ne le rencontre, dans un accident de bateau, chez lui en Bretagne.*

Segment 3 : « They never found her body but I rummaged through the back copies of the society magazines my old nanny kept in a trunk under her bed and tracked down her photograph. »

- Ce segment à la syntaxe relativement simple présentait principalement aux candidats des difficultés lexicales. *They never found* était en effet à traduire par l'emploi de « on » (ou par un passif) plutôt que par une troisième personne du pluriel : « on ne retrouva jamais son corps » (« son corps ne fut jamais retrouvé »). De même, traduire par des mots transparents *copies* et *society magazine* menait au calque : on parle de « numéros » de journaux et pas de « copies » ni même d'« exemplaires » (il y a bien différents exemplaires de chaque numéro, évidemment, mais ce n'est pas le sens du texte) ; « magazine de société » renvoie en français à une émission de télévision portant sur des problèmes de société, pas à la presse mondaine. L'atemporalité relative du texte interdisait également de choisir l'expression franglaise contemporaine « magazine people ». Le nom composé *back copies* a de plus posé des problèmes d'interprétation : puisqu'il faut toujours partir du dernier terme, ici *copies*, il s'agit d'anciens numéros, et non de l'arrière des numéros, ou de leurs dernières pages.
- La traduction des deux verbes prépositionnels *rummaged through* et *tracked down* demandait une certaine inventivité, et une attention toute particulière au registre : « retrouver la trace de sa photographie » est très maladroit (on peut considérer qu'une photographie est une trace d'un événement, mais elle n'en laisse pas) ; attention à l'emploi transitif de « fouiller » (on fouille une personne, pas un numéro) ; « farfouiller », « dégoter » et « dénicher » sont familiers. D'une manière générale, les meilleures copies étaient celles dont la traduction reflétait avec précision les changements de registre du texte : « nourrice » et « nounou » pour « nurse » et « nanny », « photographie » plutôt que « photo » pour *photograph*.

> *On ne retrouva jamais son corps mais je fouillai parmi les anciens numéros de revues mondaines que ma vieille nounou conservait dans une malle sous son lit, et finis par mettre la main sur une photographie d'elle.*

Segment 4 : « The sharp muzzle of a pretty, witty, naughty monkey; such potent and bizarre charm, of a dark, bright, wild yet worldly thing whose natural habitat must have been some luxurious interior decorator's jungle filled with potted palms and tame, squawking parakeets. »

- La principale difficulté de ce segment était d'ordre syntaxique : la traduction de la construction au génitif dans some luxurious interior decorator's jungle. Comme au segment précédent avec back copies, il faut partir du dernier terme et remonter mot après mot : le nom-noyau, dans ce syntagme, est jungle et pas interior ou decorator. Il s'agit donc d'une jungle de décorateur d'intérieur, et non d'un « intérieur au décor de jungle » ou d'un « décor intérieur jungle ». La difficulté syntaxique a également fait oublier à certains toute attention aux déterminants du texte : some ... jungle, mais aussi l'absence de déterminant qui va avec la construction d'un mot composé : « quelque jungle luxueuse de décorateur d'intérieur » et non « la jungle luxueuse d'un décorateur d'intérieur » : le contresens est de taille, puisque le lieu imaginé n'est pas l'appartement d'un architecte, mais la « jungle » de fantaisie qu'il a conçue, et qui apparaît par surdétermination comme l'« habitat naturel » de la précédente comtesse, décrite comme un animal exotique.
- L'abondance des adjectifs (pas moins de quinze en à peine trois lignes) ajoutait à ce segment des difficultés non seulement lexicales mais aussi stylistiques, liées à l'ordre des mots, aux

allitérations (pretty, witty, naughty) et aux oxymores (potent/bizarre, dark/bright, wild/worldly). L'important était de conserver la cohérence métaphorique à la fois au niveau du complément de nom et pour l'ensemble de la description : il n'était pas possible de traduire sharp par « aiguisé » ou « tranchant », worldly par « terre à terre » ou « de ce monde », naughty par « désobéissant », et maladroit de calquer thing par « chose » (« petite chose » a été accepté). Le jury a, par ailleurs, récompensé les traductions qui rendaient, d'une manière ou d'une autre, les cadences allitératives de l'original.

> *Le museau pointu d'un malin petit singe, mignon et fripon ; le charme si puissant et bizarre d'une créature sombre, brillante, sauvage et pourtant mondaine, dont l'habitat naturel avait dû être quelque luxueuse jungle de décorateur d'intérieur pleine de palmiers en pot et de jacassantes perruches apprivoisées.*

Segment 5 : « Before that? *Her* face is common property; everyone painted her but the Redon engraving I like best, *The Evening Star Walking on the Rim of Night.* »

- Certes bref, ce segment présentait cependant nombre de difficultés, que trop de candidats n'ont pas su résoudre. Difficulté de ton et de registre, d'abord, dans la mesure où le style volontiers elliptique et enlevé de l'auteur ne devait pas être rendu de façon trop familière (« Avant cela ? » était donc nettement préférable à « Avant ça ? »), et aussi difficultés de méthode, l'emploi des italiques dans *Her* correspondant à une emphase accentuelle qui ne saurait se traduire par le même usage en français (« **Son* visage », erreur sévèrement sanctionnée), mais bien par un étoffement grammatical (« Son visage à elle »). Dans *The Evening Star Walking on the Rim of Night*, les italiques signalaient évidemment le titre d'une œuvre (picturale), et devaient donc être rendus par un surlignement.
- Difficultés lexicales et de collocation, ensuite. L'expression *common property*, ici utilisée comme une métaphore lexicalisée pour marquer la notoriété du modèle qui fut la deuxième épouse du comte – ce visage est, en somme, « passé dans le domaine public » – ne pouvait être calquée qu'au prix d'un contresens ou, à tout le moins, d'une grossière impropriété ; si une simplification comme « connu de tous » était certes moins critiquable, elle n'en constituait pas moins une forme d'évitement que le jury a donc (légèrement) sanctionnée. Difficulté de temps, aussi, avec *painted*, puisque l'imparfait et le passé simple, logiques ailleurs, n'étaient ici guère compatible avec la portée publique de ce discours censé renvoyer à une réalité connue, et aussi prolongée dans le temps : aussi était-il préférable de traduire par « tout le monde l'a peinte », voire par « tout le monde l'avait peinte » dans la mesure où cette période est évidemment révolue.
- Difficultés d'ordre syntaxique, enfin et surtout, liées à la tournure quelque peu elliptique de la proposition coordonnée qui clôt le segment. Il fallait, en effet, percevoir que l'antéposition du complément *the Redon engraving* accompagnait celle d'une construction emphatique sous-entendue (*it is*), ainsi qu'une conjonction également sous-entendue ([*that*] *I like best*. Un peu de logique et de perspicacité pouvait donc conduire à une compréhension approximative du texte (même chez les candidats qui confondaient l'artiste symboliste Odilon Redon avec une sous-préfecture d'Ille-et-Vilaine…), plutôt qu'à des récritures arbitraires du genre « il y avait cette phrase de Redon que j'aimais tant ».

> *Avant cela ? Son visage à elle est passé dans le domaine public ; tout le monde l'a peinte, mais c'est la gravure de Redon que je préfère,* L'Étoile du soir marchant au bord de la nuit.

Segment 6 : « To see her skeletal, enigmatic grace, you would never think she had been a barmaid in a café in Montmartre until Puvis de Chavannes saw her and had her expose her flat breasts and elongated thighs to his brush. And yet it was the absinthe doomed her, or so they said. »

- La première phrase, dans laquelle l'auteur manie avec délectation le folklore de la bohème parisienne à la Belle Époque, présentait elle aussi certaines difficultés de construction et de compréhension. *To see* n'introduisait pas ici une circonstancielle de but, mais de condition, destinée à marquer un contraste entre l'aura diaphane du modèle et son passé plus prosaïque (« À voir… », « À contempler… », « Face à sa grâce squelettique et mystérieuse, on n'aurait/vous n'auriez jamais pensé ») ; *until* introduisait une circonstancielle de temps, marquant un tournant dans la carrière de la jeune femme, et qu'il fallait traduire au subjonctif en français ; enfin la construction causative dans *had her expose*, malheureusement mal comprise par trop de candidats, signifiait que le peintre avait pressé et/ou convaincu la jeune femme de poser pour lui (le verbe *expose* suggérant par ailleurs un certain rapport de forces, à tout le moins une forme de vulnérabilité chez le modèle, et le jury a admis les efforts de certains candidats pour rendre cette suggestion, ainsi dans « soumettre à son pinceau »).
- Le vocabulaire de l'original étant particulièrement et subtilement choisi dans cet extrait – de manière à « coller » autant que possible aux ambiguïtés d'un certain imaginaire symboliste et décadent –, il convenait de le rendre avec toute la précision possible. On regrette donc d'autant plus que certains candidats, peut-être emportés par l'habitude, par leurs préférences personnelles et/ou par la séduction diffuse du texte, aient pu traduire *flat breasts* par « seins opulents » – erreur récurrente qui témoigne avant tout d'une ignorance lexicale préoccupante à ce niveau, même chez des non-spécialistes – ou encore, même si c'était moins grave, que l'adjectif *elongated*, qui faisait écho à *skeletal…grace* et prolongeait l'atmosphère trouble, du passage, ait été aplati (« longues cuisses ») ou traduit au rebours de ses connotations spécifiques (« cuisses fuselées »). Dans le registre de la nuance encore, signalons que *skeletal* ne devait pas s'entendre en un sens assez littéral pour qu'on le traduise par « de squelette » : le jury a accepté « squelettique », mais « émaciée », par exemple, faisait tout aussi bien l'affaire.
- Dans la dernière phrase, *yet* était encore à prendre en son sens logique et contrastif, et il fallait, là aussi, sous-entendre la conjonction *that* avant le verbe subordonné (*to doom* : « vouer », « condamner », « causer la perte de ») ; la construction emphatique devait impérativement être rendue, sous peine de perdre le jeu de conjectures qui fait tout l'intérêt du récit. Quant au pronom personnel *they*, il désignait ici la rumeur ou l'opinion commune, dont la narratrice prend soin de se distancer (la mort de la jeune femme étant due à une cause plus sinistre encore), et devait évidemment se traduire en français par l'impersonnel « on » : le calque, très fréquemment commis, a été sévèrement pénalisé par le jury.

> *Face à sa grâce squelettique et mystérieuse, vous n'auriez jamais pensé qu'elle avait été barmaid dans un café de Montmartre, jusqu'à ce que Puvis de Chavannes la vît et lui fît exposer à son pinceau sa poitrine creuse et ses cuisses étirées. Et pourtant c'était l'absinthe qui l'avait perdue, à ce que l'on disait du moins.*

Segment 7 : « The first of all his ladies? That sumptuous diva; I had heard her sing Isolde, precociously musical child that I was, taken to the opera for a birthday treat. My first opera; I had heard her sing Isolde. »

- Comme indiqué dans l'introduction du rapport, il était préférable de s'en tenir à la syntaxe quelque peu elliptique du texte toutes les fois que cela n'entraînait pas d'incongruité majeure en français, plutôt que de vouloir étoffer et expliciter systématiquement. De ce point de vue, le

début de ce segment ne présentait pas de difficultés ; il n'en allait pas de même de l'apposition *precociously musical child that I was*, où *musical* ne pouvait se traduire tel quel sans absurdité, et ne signifiait pas non plus « musicienne » : l'expression signifie en effet que la narratrice, enfant, avait déjà du goût et de l'oreille pour la musique, ce qui ne peut guère se rendre en français sans un certain étoffement (« enfant tôt éveillée à la musique que j'étais », « en enfant précocement douée pour la musique que j'étais »).
- Ici comme ailleurs, la précision et l'exhaustivité étaient de mise : *ladies*, avec ses connotations exaltées et triviales à la fois, ne devait pas être rendu par « femmes » ou « épouses », mais bien par « dames ». Quant au mot *treat*, il était indispensable de le traduire, dans la mesure où une visite à l'opéra doit présenter pour l'enfant un supplément de joie qui, dirait-on, dépasse ses attentes à l'occasion de son anniversaire, mais il était préférable d'éviter des expressions aussi triviales ou inappropriées que « régal » ou *a fortiori* « gâterie ».
- Comme on le verra plus loin, c'est *Tristan et Isolde*, l'un des plus célèbres opéras de Wagner, qui sert ici de leitmotiv à l'entrelacement de la vocation artistique, de l'amour et de la mort. Si l'usage français permettait, soit de conserver la forme allemande du prénom, soit de lui donner l'un de ses équivalents français (« Iseut », « Yseult », etc.), et si *sing Isolde* pouvait se rendre par l'étoffement « chanter le rôle d'Yseult », il était en revanche dommageable, au plan méthodologique, d'introduire des guillemets ou des italiques là où rien ne les exigeait : c'était aller à l'encontre de la familiarité de la narratrice avec l'univers musical, voire suggérer que le candidat prenait « Isolde » pour une chanson…

> *La première de toutes ses dames ? Cette somptueuse diva ; je l'avais entendue chanter Isolde, lorsque, en enfant tôt éveillée à la musique que j'étais, on m'avait amenée à l'opéra spécialement pour mon anniversaire. Mon premier opéra : je l'avais entendue chanter Isolde.*

Segment 8 : « With what white-hot passion had she burned from the stage! So that you could tell she would die young. We sat high up, halfway to heaven in the gods, yet she half-blinded me. »

- Si la construction exclamative de la première phrase a généralement été comprise des candidats, elle a donné lieu à de nombreuses erreurs de registres. On pouvait, à la rigueur, accepter que *white-hot* soit traduit par « chauffée à blanc » – encore qu'« incandescente » eût été préférable –, mais il fallait au moins marquer que *burned* relevait d'un procès de métaphorisation laudative, que l'on retrouvait d'ailleurs plus bas avec *glory*, plutôt que d'une expression familière et toute faite comme « brûler les planches » ou « mettre le feu à la scène » (cette dernière traduction étant, d'autre part, un peu trop littérale pour le contexte…). Remarquons encore que les calques de prépositions, trop fréquents chaque année, nuisent nettement à la clarté comme à l'élégance de l'expression : il était, ici, préjudiciable de traduire *from* par « de » ou « depuis ».
- Il est regrettable de constater que nombre de candidats ignorent la signification de modaux aussi basiques que *could* : dire que la cantatrice « voulait [= *would*] mourir jeune », c'était, de surcroît, montrer qu'on avait totalement manqué le fil rouge du texte. Au registre des erreurs de base, on rappellera aussi que le verbe *to sit* doit toujours être distingué de *to sit down*, et qu'il signifie « être assis » et non « s'asseoir ».
- La dernière phrase, avec son jeu de mots basé sur le jargon spécifique du théâtre et de l'opéra, en a dérouté plus d'un. *The gods*, ici, et même si l'auteur joue bien sûr du sens littéral du terme, ici convertible en métaphore pour l'extase esthétique de l'enfant que suggère par ailleurs l'expression *halfway to heaven*, c'est avant tout ce dernier étage de la salle que l'on appelle en français le « paradis », ou plus prosaïquement le « poulailler ». Si cette dernière

traduction était à proscrire, en raison de son incompatibilité avec le réseau sémantique de l'extrait, il fallait se garder d'expressions trop vagues qui ne rendaient pas compte de la complexité de la phrase (par exemple « au paradis des dieux »), voire d'un rendu trop littéral qui en occultait la signification précise (« à mi-chemin du paradis, parmi les dieux »).

> *De quelle passion incandescente elle avait brûlé sur la scène ! Aussi l'on pouvait dire qu'elle mourrait jeune. Nous étions assis en hauteur, à mi-chemin des cieux, dans le paradis, et pourtant elle m'aveugla à moitié.*

Segment 9 : « And my father, still alive (oh, so long ago), took hold of my sticky little hand, to comfort me, in the last act, yet all I heard was the glory of her voice.
Married three times within my own brief lifetime to three different graces, »

- Le début de cette phrase a parfois donné lieu à des sur-traductions ou maladresses (« mon père, encore parmi nous », « mon dieu que c'est loin ») : lorsque l'anglais ne présente pas d'obstacle particulier, comme c'est le cas ici, inutile de chercher à complexifier la traduction, sous peine de s'éloigner du texte source. On pouvait, en revanche, étoffer les formes *still alive* et *so long ago* au moyen d'une proposition relative (« Et mon père, *qui était* encore en vie ») et d'un verbe « *c'était* il y a si longtemps! ». L'étoffement s'avérait même fort utile au sein de la parenthèse, dans laquelle l'interjection *oh* pouvait tout à fait être traduite telle quelle.
- De nombreux candidats ont judicieusement choisi de traduire le passé (*took hold*) par un plus-que parfait (« s'était saisi de ma petite main »), ce qui permettait de souligner l'antériorité, dans une narration déjà au passé. Plusieurs possibilités ont été acceptées pour l'adjectif *sticky :* « collante », « poisseuse », « en sueur »…
- Une fois n'est pas coutume, on pouvait supprimer quelques virgules, pléthoriques dans le texte source mais devenues superflues en français (« pour me réconforter durant le dernier acte »). Il fallait en revanche marquer l'opposition finale : on s'étonne que la polysémie de l'adverbe *yet*, pourtant courant, soit à ce point méconnue d'un grand nombre de candidats. Ce passage a donné lieu à de multiples contresens et non-sens. Là encore, il était inutile de faire compliqué en tentant d'exprimer l'opposition par une subordonnée. Une conjonction de coordination suffisait (« mais » ou « et pourtant, tout ce que j'entendis »). Il était également possible de scinder la phrase en deux pour mettre en lumière la rupture et garantir une syntaxe correcte. Rappelons que ce qui peut apparaître comme un simple détail de ponctuation est souvent crucial d'un point de vue syntaxique et peut insidieusement faire basculer une phrase du côté de l'agrammaticalité : relecture minutieuse et vigilance sont donc de mise !
- Le terme *glory* ne pouvait être traduit ni par « gloire » ni par « puissance », au risque de produire un glissement sémantique : « splendeur » ou « magnificence » étaient plus appropriés. Du point de vue du temps (*heard*), imparfait et passé simple étaient tous deux acceptables, selon que l'on souhaitait accentuer la durée du concert et de la perception auditive ou présenter l'événement comme révolu et lointain. De même, le segment *all I heard* laissait au traducteur une certaine liberté : il pouvait être légèrement étoffé (« je n'entendais rien d'autre que ») ou traduit au plus près du texte (« tout ce que j'entendis, ce fut »).
- La principale difficulté résidait ensuite dans la longueur de la phrase. Il fallait donc faire preuve de la plus grande rigueur. Dès le début, il pouvait être utile de revoir l'ordre des mots : en anglais, le complément d'objet indirect *to three different graces* est séparé du participe *Married* par un complément circonstanciel de temps. En français, il est préférable de rapprocher le complément de son verbe : « Marié trois fois à trois grâces différentes » (avec ou sans majuscule pour le terme « grâce »).
- Les deux adjectifs du syntagme nominal *within my own brief lifetime* ont suscité quelque embarras : « *ma propre et courte vie » conduit à un fâcheux contresens sur l'adjectif *own,* en

raison de la polysémie du terme « propre » en français ; « ma propre courte vie » est maladroit. Pour éviter cet écueil, certains ont opté pour des expressions telles que « ma courte vie à moi » ou ont choisi de ne pas traduire *own* en considérant qu'il faisait presque redondance avec le pronom possessif. Ce choix était tout à fait recevable, dans la mesure où une traduction littérale pouvait se révéler trop périlleuse ou encombrante. À l'inverse, des étoffements étaient bienvenus pour rendre le sens de *within* : « en l'espace de ma brève existence », « le temps de ma courte vie ».

> *Et mon père, qui était encore en vie (oh, il y a si longtemps), s'était saisi de ma petite main collante pour me réconforter durant le dernier acte, mais je n'entendis rien d'autre que la splendeur de sa voix.*
>
> *Marié trois fois à trois grâces différentes le temps de ma courte vie,*

Segment 10 : « now, as if to demonstrate the eclecticism of his taste, he had invited me to join this gallery of beautiful women, I, the poor widow's child with my mouse-coloured hair that still bore the kinks of the plaits from which it had so recently been freed, my bony hips, my nervous, pianist's fingers. »

- Ce passage ne présentait pas de difficulté insurmontable d'un point de vue lexical. On pouvait tout d'abord opter pour une traduction littérale (« comme pour démontrer l'éclectisme de son goût »), bien que certains candidats aient choisi de s'éloigner légèrement du texte source (« faire la preuve de », « ses goûts variés », « la variété de son goût »). Le terme « galerie », préférable à « musée », pouvait être conservé pour traduire *this gallery of beautiful women*.
- *Mouse-coloured* n'était, certes, pas évident : on a pu constater des contresens sur le terme *coloured*, qui ne désigne pas une teinture (*dye*) mais la couleur naturellement terne des cheveux, ici comparés au triste pelage d'une souris. « Gris souris » constituait un faux sens ; « d'une couleur de souris » ou « couleur souris » était, de surcroît, maladroit. Il fallait trouver une tournure appropriée pour qualifier les cheveux d'une jeune femme : « brun souris » a été accepté, de même que « châtain terne ». Certains candidats ont fait preuve de finesse, en proposant des expressions telles que « mes cheveux aux reflets taupe », « dont les ternes cheveux châtains », « les cheveux d'un châtain un peu terne ».
- Une confusion a parfois eu lieu sur le terme *widow*, qui désigne nécessairement une veuve (un homme veuf étant appelé *widower*) : le terme renvoyait donc à la mère de la jeune héroïne, et non à son époux.
- L'ordre des mots a posé problème à certains. Rappelons que les adjectifs et les génitifs précèdent le nom en anglais : *the poor widow's child* devient « la pauvre enfant/fille de veuve » ou « la fille d'une pauvre veuve » (les deux ont été acceptés) ; *my nervous, pianist's fingers* devient « mes doigts nerveux de pianiste », le génitif étant manifestement générique. Notons qu'ici, la virgule placée après *nervous* signale que l'adjectif ne se rapporte pas à *pianist* mais à *fingers* (aucune ambiguïté possible, contrairement à l'exemple précédent où *poor* peut se rapporter à l'un ou l'autre des noms) : « mes doigts de pianiste nerveux » était donc un contresens.
- On s'étonne que les verbes au passé aient pu sembler obscurs à quelques candidats : *bore* était, bien sûr, le prétérit du verbe irrégulier *bear* (aucun lien, donc, avec un quelconque ennui, qu'il aurait été difficile de rattacher au reste de la phrase) ; *freed* était tout simplement le participe passé du verbe *free* (forme passive).
- *Plaits* désignait les nattes de la narratrice, tandis que *kinks* indiquait les plis, les marques laissées sur les cheveux une fois que les tresses ont été dénouées. De nombreuses tournures étaient possibles : « portaient encore les marques des tresses », « portaient encore les traces frisottantes des nattes », « étaient encore gaufrés/crantés », « qui avaient gardé les plis des

tresses dont ils avaient été libérés depuis si peu ».
- Enfin, *my bony hips* pouvait tout simplement se traduire par « mes hanches osseuses » ou, pourquoi pas, « saillantes » (on reconnaît aisément le substantif *bone* dont l'adjectif *bony* est dérivé). Là encore, des contresens sur des termes courants appartenant au lexique du corps humain (« mes maigres poignets », « mes genoux cagneux ») peuvent paraître étonnants. Non moins étonnantes sont les erreurs d'orthographe, et en particulier d'accord, lourdement pénalisées : « il m'avait invitée » ; « ils avaient été délivré ».
- Cette longue phrase exigeait de porter une attention particulière à la syntaxe, en raison des nombreuses appositions et subordinations qu'elle comporte. Il fallait avant tout comprendre et mettre en évidence la structure grammaticale : le début de la phrase *Married* est apposé au pronom personnel *he*, bien qu'il n'apparaisse que plus tard ; l'adverbe de temps *now* est à rapprocher du verbe *had invited* ; l'apposition *I, the poor… child* se rapporte au pronom personnel objet *me (had invited me)* ; enfin, à la fin de la phrase, *my bony hips* n'est autre que la suite de l'énumération des caractéristiques physiques de la narratrice *(with my… hair…, my… hips, my… fingers).* Il fallait donc repérer ces mots clés (d'un point de vue grammatical) et s'appuyer sur ces charnières syntaxiques. Pour schématiser, on obtient le squelette suivant : « Marié trois fois…, il m'avait maintenant/désormais invitée à…, moi, l'enfant…, avec mes cheveux…, mes hanches…, mes doigts…. » Si la structure de la phrase n'est pas évidente à la première lecture, cet exercice de repérage des liens logiques est alors essentiel et évite bien des contresens ou non-sens : une fois la logique générale ainsi mise en lumière, il était aisé de la retranscrire en bon français.
- Certains candidats ont omis de traduire l'adverbe *now*, ce qui pouvait obscurcir le sens de la phrase, en plus de gommer un effet de rythme et de sens fondamental. Si l'on pouvait, en effet, être légèrement embarrassé par ce *now*, il fallait néanmoins trouver un moyen élégant de le conserver : ce bref adverbe permet de mettre en lumière le contraste apparent entre les trois grâces et la nouvelle élue. Il marque une rupture et prépare la longue dépréciation qui va suivre. Souvent, la syntaxe en français s'est avérée quelque peu bancale. Pour y remédier, il était judicieux d'étoffer notre adverbe de temps (« voilà qu'à présent »), voire d'inverser l'ordre des propositions afin de faire apparaître plus tôt le verbe de la proposition principale *had invited,* auquel *now* (qui pouvait aussi se traduire par « désormais ») semble logiquement se rapporter. Ainsi, on rapprochait *now* du verbe *had invited* : « il m'avait à présent/désormais invitée…, comme pour démontrer… ». La proposition indépendante *he had invited me* et la subordonnée de but *as if to demonstrate* se trouvent alors inversées. On s'étonne que la subordination *as if* ait pu donner lieu à des non-sens (« *comme si pour démontrer »).
- Bien entendu, il était inconcevable de traduire le pronom *I* par un pronom personnel sujet en français (« *je, la pauvre enfant »). Là encore, on peut s'étonner que de telles erreurs puissent être commises par des candidats à l'agrégation de lettres modernes. Comme souvent, il était possible – si ce n'est souhaitable – d'éviter de traduire *with* par la préposition « avec » : on pouvait proposer un syntagme prépositionnel complément du nom (« l'enfant…aux cheveux ») ou une proposition relative (« dont les cheveux »).
- Pour la proposition relative *from which it had so recently been freed*, plusieurs tournures étaient possibles : « dont ils avaient été si récemment libérés », « dont ils étaient libres depuis si peu »… Attention : le pronom *it* renvoyait bien évidemment à *hair*, qu'il fallait forcément traduire par un pluriel en français !
- Dernière subtilité syntaxique, enfin : *my bony hips, my nervous, pianist's fingers* était à relier à *with my mouse-coloured hair.* Il s'agit de la suite de l'énumération. En français, il était nécessaire de trouver une astuce pour clarifier ce lien, sous peine de produire une phrase incompréhensible : le plus simple était alors de répéter le pronom « moi » (« moi, avec mes hanches… » ou « moi et mes hanches… »).

voilà qu'à présent il m'avait invitée, comme pour démontrer l'éclectisme de ses goûts, à

rejoindre cette galerie de belles femmes, moi la pauvre enfant de veuve aux cheveux brun-souris portant encore les traces frisottantes des nattes dont ils avaient été si récemment libérés, moi et mes hanches osseuses, mes doigts nerveux de pianiste.

Segment 11 : « He was rich as Croesus. The night before our wedding – a simple affair, at the Mairie, because his countess was so recently gone – he took my mother and me, curious coincidence, to see *Tristan*. »

- L'expression *to be rich as Croesus* est idiomatique en anglais et a un équivalent exact en français, « être riche comme Crésus ». Le nom de Crésus était bien évidemment à traduire, puisqu'il ne n'agit pas d'un personnage de fiction interne à la narration mais d'un personnage de l'histoire antique (roi de Lydie au VI^{e} siècle avant notre ère) à la richesse devenue proverbiale.
- Pour *night*, il fallait se méfier du calque ; en anglais, on dit « *a night at the opera* », alors qu'en français on passe la « soirée » à l'opéra. On pouvait considérer que le moment de la journée était implicite dans l'activité (aller voir *Tristan*), même s'il existe des spectacles en matinée, ou préciser à l'aide d'un étoffement de la préposition *before*, « le soir d'avant notre mariage ».
- La portion de phrase entre tirets en anglais correspond à un commentaire sur le mariage (le fiancé, veuf depuis peu, se doit de rester discret par respect pour la mémoire de la défunte), on pouvait donc la placer entre parenthèses en français plutôt que de maintenir les tirets.
- Le mot *Mairie* était en français dans le texte original et portait la majuscule pour créer un effet de couleur locale. Cet effet ne pouvant être conservé en français, il était préférable de normaliser l'orthographe et donc d'utiliser la minuscule pour le nom commun.
- Rappel de grammaire anglaise : l'expression complète est « *to take someone to… see* Tristan »/« *To take someone to the opera* » ; il ne fallait pas oublier le début de la phrase à cause de l'incise. Toujours à propos de cette tournure, rappel de grammaire française : « il nous emmena, ma mère et moi, voir… » (ne pas calquer la structure anglaise).
- *Tristan* fait référence à *Tristan et Isolde*, comme déjà mentionné à propos justement de l'allusion au rôle d'Isolde qui avait fait la célébrité de l'épouse n°1. C'est l'abréviation courante, convenue, en français comme en anglais ; il était inutile, voire contre-productif, de chercher à donner davantage de précisions au lecteur. Pour rappel, quand on rencontre des italiques dans un texte imprimé, on les restitue par le soulignement dans un texte manuscrit, à l'exclusion de tout autre procédé.

Il était riche comme Crésus. La veille de notre mariage (une cérémonie toute simple, à la mairie, parce que la disparition de sa comtesse était si récente), il nous emmena, ma mère et moi, par une curieuse coïncidence, voir Tristan.

Segment 12 : « And, do you know, my heart swelled and ached so during the Liebestod that I thought I must truly love him. Yes, I did. On his arm, all eyes were upon me. »

- Si *do you now* était bien une marque d'oralité adressée directement aux lecteurs, il fallait se garder de la traduire par une expression trop familière.
- Pour « *my heart swelled and ached so* », on pouvait penser au changement de point de vue en mettant le personnage focal en sujet du verbe principal et en transformant les deux verbes conjugués anglais en adjectifs en français.
- *Liebestod* est un mot allemand qui renvoie à « la mort des amants » (*liebe*, amour + *tod*, mort). Le terme désigne pour les amateurs de cet opéra la mort des amants, Tristan et Isolde, et il s'emploie aussi plus généralement pour parler de la mort des amants maudits dans tout opéra. Il ne s'agissait pas de pénaliser ceux qui ne connaîtraient pas l'œuvre de Wagner, ou qui

ignoreraient l'allemand, mais d'évaluer la réactivité dans un contexte donné. Et ici le contexte indiquait clairement que l'on avait affaire à un passage particulièrement tragique de l'opéra. Le mot était en allemand dans le texte anglais, et sans italiques, ce qui signifiait qu'il n'était pas considéré comme un mot totalement étranger. Il ne fallait donc pas chercher à le traduire, car on aurait perdu un élément du texte : la caractérisation de la narratrice en tant qu'amatrice éclairée d'opéra. Il était inutile de le souligner (italiques) en français, car le soulignement sert à indiquer un titre (comme *Tristan*) ou à mettre à distance (mot étranger). Les articles masculin (comme pour *tod* en allemand) et féminin (comme pour « mort » en français) étaient acceptables.
- *I did* » reprend ici *I thought*, et non pas *I must love him* : emportée par la passion des personnages sur scène, elle a vraiment cru être amoureuse à ce moment-là.
- Il faut être attentif aux prépositions : *on his arm*, ce n'est pas *in his arms* ; la scène se déroule à l'opéra, le couple traverse le foyer, il ne la prend donc pas dans ses bras mais lui donne le bras.
- Il était souhaitable d'étoffer *all eyes were upon me* pour éviter le calque maladroit : « fixés », « rivés », voire « braqués ».

> *Et, savez-vous, j'avais le cœur si gonflé, si douloureux, pendant le Liebestod, que je pensai que je devais réellement l'aimer. Oui, c'est vrai. À son bras, tous les yeux étaient fixés sur moi.*

Segment 13 : « The whispering crowd in the foyer parted like the Red Sea to let us through. My skin crisped at his touch.
How my circumstances had changed since the first time I heard those voluptuous chords that carry such a charge of deathly passion in them! »

- Le segment 13 présentait les difficultés suivantes : tout d'abord difficulté grammaticale avec *whispering crowd*, où il fallait éviter de traduire le participe adjectivé en « -ing » par un calque comme « murmurante » – dont la signification est différente en français –, difficulté lexicale avec *crisped*, verbe qui renvoyait à la notion de chaleur, voire à celle de cuisson, et non pas à l'idée d'un quelconque bruit émis par le contact des deux paumes. Il fallait également prêter attention au temps de la phrase : rendre *parted* par un imparfait était difficilement acceptable. Rappelons par ailleurs qu'en français c'est l'adjectif, et non le mot « mer », qui reçoit une majuscule dans des expressions géographiques telles que « mer Rouge », « mer Noire », etc.
- Dans la phrase suivante, il fallait prendre garde, encore une fois, au danger qu'aurait constituer le calque de *circumstances*. *Chords* constituait un autre faux-ami : il n'était en effet nullement question de « cordes » (pour que le correcteur se pende !?) ni de chœurs (même si nous sommes dans le contexte d'un opéra), mais tout simplement « d'accords » (celui de *Tristan* étant d'ailleurs célèbre dans l'histoire de la musique). La fin de la phrase comportait également une difficulté d'ordre syntaxique et lexicale : il fallait en effet rendre pleinement le sens de *in* et éviter le calque tel quel pour *charge*.

> *La foule bruissante du foyer s'écarta telle la mer Rouge pour nous laisser passer. Ma peau s'embrasa à son contact.*
> *Comme ma situation avait changé depuis la première fois où j'avais entendu ces accords voluptueux, et qui portaient en eux tant de passion mortelle !*

Segment 14 : « Now, we sat in a loge, in red velvet armchairs, and a braided, bewigged flunkey brought us a silver bucket of iced champagne in the interval. The froth spilled over the rim of my glass and drenched my hands, I thought: My cup runneth over. »

- Dans ce segment, les difficultés des candidats se sont surtout avérées d'ordre lexical : les adjectifs *braided* et *bewigged* s'appliquaient à *flunkey*. Il fallait reconnaître la racine *wig*, qui forme ensuite *-wigged* dont la forme en *-ed* était un indice. Le contexte – *loge*, *velvet armchairs*, *silver bucket*, *champagne*…– pouvait permettre d'élucider *flunkey* : un domestique (quoique le terme soit impropre dans le cas d'un employé de l'opéra), un laquais à perruque. *Froth*, *rim* pouvaient également être compris en fonction du contexte. Il fallait également rendre le verbe prépositionnel *spilled over* et éviter la maladresse de traduire de façon redondante et maladroite : « déborda par-dessus le bord ». Enfin, le passage se concluait par un énoncé à la tournure inhabituelle – *-eth* étant une terminaison de Moyen anglais, trace des origines germaniques de cette langue – qui n'est autre qu'une célèbre citation biblique, Psaume 23 :5.

> *À présent, nous étions assis dans une loge, dans des fauteuils de velours rouge, et, durant l'entracte, un laquais à perruque et livrée nous apporta du champagne glacé dans un seau en argent. La mousse déborda de mon verre et me trempa les mains. Je pensai : « en vérité ma coupe déborde ».*

Version arabe

Rapport présenté par Makram Abbes, Professeur des Universités, École Normale Supérieure de Lyon

Le texte proposé cette année est tiré de *Durûb* (*Chemins*) du libanais Mikhail Nu'aima (1889-1988), ami de Gibran et un des pionniers de la renaissance littéraire arabe dans la première moitié du XXe siècle. Bien que de facture classique et d'un style recherché, le texte n'a pas posé de problème aux deux candidats ayant choisi la version arabe. Les deux mots-clés sur lesquelles les candidats ne devaient pas faire l'impasse étaient *qalaq* et *shawq*. Le premier peut être rendu par « inquiétude », « malaise » ou « angoisse », alors que le second est souvent traduit par « désir », même si « passion » peut aussi convenir et exprimer le sens visé par M. Nu'aima dans ce texte. Les notes obtenues (16/20 et 14/20) traduisent une bonne maîtrise du français et une excellente compréhension de l'arabe. La perte de points n'était due, en définitive, qu'aux quelques maladresses d'expression, impropriétés ou légers faux-sens.

Traduction proposée :

Si nous revenons maintenant, après ce prologue, sur l'auteur et le critique littéraire – qui sont l'objet de notre propos –, nous allons trouver que l'un et l'autre sont motivés, dans leur action, par l'inquiétude et le désir. Dans ses œuvres, l'écrivain exprime, par ses sens internes et externes, l'inquiétude qu'il ressent face à des situations particulières, de même qu'il exprime le désir de se débarrasser d'une telle inquiétude. Le critique exprime à son tour l'inquiétude qu'il ressent à travers l'œuvre de l'auteur et le désir de s'en libérer.

S'il en est ainsi, le travail du critique consiste à critiquer la critique et il est, en cela, redevable au travail de l'auteur. Car sans l'écrivain, le critique ne pourrait exister. L'inverse ne peut être vrai, et c'est en cela que réside la première différence, et la plus importante, entre les deux.

Lorsque j'affirme que l'écriture – comme tout autre travail humain – procède de l'inquiétude et du désir, je ne cherche pas, par là, à introduire dans l'esprit du lecteur l'idée qu'il s'agit d'un processus simple. Au contraire, il s'agit d'un processus qui est d'une extrême complexité. Car ni l'inquiétude ni le désir ne font partie de ces choses qu'il serait aisé de comprendre et d'analyser. Quand il nous arrive de ressentir l'inquiétude, nous ne le faisons pas seulement par les yeux, à l'exclusion des oreilles, ni par ces dernières à l'exclusion du nez, de la main ou de la langue. Nous la ressentons, au contraire, par toute goutte de notre sang, chaque battement de notre cœur et chacun de nos sens. Nous la ressentons avec toutes les finesses inconnues et indescriptibles de notre organisme corporel, comme nous la ressentons avec nos idées, nos goûts, nos imaginations et tout ce qui rentre dans la composition de notre constitution morale ou spirituelle. Il en va de même pour le désir. Chacun des deux se distingue en termes de profondeur, violence et étendue selon les motivations qui le mettent en branle, puis en fonction des facultés qui en prennent conscience et subissent son influence. Ces facultés sont la raison, la conscience, l'imagination, le goût et la volonté. Elles ne sont jamais égales, même pas chez deux personnes. Comment pourraient-elles alors l'être chez tout le monde?

De là vient cette variation continue dans nos propos, nos écrits et nos travaux. Jamais deux personnes ne sont mises d'accord, un jour, sur l'inquiétude et le désir ou sur la manière de les exprimer, même si nous les mettons – ou que la vie les met – au cœur des mêmes circonstances et conditions. Comment ces personnes pourraient-elles tomber d'accord, alors que le corps de l'un est différent de celui de l'autre, et que sa raison, son tempérament, son goût, son critère du bien et du mal, ainsi que sa volonté sont différents de

ce que possède l'autre. Toutes ces choses-là naissent et grandissent en nous, consciemment ou inconsciemment, parce qu'elles sont le résultat d'une interaction constante entre nous et tous les êtres, qu'ils soient visibles ou invisibles. Nous n'avons donc pas les moyens de les mettre dans un seul moule. Car si nous avons le pouvoir de maîtriser, jusqu'à un certain degré, nos raisons, nos goûts, nos volontés et nos penchants, comment aurions-nous la possibilité de maîtriser la constitution de nos corps, alors que nous sommes pour rien dans leur genèse et que celle-ci est plutôt l'œuvre d'une puissance autre que la nôtre ? Puis, comment pourrions-nous maîtriser la terre et ce qui s'y trouve, ainsi que le ciel et ce qu'il contient, alors que la moindre chose qui leur est liée nous impose impérieusement son être et son pouvoir ? Pourquoi serait-il étrange dans ce cas, que nous ne soyons pas égaux en matière de désir et d'inquiétude et dans les manières de les exprimer ?

Mikhail Nu'aima, *Chemins*, p. 174-176.

VERSION ESPAGNOLE

Rapport établi par Ana Rodriguez, professeur agrégé au lycée Guy de Maupassant, Colombes, avec le concours de Grégoire Bergerault, professeur agrégé au lycée Pierre d'Ailly, Compiègne ; Odile Diaz-Feliu, professeur agrégé, Université de Cergy-Pontoise ; Stéphane Patin, Maître de Conférences des Universités, Université Paris-Diderot.

Nombre de candidats ayant composé : 98

Note la plus basse : 02/20

Note la plus élevée : 18/20

Moyenne générale : 09,98/20

Remarques générales :

La session 2017 de l'Agrégation externe de Lettres Modernes a été marquée par une baisse importante du nombre de candidats ayant choisi l'espagnol. Cette année, en effet, 98 candidats seulement ont rendu la traduction d'un extrait de roman contemporain en langue espagnole. Le jury soulignait déjà une érosion progressive les années précédentes (139 candidats en 2014, 122 en 2015 et 120 en 2016).

Il semblerait toutefois qu'il ne s'agisse pas d'un manque d'attractivité de la discipline car la moyenne générale ne cesse d'augmenter, passant de 08,39/20 en 2016 à 09,38/20 en 2017 (08,9/20 en 2015 et 09,38/20 en 2014). L'augmentation de plus d'un point révèle une préparation efficace et un meilleur niveau de la plupart des candidats hispanisants, mais ne saurait dissimuler la grande hétérogénéité des copies corrigées.

La préparation à ce type d'épreuve est indispensable et il est évident que la « méthode » à appliquer ne s'improvise pas. La plupart des candidats se sont présentés en ayant pris au sérieux l'exercice et en le maîtrisant correctement tant sur le fond que sur la forme. Le jury encourage donc les futurs préparationnaires à s'entraîner à cet exercice universitaire spécifique qu'est la version.

Cela est d'autant plus indispensable que la proportion des copies faibles a été plus importante cette année. Les notes les plus basses ont été attribuées aux copies inachevées (bien moins nombreuses que par le passé) ainsi qu'à celles présentant des lacunes grammaticales et syntaxiques rédhibitoires, voire à celles révélant une compréhension fantaisiste du passage proposé. Pour le jury, le bilan est donc contrasté même si la moyenne a progressé.

Nous souhaitons donc rappeler que les candidats gagneraient à être plus rigoureux et à ne pas tomber dans les excès : il faut veiller à conserver les nuances et les effets littéraires voulus par l'écrivain sans réécrire le texte ni apporter des modifications inutiles lors d'une traduction académique. Mais le mot à mot mécanique est à éviter aussi. En effet, la correction de la langue et la fluidité de l'expression sont à privilégier et nous incitons à consulter tous les derniers rapports en ligne où sont listés à la fois les appréciations positives du jury, les conseils méthodologiques et les erreurs à ne pas commettre. Cela devrait contribuer à augmenter les chances d'être admissible. Nous renvoyons plus particulièrement les futurs candidats aux remarques générales figurant dans le rapport de la session 2013, car s'il est vrai que le texte choisi pour l'épreuve d'espagnol est différent chaque année, il n'en demeure pas moins que les remarques restent, à peu d'exceptions près, convergentes.

Présentation du texte :

Le texte proposé est un extrait de *Juegos de Manos* écrit par Juan Goytisolo, grand auteur espagnol décédé il y a peu. Ce roman, dont la première publication date de 1954, est caractéristique de la première étape d'écriture de l'écrivain. Il offre une vision insolite d'un groupe de jeunes gens issus, pour la plupart, de familles aisées, qui souhaitent se démarquer de l'ordre établi par leur classe sociale et, de façon plus large, par la société espagnole franquiste.

C'est avec le recul et la distance du simple observateur que le narrateur présente le cynisme et la soif d'action d'adolescents qui jouent à être des rebelles et à commettre des délits, tels des comploteurs de salon, tout en profitant des avantages de la bourgeoisie.

Le passage à traduire ouvre un chapitre du roman qui se focalise davantage sur le personnage de Gloria. Il évoque plus particulièrement quelques anecdotes de son enfance dans un petit village de Guadalajara où elle passait ses vacances d'été en famille. Au-delà de la description de ce qui s'apparente à un rite d'initiation, le narrateur laisse entrevoir le décalage entre deux façons d'être au monde au sein d'une même famille. On retrouve, d'une part, un groupe de jeunes adolescents agités ayant créé une société secrète qui commet des méfaits dans le village et, d'autre part, don Sidonio et doña Cecilia, qui symbolisent ici l'ordre bourgeois bien établi des adultes.

Une fois le travail d'analyse préalable à toute traduction effectué (repérage méticuleux de l'énonciation, des personnages, des antécédents des nombreux pronoms « *le* », « *la* » ou « les », des temps verbaux), la compréhension de l'extrait ne présentait pas de difficulté majeure. Cependant, il n'en restait pas moins que le rendu en français en présentait davantage, en raison de la syntaxe de Juan Goytisolo et aussi de la longueur des phrases en espagnol. La traduction exigeait de la part des candidats une bonne connaissance de la syntaxe française, comme nous sommes en droit de l'attendre de la part de futurs agrégés de Lettres Modernes.

A ce titre, nous rappelons une règle de base qui, bien qu'évidente, n'est pas toujours respectée : la traduction proposée doit être intelligible, soignée et correcte en langue française tant en ce qui concerne la grammaire, la conjugaison et la syntaxe qu'en ce qui concerne la typographie ou l'orthographe. La ponctuation n'est pas à négliger non plus. En un mot, la maîtrise de la langue française doit être irréprochable.

Type d'erreurs :

La version est un exercice dans lequel il faut parfois relever des défis et surmonter des difficultés de traduction. Aussi, les omissions, voire les expressions ou les mots laissés en espagnol, sont très lourdement sanctionnés. De même que la proposition d'une double traduction est rédhibitoire. Cette façon de refuser l'exercice déconcerte le jury autant que les non-sens massifs. Cet exercice du concours est aussi une affaire d'engagement : le candidat doit avoir le courage de faire un choix de traduction avant de rendre sa copie.

Il s'agit d'un exercice académique qui exige de la rigueur et de rester près de la langue source tout en étant compréhensible et correct dans la langue cible. Cette épreuve d'admissibilité revêt – nous ne le répéterons jamais assez – un double intérêt : vérifier la compréhension d'un texte espagnol et le niveau d'expression en français.

Ici, certains passages pouvaient paraître difficiles à rendre en français mais la prise en compte du contexte des scènes décrites, des caractéristiques des personnages et des repères temporels permettaient d'appréhender le sens, puis d'en proposer une traduction cohérente. La compréhension partielle du texte a donné lieu à des faux-sens, voire à de gros contresens.

Au-delà de ces erreurs graves, les autres erreurs observées dans les copies de cette session 2017 étant pratiquement les mêmes que celles des années précédentes (confusions lexicales, barbarismes, erreurs de syntaxe et de conjugaisons, mauvais rendu de tournures idiomatiques, registre de langue inadapté), nous renvoyons là encore les futurs candidats aux rapports précédents mais nous pouvons évoquer quelques exemples de celles commises sur des éléments pourtant assez classiques :

- En espagnol : la traduction des démonstratifs (« *aquella época* »> à cette époque-là), la tournure al+infinitif (« *al evocarlo* »> lorsqu'elle l'évoquait), la tournure emphatique (« *fue allí… cuando tuvo ocasión*»> ce fut là… qu'elle eut l'occasion), la traduction de ON (« *le habían enseñado*», « se *le habían hecho incisiones* »> *on lui avait fait des entailles,* …).

- En français : l'accord du participe passé avec l'auxiliaire lorsque le complément d'objet direct est antéposé (« *las que le habían enseñado* »> celles qu'on lui avait apprises), l'absence des accents aigus (le jury a pu lire « *differente », « *fidelité » ou des « a » pour « à », par exemple), l'absence des majuscules pour les antonomases (« *Cangrejos* », « *Los Todo Poderosos Hermanos* », « *Ojo de Halcón* »), l'orthographe (« *évocait », « *iniciée » »…), la conjugaison du passé simple (« *offra » ou « elle s'y *renda », qui sont des barbarismes, ou encore « eût » ou « fût » au lieu de « eut » et « fut »).

D'un point de vue lexical, ce passage présentait une langue de spécialité : celle du monde rural (« *pajar* », « *aperos de labranza* », « *los dondiegos* », « *los lagartos »* …), de l'église (« *el cepillo de la iglesia* »), de l'artisanat (« *jarra* », « *alfarero* » …), mais aussi le vocabulaire décrivant les déguisements des jeunes protagonistes (« *antifaz de seda-corsé* », « *látigo-cadena de lavabo* »). Pour certains termes, le recours au dictionnaire unilingue pouvait s'avérer pertinent. C'était le cas aussi pour traduire « *refugio de culebras y lagartos* », ce qui aurait permis d'éviter, par exemple, la transformation de ce qui n'était qu'un « lézard » en divers animaux que l'on croise peu fréquemment dans les petits villages

espagnols comme des « crocodiles » ou des « iguanes ». L'emploi d'un terme générique pour traduire ce passage, ou encore « *los dondiegos y geranios* », aurait été considéré comme une marque de prudence par le jury, mais des incohérences comme « Don Juan » pour « *dondiego* » (au lieu de « belles-de-nuit ») relèvent du non-sens.

Une autre difficulté de ce texte résidait dans les doublons comme ceux énoncés précédemment ou encore « *un mundo de fuerza y de crueldad* », « *destripados y vacíos* », « *disfraces y capuchas* », « *cuchillos y navajas* », « *la burlona e irónica* », qui requéraient un vocabulaire riche ou une utilisation efficace du dictionnaire. A ce sujet, la mauvaise traduction des substantifs a conduit, dans le meilleur des cas, à des inexactitudes ou à des faux-sens légers, mais parfois aussi à des contresens ou des non-sens. Pourtant, une analyse de la morphologie ou de l'étymologie de certains termes aurait pu empêcher de transformer, pour ne donner que quelques exemples, « *Cangrejos* » en « Cancers » au lieu de « Crabes », « *pajar* » en « décharge » au lieu de « grenier à foin », « *cepillo de la iglesia* » en « brosse de l'église » au lieu du « tronc de l'église » ou encore « la vela » qui était une bougie et non « un voile ».

De même, il fallait aussi être attentif à des termes pouvant donner lieu à des faux-sens. La distinction entre « *veraneo* » *et* « *verano* » devait être faite. Ou encore le verbe « *celebrarse* » qui ne signifiait pas ici « se célébrer » mais « avoir lieu, se dérouler ». Le contexte permettait de déjouer les risques d'inexactitude.

Enfin, nous devons aussi évoquer des non-sens lexicaux rencontrés comme « pincer une chambre à air », « un filet de chaîne à vélo », « donner une démonstration de sa capacité », « le mascara de café-corsé » et bien d'autres. Ces exemples nous conduisent à insister sur le pré-requis que constitue la recherche de la cohérence.

Par ailleurs, certaines copies ont montré une forte tendance à sur-traduire, comme dans le cas de « escuela de pago » devenue « école de luxe » ou « collège onéreux » au lieu d'« école privée », ou à réécrire des passages entiers comme par exemple ce fut le cas dans la traduction de « *En el pajar abandonado de la colina, […] se celebraban las juntas de los Cangrejos* » devenue « C'était dans la grange abandonnée de la colline […] que l'on se réunissait pour célébrer le rituel des « Cancrelats » qui, au-delà des faux-sens, dénaturait le texte d'origine. Dans le cadre d'une traduction académique, la syntaxe du texte de départ doit être respectée lorsque cela est possible dans la langue cible.

Sur le plan morphosyntaxique, nous pouvons revenir sur le début du passage pour illustrer divers aspects qui se sont révélé être des difficultés pour plusieurs candidats au cours de la traduction. Ainsi, « *A Gloria la vida se le daba distinta de cómo sus padres la habían enseñado.* » pouvait représenter une complication liée à la polysémie du verbe « *darse* » et il fallait donc repérer la tournure idiomatique signifiant ici « s'avérer », « se révéler ».

La traduction de « *de cómo* » ayant le sens de « de la façon dont » ne pouvait en aucun cas être rendue par le solécisme « de comment » tout comme, à la fin du texte, « … *Luis, que no estudiaba* » ne pouvait être restitué par « *à cause qu'il n'étudiait pas » que le jury a pu lire.

Enfin, rappelons que les candidats doivent être en mesure de respecter les règles d'accord et que le français fait accorder le participe passé employé avec l'auxiliaire avoir avec le

complément d'objet direct si celui-ci précède le verbe: « *la habían enseñado* » renvoie à « *la vida* ».

Si l'on poursuit avec « *La muchacha hizo ese descubrimiento hacía muchos años y aún ahora le asombraba la fidelidad de su memoria al evocarlo.* », le jury a été surpris de constater que le verbe « *asombrar* » était souvent ignoré et traduit de façon erronée par le verbe « assombrir » conduisant, de surcroît, à un barbarisme grammatical lorsqu'il était conjugué à l'imparfait de l'indicatif. Cette phrase est, de plus, annonciatrice des rapports temporels de la narration que devaient repérer les candidats et qui seraient précisés dans la phrase suivante : *« Don Sidonio les llevaba en aquella época ».*

Une autre erreur récurrente a porté sur le sens de « *aún* » (encore) dont l'accent diacritique permettait de le différencier de « *aun* » (même).

La structure « *al* + infinitif » (*« al evocarlo* » dans le texte) traduit en espagnol la simultanéité de deux actions. Il fallait donc repérer la concomitance entre, d'une part, la stupéfaction de Gloria qui constate la précision de son souvenir et, d'autre part, la remémoration elle-même.

Conclusion :

Plutôt que présenter une liste exhaustive des erreurs lexicales et syntaxiques qui ont pu être commises, le jury a préféré focaliser ses remarques sur des conseils invitant les candidats à être attentifs, rigoureux et à rechercher la cohérence de fond et de forme.

Certains passages ou termes de ce texte pouvaient dérouter le candidat mais il était primordial de respecter l'imagination des personnages, qui sont des enfants, dans le choix des accessoires, des termes pour les décrire ainsi que des rites initiatiques évoqués. En restant au plus près du texte de Juan Goytisolo et en faisant une analyse rigoureuse, et une recherche efficace et fine du vocabulaire inconnu dans le dictionnaire, tout en s'appuyant sur son intuition, le plus grand nombre est parvenu à éviter les traductions farfelues et a rendu des copies très satisfaisantes.

Nous encourageons donc les futurs candidats à s'entraîner assidûment et méthodiquement à la version et, autant que possible, dans les conditions de l'épreuve.

Texte proposé :

A Gloria la vida se le daba distinta de cómo sus padres la habían enseñado. La muchacha hizo ese descubrimiento hacía muchos años y aún ahora le asombraba la fidelidad de su memoria al evocarlo. Don Sidonio les llevaba en aquella época a un pueblecillo de Guadalajara; fue allí, durante las vacaciones estivales, cuando tuvo ocasión de comprobar que el mundo no concluía con las cuatro paredes de su piso y que la imagen que su hermano le ofrecía no era peor ni más aburrida que las que le habían enseñado en su casa. En aquel pueblo gris, refugio de culebras y lagartos, en el que sólo los dondiegos y geranios ponían una nota de color desesperada, Luis la había iniciado en los secretos de su pandilla: un mundo de fuerza y de crueldad, en el que la astucia era un recurso y la mentira, un arma de combate. En el pajar abandonado de la colina, entre herrumbrosos aperos de labranza, y sacos destripados y vacíos, se celebraban las juntas de los Cangrejos, la terrible banda que rompía los faroles del alumbrado, robaba las frutas de los puestos callejeros, hurtaba el cepillo de la iglesia y perseguía a las parejas solitarias que se ocultaban en los rincones umbrosos del jardín del casino. Los Todo Poderosos empleaban disfraces y capuchas,

cuchillos y navajas. Ser iniciado en los Misterios equivalía a someterse a una serie de pruebas, en las que el aspirante debía dar muestra de su capacidad: robar una jarra al viejo alfarero, arrancar las cadenillas de la puerta del colmado, pinchar el neumático de la bicicleta que el empleado de Correos dejaba junto a la entrada del hotel, y realizar una serie de hazañas más o menos caprichosas, que oscilaban desde la casi imposible, a la burlona e irónica.

Ella, en atención a su sexo, fue admitida sin prueba alguna y, convertida en Todo Poderosa Hermana, presidió más de una vez el Bautismo de los nuevos iniciados. Luis-Ojo de Halcón, con su antifaz de seda-corsé, y su látigo-cadena de lavabo, aplicaba la justicia a los refractarios. También ella había asistido a la tortura del hijo del peluquero: se le habían hecho unas incisiones en el brazo con una navaja previamente desinfectada con la vela que ella sostenía sobre la boca de una botella de cerveza y el muchacho, así marcado, fue dejado en libertad, bajo promesa de silencio.

A cien metros de allí, pero a muchos kilómetros de distancia efectiva, don Sidonio y doña Cecilia, sentados en mecedoras, hojeaban periódicos y revistas en el vestíbulo de su casa. Diariamente, el padre tenía cargos contra Luis que no estudiaba y se mostraba indigno del veraneo, que, a costa de tantos esfuerzos, le había procurado. ¿Era aquélla la educación que había recibido? Sí, era aquélla. ¿De qué le servía entonces su estancia en un colegio de pago? De nada: ni las matemáticas, ni la física ni la geometría servían para nada. Y así hasta el infinito.

Juan Goytisolo, *Juegos de Manos,* Destino, 1965 (2ème édition), p. 66-67

Proposition de traduction

Nous rappelons que la traduction suivante est une proposition de traduction et que des variantes pertinentes ont été acceptées.

Pour Gloria, la vie se révélait différente de celle apprise auprès de ses parents. La jeune fille fit cette découverte il y avait bien longtemps et aujourd'hui encore la précision de sa mémoire l'étonnait lorsqu'elle l'évoquait. En ce temps-là, don Sidonio les emmenait dans un petit village de Guadalajara ; ce fut là, pendant les vacances d'été, qu'elle eut l'occasion de constater que le monde ne se réduisait pas aux quatre murs de son appartement et que l'image que son frère lui renvoyait n'était pas pire ni plus ennuyeuse que celles qu'on lui avait apprises chez elle. Dans ce village gris, refuge pour les couleuvres et les lézards, où il n'y avait que les belles-de-nuit et les géraniums qui mettaient une note de couleur désespérée, Luis l'avait initiée aux secrets de sa bande, un monde de rapports de force et de cruauté, où la ruse était une ressource et le mensonge, une arme de combat. Dans le grenier à foin abandonné de la colline, parmi des engins de labour rouillés et des sacs éventrés et vides, se tenaient les assemblées des Crabes, le terrible clan qui cassait les lampadaires de l'éclairage public, volait les fruits des étals dans les rues, pillait le tronc de l'église et poursuivait les couples solitaires qui se dissimulaient dans les coins ombragés du jardin du casino. Les Tout Puissants utilisaient des déguisements et des capuches, des couteaux et des canifs. Être initié aux Mystères revenait à se soumettre à une série d'épreuves au cours desquelles l'aspirant devait montrer ce dont il était capable : voler une cruche au vieux potier, arracher les petites chaînes de la porte de l'épicerie, crever le pneu

du vélo que l'employé des Postes laissait près de l'entrée de l'hôtel et réaliser une série de prouesses plus ou moins fantaisistes qui allaient de celle presque impossible à celle facétieuse et ironique.

Elle, eu égard à son sexe, fut admise sans la moindre épreuve et, devenue Sœur Toute Puissante, elle présida plus d'une fois le Baptême des nouveaux initiés. Luis-Œil de Faucon, avec son masque-corset de soie et son fouet-chaîne de lavabo, exerçait la justice sur les réfractaires. Elle avait aussi assisté à la torture du fils du coiffeur : on lui avait fait des incisions sur le bras avec un canif préalablement désinfecté avec la bougie qu'elle maintenait sur le goulot d'une bouteille de bière, et le jeune garçon, ainsi marqué, fut remis en liberté, contre la promesse de garder le silence.

À cent mètres de là, mais à de nombreux kilomètres de distance effective, don Sidonio et doña Cecilia, assis dans des fauteuils à bascule, feuilletaient des journaux et des revues dans le vestibule de leur maison. Quotidiennement, le père avait des griefs contre Luis, qui n'étudiait pas et se montrait indigne des vacances d'été qu'au prix de tant d'efforts, il lui avait offertes. Était-ce là l'éducation qu'il avait reçue ? Oui, c'était bien celle-là. À quoi lui servait alors la fréquentation d'une école privée ? À rien : ni les mathématiques, ni la physique, ni la géométrie ne servaient à rien. Et ainsi jusqu'à l'infini.

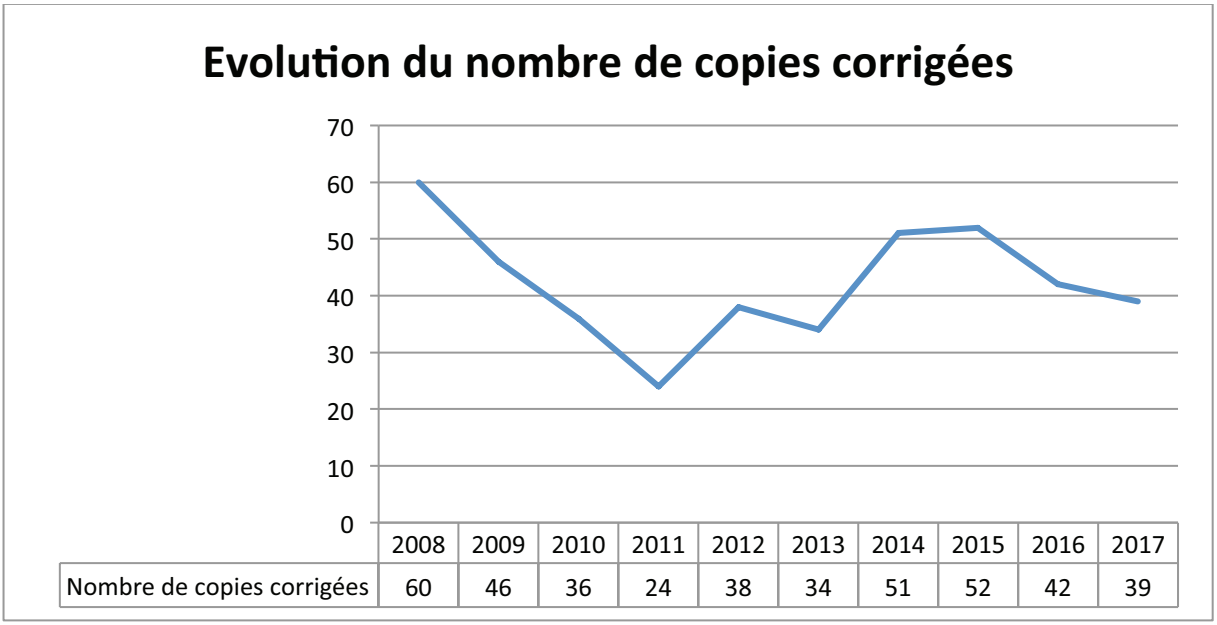
D'après Juan Goytisolo, *Juegos de Manos,* Destino, 1965 (2ème ed.)

Version italienne

Rapport présenté par Charlotte Ostrovsky-Richard, professeur agrégé au lycée La Bruyère, Versailles et Edmée Strauch-Ngatoum, professeur agrégé au lycée Joffre, Montpellier

Pour aider les futurs candidats à se préparer à l'épreuve de version italienne de l'agrégation externe de Lettres modernes, le jury se propose de rendre compte de son travail de correction en précisant ici ses attentes et en formulant ses recommandations et conseils.

Quelques données



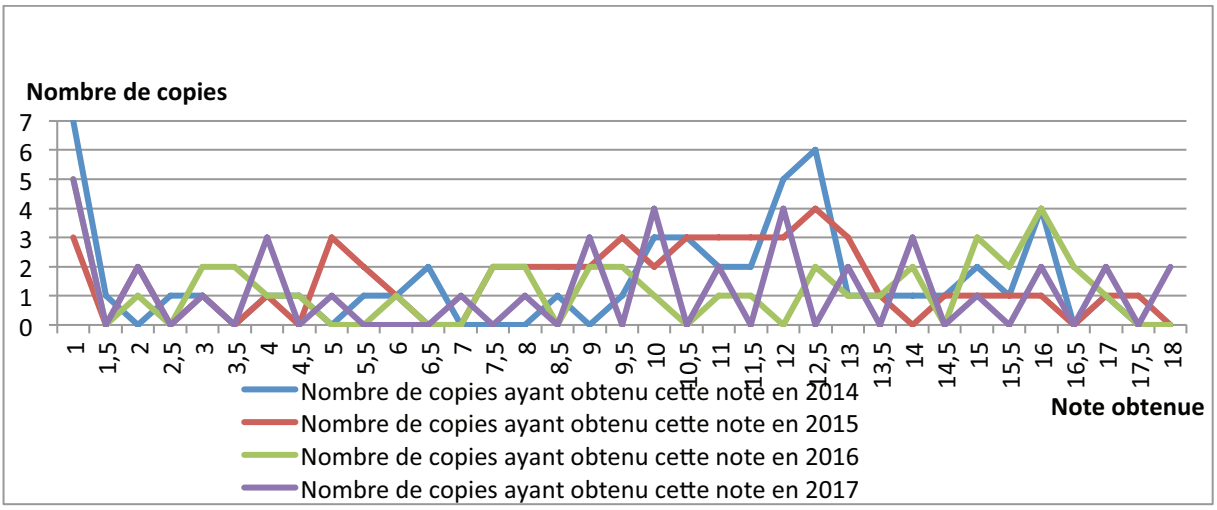
	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Nombre de copies corrigées	60	46	36	24	38	34	51	52	42	39

Le fléchissement du nombre de candidats choisissant la version italienne au concours observé les années passées semble malheureusement se confirmer. Le jury pense pourtant qu'avec un entraînement sérieux et régulier, il est vraiment possible de tirer son épingle du jeu et d'obtenir de très bons résultats à cette épreuve.

Notes et barème

Comme l'an passé, le jury a adopté un mode d'évaluation utilisant un système de points-faute qui sanctionne chaque erreur de traduction en fonction de sa gravité. Les moins graves sont les fautes d'accents omis ou les erreurs de ponctuation ne modifiant pas le sens de la phrase, puis viennent les fautes d'orthographe sans incidence morphologique, les petites maladresses d'expression ou inexactitudes. Ensuite sont sanctionnés plus sévèrement les faux sens et encore plus les contresens, surtout s'ils portent sur l'ensemble d'une proposition et non pas sur un seul mot. Barbarismes et non-sens restent les fautes les plus lourdement sanctionnées. L'échelle de ce système s'étale de 0,25 à 4 points-faute en fonction de l'erreur commise. Comme l'an passé, le seuil maximal retenu par le jury était de 190 points-faute

pour la copie la plus faible et la meilleure copie en comptabilisait 57, ce qui représente un écart moins important que l'an passé que l'on peut sans doute attribuer à la difficulté du texte, ce qui a poussé le jury à en tenir compte dans sa transcription chiffrée qu'il a voulue sans décimale (ce qui explique cette ligne brisée dans le diagramme qui suit).



Les notes cette année vont ainsi de 1 à 18 : 22 copies ont obtenu au moins la moyenne, c'est-à-dire plus de la moitié. La moyenne générale est pourtant sensiblement moins élevée que l'an passé, puisqu'elle est de 09,38/20 contre 09,63/20 en 2016 et 09,49/20 en 2015. Ceci s'explique par l'écart qui existe entre les meilleures copies et les moins bonnes. Entre 4 et 9, on ne comptabilise que 3 copies : une ayant obtenu 5, et les deux autres respectivement 7 et 8, ce qui correspond à des copies qui obtiennent plus de 120 points-faute, un total qui ne peut s'expliquer que par la multiplication des erreurs lexicales témoignant d'un manque de connaissance général de la langue italienne, ou par un manque de maîtrise de la langue française, ce qui est difficilement recevable de la part de candidats qui se destinent à l'enseignement de la langue et de la littérature françaises.

Présentation de l'épreuve de version en italien

La durée de l'épreuve de langue vivante est de 4 heures, le coefficient est de 5 dans le calcul final de la note. L'usage du dictionnaire unilingue est autorisé dans la langue choisie. Le jury en italien recommande l'utilisation du dictionnaire de référence suivant, en version non abrégée : N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*. L'outil dictionnaire permet d'élucider le jour de l'épreuve certains termes et d'éviter contresens ou barbarismes, ce qui ne doit pas dispenser les candidats d'un travail d'apprentissage lexical sérieux durant leur préparation ; le jury tient compte de la possibilité de consulter ce dictionnaire unilingue dans l'établissement de ses critères de correction.

Comment se préparer ? S'informer et s'entraîner

Le jury recommande vivement la lecture des rapports de correction des années précédentes : ils contiennent de précieuses informations, rappelées chaque année, sur ce qui est attendu d'un candidat à l'agrégation de Lettres modernes pour l'épreuve de langues vivantes.

Ce qui est attendu :

La version est une épreuve de traduction qui demande une grande rigueur dans l'exercice de compréhension de la langue étrangère et dans la restitution du texte en langue française. Il ne saurait s'agir de réécrire le texte source ou de l'interpréter, mais d'en respecter au

maximum les structures et l'esprit tout en montrant une bonne maîtrise de la langue française, spécialité des candidats. Ce qui prime dans l'évaluation des choix de traduction opérés pour cet exercice de concours, c'est la précision et l'exactitude.

A propos du texte donné cette année

Le jury avait choisi cette année un passage de l'œuvre contemporaine de Valeria Parrella, *Lettera di dimissioni*. Publié pour la première fois en 2011, le roman offre en filigrane le récit de l'histoire de la péninsule au XIXème siècle à travers celui de son personnage principal : Clelia. Dans cet extrait, cette dernière nous présente son grand-père, témoin privilégié de l'histoire napolitaine du siècle dernier.

Pour ce faire, dans ce texte écrit au passé à la première personne du singulier, la narratrice nous fait part de ses souvenirs au sujet de son grand-père. Elle y rappelle des éléments singuliers (son œil de verre, son dentier, la petite chaise qu'il avait fabriquée, ses maquettes…) qui sont autant de portes ouvertes sur son histoire passée et dont elle s'empare pour tenter de brosser en pointillé le portrait de ce grand-père napolitain.

Certes la ville de Naples n'était pas clairement nommée dans le texte, mais sa voisine Pompéi oui, tout comme certains espaces publics spécifiques du chef-lieu de la Campanie (l'hôpital Antonio Cardarelli, le cimetière de Poggioreale), ainsi que des faits culturels particuliers, certains qui, il est vrai, ne se limitent pas à la région de Naples, comme le mercredi des Cendres, et d'autres qui appartiennent plus spécifiquement à son folklore religieux comme la fête de Notre-Dame du Rosaire, appelée aussi la bienheureuse Vierge du Rosaire, la sainte patronne de Pompéi, laquelle fait l'objet d'un culte très suivi dans la région (Bartolo Longo, un avocat laïc fort pieux, décida de lui bâtir un sanctuaire à la fin du XIXème siècle). Depuis, le complexe du sanctuaire marial est visité chaque année par des millions de fidèles et chaque 8 mai et premier dimanche d'octobre, elle devient la destination privilégiée de milliers de pèlerins qui s'y rassemblent pour la Supplique à la Vierge.

Recommandations préliminaires. Comment traduire ?

Écrire en français de façon sensée

Sans parler des problèmes de compréhension fine, on attend avant-tout des candidats qu'ils sachent parfaitement écrire en français, pour dire des choses qui ont du sens.

Si cette année le jury n'a relevé que peu de barbarismes lexicaux ou verbaux invraisemblables (on a tout de même trouvé un « grand-père solerte », un « quelcun qui remarca », un « il pu » et un « funéculaires »), les copies ont surtout été émaillées d'impropriétés : « les collègues du grand-père avaient remplacé ses outils (…) d'autres outils » avec l'omission de la préposition : on « remplace quelque chose par » ou « on remplace quelque chose avec » en français. Certaines phrases ne tenaient pas en raison de l'absence d'un sujet (« Je ne connaissais pas la violence, et d'après les récits terribles de ma grand-mère me semblait que » au lieu de « il me semblait que ») ou à cause d'une construction erronée (« je me réconfortais de penser » au lieu de « je me réconfortais du fait que… ».) D'autres ne respectaient pas la syntaxe française qui veut par exemple que « bien que » soit suivi d'un verbe au subjonctif et non d'un verbe à l'indicatif. C'est pourquoi écrire « bien qu'il eut » au lieu de « bien qu'il eût » n'est pas une simple faute d'orthographe, mais une véritable faute de mode verbal.

Par ailleurs, certaines parties du texte qui n'étaient pas comprises ont donné lieu à des interprétations très farfelues amenant parfois les candidats à construire des phrases pour le moins curieuses, comme dans cette copie où le grand-père enlèverait son œil de verre « en

bandant pour ne pas se faire remarquer » (sic), par méconnaissance sans doute du verbe « badare » signifiant « prendre soin de », « veiller à » ou « faire attention à ».

Comprendre le texte : utiliser le dictionnaire et contextualiser

Ainsi la compréhension du texte est le maître mot de l'exercice de traduction. Le dictionnaire peut être en ce sens un outil précieux auquel il ne faut pas manquer d'avoir recours au moindre doute. Son usage diligent aurait pu éviter aux candidats de nombreux faux sens ou contresens : « fuori a quel balcone » n'est pas « fuori da quel balcone » et ne signifie pas « en dehors de ce balcon », mais « dehors sur ce balcon », la « cassetta » est une « caisse, caissette ou boîte », mais pas une « petite maison » qui se dit « casetta » et encore moins un « cagibi », de même la « sediolina » est bien un des diminutifs de « sedia », c'est-à-dire une « petite chaise », et non une chaise haute laquelle se dit « il seggiolone ».

Il faut être attentif aussi aux mots ayant plusieurs significations, seul le contexte peut permettre de comprendre dans quelle acception les entendre. Par exemple, « le cromatine » n'étaient pas ici l'équivalent du terme biologique « chromatines », mais il fallait l'entendre dans son sens régional de « cirage » comme le laissait penser le texte, tout comme la « scatola da lavoro » se rapportait à la machine à coudre Singer de Franca et ne pouvait donc pas être une « boîte à outil » (qu'on appelle « cassetta degli attrezzi »), mais bien une « boîte à ouvrage » pour la couture.

Il est donc important que les candidats respectent le contexte spatio-temporel de l'action dans leurs choix lexicaux ; c'est pour cela qu'il valait mieux traduire « nonno » par « pépé » ou « grand-père », termes moins récents que « papi », qui voit le jour au milieu du XXème siècle.

Tout traduire en respectant la lettre du texte

Respecter la lettre du texte n'est pas seulement une question lexicale, cela regarde aussi la question des temps des verbes. Trop nombreux ont été les candidats qui n'ont pas su traduire le futur dans le passé de la première phrase, qui, on le rappelle ici, se traduit en français par un conditionnel présent et non par un conditionnel passé comme en italien. Il s'agit donc de respecter scrupuleusement ce que dit le texte en italien.

Néanmoins, comme le veut désormais l'usage contemporain en matière de traduction, le jury n'attend pas que les candidats traduisent les prénoms des personnages et les noms propres, sauf si leur traduction existe déjà dans l'usage. Ainsi Giacomo, Cardarelli, Poggioreale, Franca, Singer, Cynar, Borsci S. Marzano, Disaronno, Strega (ici, l'usage nécessitait tout de même un changement de genre) devaient être repris tels quels, tandis que « il giorno delle Ceneri » devait être traduit par « le mercredi des Cendres », la « Madonna del Rosario » par « Notre-Dame du Rosaire » ou « Vierge du Rosaire » et « Pompei/ Napoleon » par « Pompéi/ Napoléon », comme le veut la pratique usuelle.

Le jury recommande de ne pas surtraduire, de ne pas modifier le texte d'origine, la version n'est pas un exercice d'explication ou d'interprétation ; au mieux, cela alourdit l'expression et trahit l'intention de l'auteur, au pire, cela expose au risque d'un contresens : « si smontava a pezzi » ne devait pas donner lieu à des traductions telles que « on pouvait le monter et le démonter », et la synecdoque « nel mogano » aurait presque pu être conservée en français « dans l'acajou », « sur l'acajou », même si le jury a ici préféré les traductions plus explicites telles que « dans le meuble en acajou » ou « dans le buffet en bois d'acajou » qui ne dénaturaient pas fondamentalement le texte de départ et avaient le mérite de lever toute ambiguïté.

Cette année le jury a trouvé plusieurs copies inachevées ; le texte n'était certes pas court, mais sa longueur semblait appropriée au temps qui était imparti aux candidats. Il est donc nécessaire que ces derniers apprennent à bien gérer leur temps en en gardant suffisamment pour tout recopier et relire avec soin.

Se relire

Une relecture attentive permet toujours aux candidats d'éviter des fautes d'orthographe qui peuvent être lourdement sanctionnées quand elles produisent des barbarismes du genre « il pu » pour « il put ».

Texte à traduire

« Nonno Giacomo »

L'occhio l'avrebbe perduto molti anni dopo sul lavoro, poco prima di andare in pensione, quando, scalpellando non so quale traversina, una scheggia sfuggita gli si era conficcata nella palpebra. Mentre l'ambulanza lo portava di corsa al Cardarelli i suoi colleghi, operai come lui alla ferrovia, gli avevano sostituito gli attrezzi personali con cui lavorava – quei martelli e quelle morse rodate dalla mano e tenaci come denti di predatore che ciascun fabbro rivendica per sé – con altri regolamentari e con il numero di inventario sopra. Così che almeno, con quell'occhio di vetro, aveva potuto prendere una pensione di invalidità e l'autobus gratis tutte le domeniche per andare a Poggioreale a onorare i morti.

Quando sono arrivata io al mondo il nonno aveva già l'occhio di vetro e la dentiera: si smontava a pezzi. Li lasciava la sera ciascuno nel suo contenitore badando di non farsi mai vedere, ma noi nipoti lo sapevamo bene che c'erano denti e occhi che galleggiavano tra le bollicine frizzanti di una pasticca, e che quello che dormiva doveva essere un nonno vuoto. Con quelle stesse mani consapevoli dei binari aveva costruito la sediolina sulla quale stavo io accucciata, fuori a quel balcone, e aveva costruito altre mille cose che erano in casa, la cassetta per le spazzole e le cromatine con cui lucidava le scarpe la domenica, il coperchio della Singer di Franca e la sua scatola da lavoro, così che a me pareva un nonno pacificato e solerte, e faticavo a farlo coincidere con l'uomo che il giorno delle Ceneri aveva scassato una sedia in testa a un vicino. Io non conoscevo la violenza, e dai racconti terribili di mia madre mi sembrava che fosse come il lato oscuro dei pianeti, quello che per fortuna non si vede. Ma insomma, mi consolavo, che poi quella sedia avrà pure dovuto ripararla lui.

Franca e Giacomo non avevano nulla in comune, se non gli aeroplani. Lui costruiva dei modellini, in legno e latta prima, in plastica poi, quando arrivò la plastica, e li collezionava nella vetrinetta dei liquori, vicino al Cynar, al Borsci S. Marzano, all'amaretto Disaronno, allo Strega, e ai bicchieri Napoleon. I modellini erano tutti atterrati lì, nel mogano, dietro un vetro serigrafato con un tralcio di vite, dopo che lui aveva quasi pilotato un caccia-bombardiere. Questa storia qui era destinata a mio fratello, interlocutore prediletto di qualunque cosa riguardasse i motori, benché mio nonno non avesse la patente e forse non sapeva neppure guidare la macchina: quando era cresciuto lui le macchine erano poche, si prendevano a noleggio con l'autista il giorno della Madonna del Rosario per andare a Pompei, al santuario. Poi c'era stata la guerra, e poi la città, assediata e invasa dalle macchine, ma fatta per i piedi e per i tram arancioni, per le funicolari e le scale, per fermarsi e perder tempo. Per le macchine no.

Ma il nonno Giacomo aveva quasi imparato a pilotare un aereo. Ne prendeva uno, lo faceva decollare dal tavolo a otto posti della sala da pranzo, e lo faceva sparire dietro le tende.

Valeria Parrella, *Lettera di dimissioni*, Einaudi, 2011, p. 11-12.

Proposition de traduction et remarques

« Grand-père[1] Giacomo »

Son[2] œil, il le perdrait bien des années après[3] au travail[4], peu avant[5] de partir à la retraite[6], lorsque, en taillant[7] je ne sais quelle traverse, un éclat[8] perdu[9] s'était fiché[10] dans sa[11] paupière. Tandis que l'ambulance l'emmenait[12] en hâte[13] au Cardarelli[14], ses collègues, ouvriers comme lui des chemins de fer[15], avaient remplacé ses[16] outils personnels, avec lesquels il travaillait – ces marteaux et ces étaux rodés[17] par la[18] main et aussi tenaces que[19] des dents de prédateur,[20] que tout forgeron revendique comme étant à lui[21] – par[22] d'autres, règlementaires et avec le numéro d'inventaire dessus[23]. De sorte[24] qu'au moins, avec cet œil de[25] verre, il avait pu toucher[26] une pension d'invalidité et prendre l'autobus gratuitement tous les dimanches[27] pour aller à Poggioreale[28] honorer les défunts[29].

Moi[30], quand je suis venue au monde[31], mon grand-père avait déjà son œil de verre et son[32] dentier ; il se démontait en plusieurs morceaux[33]. Il les laissait le soir, chacun dans sa boîte[34], en faisant attention à[35] ne jamais se montrer, mais nous, ses petits-enfants, nous savions bien[36] qu'il y avait des dents et des yeux qui flottaient au milieu des petites bulles pétillantes[37] d'une pastille[38], et que celui qui dormait devait être un grand-père vide[39]. Avec ces mêmes mains qui connaissaient bien les voies ferrées[40], il avait construit[41] la petite chaise sur laquelle moi, je restais blottie[42], dehors[43] sur ce balcon, et il avait fabriqué mille autres choses qui étaient[44] dans la maison, la petite caisse[45] pour les brosses et le cirage avec lesquels il lustrait[46] ses chaussures[47] le dimanche, le couvercle de la Singer de Franca et sa boîte à ouvrage[48], de sorte qu'[49]il me semblait être[50] un grand-père apaisé[51] et diligent[52], et j'avais du mal[53] à faire coïncider[54] cet homme avec celui qui, le mercredi[55] des Cendres, avait fracassé[56] une chaise sur la tête d'un voisin. Moi[57], je ne connaissais pas la violence, et d'après les terribles récits[58] de ma mère, il me semblait que c'était comme le côté obscur[59] des planètes, celui que, par chance, on ne voit pas[60]. Mais en fin de compte[61], je me consolais, car[62] après tout[63], cette chaise, c'est bien lui probablement qui avait dû[64] la réparer.

Franca et Giacomo n'avaient rien en commun, si ce n'est les aéroplanes[65]. Lui[66] construisait des maquettes[67], en bois et en fer-blanc[68] d'abord, en plastique ensuite, lorsque le plastique arriva[69], et il les collectionnait dans la petite vitrine des liqueurs[70], à côté du Cynar, du Borsci S. Marzano, de la liqueur amère Disaronno, de la Strega et des verres Napoléon[71]. Les maquettes avaient toutes atterri là, dans le buffet en acajou[72], derrière une vitre[73] ornée de la sérigraphie d'un sarment de vigne[74], après qu'il avait presque piloté un chasseur-bombardier[75]. Cette histoire-là[76] était destinée à mon frère, interlocuteur privilégié pour[77] tout ce qui avait trait aux moteurs[78], bien que mon grand-père n'eût pas le permis de conduire et peut-être ne savait-il même pas conduire une voiture[79] ; quand il avait grandi, lui[80], les voitures étaient rares[81], on les louait avec un chauffeur le jour de la fête de Notre-Dame du Rosaire pour aller à Pompéi, au sanctuaire[82]. Puis il y avait eu la guerre, et puis la ville, assiégée et envahie par les voitures[83], alors qu'elle était faite pour aller à pied[84] et pour les trams orange[85], pour les funiculaires et pour les escaliers, pour s'arrêter et perdre du temps. Pas pour les voitures.

Mais grand-père Giacomo[86] avait presque appris à piloter un avion. Il en prenait un, il le faisait décoller de la table à huit couverts[87] de la salle à manger et il le faisait disparaître derrière les rideaux.

D'après Valeria Parrella, *Lettera di dimissioni*, 2013.

[1] « Pépé » et « Mon grand-père » ont été acceptés.

[2] L'absence de possessif a été sanctionnée.
[3] ou « de nombreuses années plus tard ».
[4] « à son travail » a été également accepté.
[5] ou « peu de temps avant de ».
[6] L'expression « partir à la retraite » a été préférée à « partir en retraite », même si selon le linguiste Michel Alessio, « partir en retraite » rentre dans l'usage dorénavant. Le jury a bien sûr accepté « prendre sa retraite ».
[7] « scalpellare » signifie travailler, sculpter, donner une forme à une pièce de bois ou de fer avec un burin (« scalpello »). Le terme le plus approprié semble donc être « tailler ».
[8] « une écharde » a été acceptée, puisqu'il s'agissait d'une pièce de bois.
[9] « sfuggita » n'était pas facile à traduire, puisqu'il ne s'agissait pas d'un acte volontaire de la part du bout de bois. Le jury a accepté « projeté » et « qui s'en était échappé » dans son acception passive donc, et a sanctionné « qui s'était échappé ».
[10] « planté », « logé » et « enfoncé » ont été acceptés.
[11] L'absence de possessif a été sanctionnée, car il fallait rendre le pronom « gli » de la construction « gli si era conficcata nella palpebra », qui traduisait « dans sa paupière à lui » et qui est une construction fort courante en italien.
[12] ou « le conduisait », ou « l'amenait » ; mais « le portait » était un faux sens.
[13] ou « à la hâte », « rapidement », « au pas de course ».
[14] il n'était pas nécessaire de préciser « à l'hôpital Cardarelli ».
[15] ont été acceptés aussi « dans les chemins de fer » et « du chemin de fer » ; la préposition « à » convenait moins, « au chemin de fer », et « à la compagnie des chemins de fer » était légèrement surtraduit.
[16] Même remarque que précédemment sur l'absence de possessif qui a été sanctionnée, le possessif permettant de traduire le pronom personnel « gli » (« à lui ») de « gli avevano sostituito ».
[17] « usés » et « polis » ont été acceptés.
[18] ou « sa ».
[19] « tenaces comme des dents de prédateur » a été également accepté ; puisqu'ici il peut s'agir tout aussi bien d'un comparatif d'égalité où le premier terme « così » aurait été omis « [così] tenaci come denti », ou d'une simple comparaison.
[20] En français pour ne pas risquer de confondre l'antécédent qui ici est bien « morse » et non « predatore », il faut mettre une virgule.
[21] Le pronom complément « sé » renvoie en italien au sujet de la phrase et se traduit en français par « lui » si le sujet n'est pas « on ». Ici, il s'agissait de revendiquer la propriété des outils, c'est pourquoi le jury a également accepté des traductions comme « que tout forgeron revendique comme étant les siens », « que tout forgeron revendique comme lui appartenant ».
[22] ou « avec ». D'autres constructions étaient possibles : « ses collègues […] avaient substitué à ses outils personnels […] d'autres outils », ou encore « ses collègues […] avaient mis à la place de ses outils personnels […] d'autres outils ».
[23] ou « et portant un numéro d'inventaire. »
[24] ou « Si bien que ».
[25] ou « en ».
[26] « prendre une pension » est incorrect en français, il fallait donc choisir un autre verbe pouvant convenir avec pension, comme « obtenir » ou « toucher », « obtenir » permet de fonctionner avec le deuxième complément d'objet direct « le bus gratuit » ou « la gratuité du bus », « toucher » oblige à choisir un deuxième verbe pour la deuxième partie de la phrase « et prendre le bus gratuitement ».
[27] ou « chaque dimanche ».
[28] le cimetière de Naples.
[29] ou « rendre hommage aux morts. »
[30] pour traduire le pronom sujet « io » mis en relief en italien en étant placé après le verbe « sono arrivata io ».
[31] C'est la traduction qui permet de retrouver « mondo » en français, mais a été accepté aussi « j'ai vu le jour », mais pas « je suis née », ni « je suis arrivée au monde ».
[32] En italien l'auteur a choisi les articles déterminés « l'occhio » et « la dentiera », qu'on ne peut traduire ainsi en français, langue qui utilise plus volontiers les possessifs. Recourir aux articles indéterminés n'était pas tout à fait juste, car l'auteur aurait très bien pu écrire « un occhio » et « una dentiera ».
[33] ou « morceau par morceau », « pièce par pièce ». Beaucoup de maladresses ont été trouvées sur ce passage « il se démontait par morceaux », « il était en pièces détachées », « il était en kit »….

[34] « récipient », « boîtier » ont été acceptés, mais pas « contenant » ni « conteneur », et encore moins « container » qui renvoie à des réalités complètements différentes dans le domaine du transport.
[35] ou « veillant à », « prenant soin de », « prenant garde à ».
[36] L'italien utilise plus fréquemment le pronom « lo » avec le verbe « sapere » : « lo sai che…» qui revient au français « tu sais que…». Il ne fallait pas le traduire ici.
[37] ou « parmi les petites bulles effervescentes ».
[38] ou « comprimé ».
[39] « creux » a été accepté.
[40] ou « expertes en rails », « connaissant les voies de chemins de fer », « qui s'y connaissaient en voies ferrées », car l'adjectif « consapevole », quand il ne signifie pas « conscient », veut dire « au courant de, informé de ». La construction « C'est avec ces mêmes mains […] qu'il avait construit » mettant en relief « les mains » a été acceptée car elle traduit l'emphase du style présente dans une construction comme « quelle stesse » et dans le fait de placer le complément circonstanciel de moyen en début de phrase.
[41] ou « fabriqué ».
[42] ou « je me tenais pelotonnée », « je restais recroquevillée ».
[43] ou « à l'extérieur ».
[44] ou « se trouvaient ».
[45] ou « caissette », ou « boîte ».
[46] ou « faisait briller », ou « cirait ».
[47] ou « les souliers ».
[48] ou « boîte à couture ».
[49] ou « tant et si bien que », « si bien que », « de façon que ».
[50] ou « qu'il était pour moi », « qu'il m'apparaissait comme », « qu'il me donnait l'impression d'être ».
[51] ou « pacifié », ou « tranquillisé ». « pacifique » n'a pas été retenu, car il n'indique pas ce changement d'état de l'agitation vers le calme présent dans « pacificato » (« riportato a una condizione di pace » dit le dictionnaire Zingarelli).
[52] « solerte : che adempie alle proprie mansioni con cura, diligenza, attenzione estrema » d'après le même dictionnaire Zingarelli que les candidats ont à leur disposition, donc ont été acceptés aussi « appliqué » ou « soigneux » ou « zélé ».
[53] ou « je peinais à », « il m'était difficile de », « j'avais de la peine à ».
[54] ou « correspondre ». Ont été acceptés aussi « le faire coïncider avec l'homme », « à l'identifier avec l'homme ».
[55] « jour » a été sanctionné comme un italianisme.
[56] ou « démoli ». « cassé » et « brisé » étaient un peu faibles pour traduire « scassato », terme plus expressif et familier que « rotto ».
[57] Il n'était pas obligatoire de traduire le pronom fort.
[58] ou « histoires ».
[59] ou « j'avais l'impression que cela ressemblait à la face sombre ».
[60] ou « qui heureusement ne se voit pas ».
[61] ou au choix « somme toute », « en définitive », « en somme », « tout compte fait », « tout bien considéré ».
[62] La conjonction « che » ici est à entendre dans son sens causal, comme dans les phrases « vai a dormire che ne hai bisogno » ou « andiamo che è tardi », qui pourraient être traduites par « va dormir parce que tu en as besoin », « allons-y car il est tard ». C'est pourquoi ont été acceptées les traductions qui en rendaient compte telles que « parce que », « puisque », « étant donné que ».
[63] Ici « poi » était à comprendre dans son acception qui en fait un synonyme de « insomma, infine, tutto sommato », donc « en définitive », « en somme », « en fin de compte » ont été aussi acceptés.
[64] Pour traduire le syntagme « avrà pure dovuto ripararla lui », il fallait rendre en français trois choses : le futur antérieur hypothétique « avrà dovuto », la valeur d'intensité expressive (et non concessive ici) de l'adverbe « pure » et enfin la mise en relief du sujet, avec la présence du pronom fort en fin de proposition. Ont été acceptées toutes les traductions rendant compte de ces trois aspects, comme « c'est lui qui avait sans doute bien dû la réparer » ou « c'est bien lui qui avait dû sûrement la réparer. »
[65] La traduction exacte d' « aeroplano » est « aéroplane », le terme « avion », « aereo » en italien, bien que synonyme, constitue une légère inexactitude par rapport au texte d'origine.
[66] La traduction du pronom fort, choisie ici, n'est pas obligatoire.
[67] L'italianisme lexical de la traduction de « modellini » par « petits modèles » révèle un manque d'attention au sens du texte et aux détails de la narration ; mais « modèles réduits » a été accepté bien évidemment.

[68] Le dictionnaire unilingue pouvait aider à trouver le sens de ce terme s'il était inconnu au candidat, ainsi que le contexte. Le terme générique « métal » correspond à une légère inexactitude ; en revanche, le terme « lattes » a été sanctionné comme un contresens.

[69] Rappelons qu'il est inutile de s'éloigner du texte lorsque la correspondance entre l'italien et le français coule de source : « quando arrivò la plastica » peut être traduit par « lorsque le plastique arriva », sans le modifier en « lorsque le plastique apparut » ou « à l'arrivée du plastique ». De même, à « collezionava » pouvait tout simplement correspondre le verbe « collectionnait » et non « remisait » ou « conservait ».

[70] Plusieurs solutions ont été acceptées : « la petite vitrine des liqueurs » ou « à liqueurs » ou bien encore « des digestifs ». L'ajout du syntagme « où étaient rangées les liqueurs », comme tous les ajouts de ce genre qui alourdissent inutilement le texte, a été légèrement sanctionné comme étant inexact.

[71] Les noms propres des liqueurs devaient être transcris tels quels. L'expression « liqueur d'amandes amères » constitue un choix de traduction trop long et trop lourd. En français, l'usage veut que « Strega » soit féminin, contrairement à l'italien, sans doute à cause de l'influence du genre du nom commun « strega ». L'« amaretto » est une liqueur amère, comme son nom l'indique, et le terme devait être traduit comme tel. Les verres dits « Napoléon » sont spécifiquement utilisés pour la dégustation des liqueurs.

[72] La synecdoque « mogano » était difficilement traduisible telle quelle en français et l'ajout d'un terme était ici souhaitable ; on pouvait ainsi traduire « le buffet en acajou » ou « le meuble en acajou ». Rappelons que lorsque l'ajout d'un ou plusieurs termes s'avère indispensable à la clarté du texte, cet ajout doit avoir le moins d'impact possible sur la traduction (choix de l'expression la plus brève et la plus simple possible, des termes les plus génériques possibles). Le terme « marron », en plus d'être un contresens ici, aboutissait à un non-sens global sur l'expression entière.

[73] « Vetro » signifie ici « vitre » (un élément du meuble en acajou) et non « verre ». La substitution non justifiée de l'article indéfini par l'article défini a été sanctionné comme inexact.

[74] Ont été acceptés « vitre sérigraphiée », « vitre ornée de la sérigraphie », « vitre décorée de la sérigraphie » et « d'un sarment de vigne » ou « avec un sarment de vigne », « vitre imprimée » étant considéré comme un faux sens. « Rameau », « pousse », « pied de vigne » sont également des faux sens, « vie » un contresens.

[75] La dernière proposition de la phrase révèle le contraste et le décalage entre l'expérience de guerre passée de Franco, une expérience en négatif, manquée, puisqu'il a « presque » et non effectivement piloté un avion, et le modélisme qu'il pratique alors, passe-temps un peu dérisoire. « Après que », rappelons-le, est suivi obligatoirement de l'indicatif en français. Au « caccia-bombardiere » italien correspond le « chasseur-bombardier » français ; « avion de chasse » était sous-traduit, « avion de chasse bombardier » surtraduit.

[76] La particule démonstrative « qui » devait être rendue en français : « cette histoire-là ».

[77] « Interlocutore prediletto » pouvait être traduit par « interlocuteur privilégié » ou « de prédilection » et devait être suivi de « pour », non de « de ».

[78] ou « toute chose » « qui avait trait aux moteurs », « qui concernait les moteurs », « qui était en rapport avec les moteurs », « qui touchait aux moteurs ». La surtraduction « engins à moteurs » a été considérée comme inexacte. Le subjonctif imparfait en italien est dû à l'usage de l'adjectif indéfini relatif « qualunque » de « qualunque cosa », c'est-à-dire « quelle que soit la chose qui », il n'y avait donc pas lieu de garder ce mode après « toute chose qui » ou « tout ce qui » en français.

[79] « … benché mio nonno non avesse la patente » devait être traduit par « bien que mon grand-père n'eût pas le permis de conduire » (« le permis » tout court a été accepté, tout comme le subjonctif présent). Si la solution « même si mon grand-père n'avait pas le permis » a été légèrement sanctionnée, l'utilisation du mode indicatif après « bien que » a été lourdement sanctionnée comme une faute de syntaxe. L'anacoluthe « benché mio nonno non avesse la patente e forse non sapeva neppure guidare la macchina », figure récurrente dans la nouvelle (voir plus loin « Poi c'era stata la guerra, e poi la città, assediata e invasa dalle macchine… »), marque le style autobiographique du texte, révélant sans doute autant l'influence des mécanismes de la mémoire sur la structure syntaxique que la perméabilité de l'écriture à la langue parlée. Il était indispensable que la traduction en rende compte ; le rétablissement d'une subordonnée au subjonctif (du type « bien que mon grand-père […] ne sache/sût peut-être même pas conduire une voiture ») était de ce fait inapproprié. Notons que l'absence de modification du pronom défini en indéfini (« conduire la voiture » au lieu de « conduire une voiture ») constitue un italianisme.

[80] Les solutions qui s'éloignaient trop du texte n'ont pas été acceptées : « dans sa jeunesse », « pendant son enfance ».

[81] La tournure très italienne avec l'adjectif « poco » pouvait être traduite de plusieurs façons différentes : « les voitures étaient rares/peu nombreuses », « il y avait (fort) peu de voitures ».

[82] ou « le jour de la fête de Notre-Dame du Rosaire ». L'auteur fait ici référence au pèlerinage annuel des campaniens au sanctuaire de Notre-Dame du Rosaire, à Pompéi, début octobre. Un étudiant italianiste se doit de connaître certaines expressions liturgiques courantes car elles sont liées à l'architecture urbaine et aux habitudes sociales italiennes. Les solutions fantaisistes ou l'absence de traduction ont été sanctionnées.
[83] L'anacoluthe doit être respectée.
[84] ou « être à pied ».
[85] L'adjectif « orange » est invariable.
[86] ou « mon grand-père Giacomo ».
[87] ou « à huit places » ou « à huit personnes ».

Version polonaise

Rapport présenté par Kinga Callebat, Maître de Conférences des Universités, Université Paris-Sorbonne et Katarzyna Bessière, professeur agrégé, Université Paris-Sorbonne

Cette année, deux candidats ont composé en polonais.
Les notes obtenues sont 12 et 16,5.

Conseils généraux aux candidats se préparant à l'épreuve de version polonaise
Il est important de rappeler aux candidats qu'un entraînement à l'épreuve de version, individuel ou dans le cadre de cours, est absolument nécessaire pour réussir cet exercice. Il permettra d'éviter de commettre des calques de structures grammaticales et syntaxiques d'une langue à l'autre. Voici le rappel de quelques points de grammaire sur lesquelles il convient de rester particulièrement vigilant.

Concordance des temps
Les candidats doivent posséder une connaissance solide du système verbal, de la concordance et de la valeur des temps en polonais. En effet, un verbe perfectif – dont les modalités d'action indiquent principalement le caractère ponctuel, révolu ou inhabituel de l'action – au passé, sera traduit en français par un passé composé ou un passé simple, et par un plus-que-parfait s'il possède une valeur d'antériorité. Il est primordial d'exprimer sa valeur d'accomplissement d'une action.
Il convient de rappeler que si le plus-que-parfait existe en polonais il n'est employé qu'exceptionnellement.

Syntaxe - ordre de la phrase polonaise
L'ordre de la phrase polonaise est, au premier abord, beaucoup plus libre que celui de la phrase française. En réalité, l'agencement des éléments constitutifs d'un énoncé s'effectue, en grande partie, en fonction de la visée informative du locuteur qui ordonne les informations selon leur importance. Cela explique la mobilité des constituants de l'énoncé qui, grâce aux déclinaisons, n'induit pas de confusion quant au rôle syntaxique de chacun d'entre eux. La structure de l'énoncé en français est, de ce point de vue, beaucoup plus rigide. Dès que l'on aborde les exercices de version polonaise, il est indispensable de s'entraîner à « recomposer » l'ordre des composantes de l'énoncé polonais pour les adapter aux structures syntaxiques du français où les inversions de l'ordre sont moins fréquentes et autorisées selon des règles bien définies.

Choix et emploi des articles
La langue polonaise ne possède pas d'articles, aussi dans le passage du polonais en français le locuteur ou le traducteur doit décider du caractère défini ou indéfini du substantif employé.

Emploi des adjectifs possessifs
Cet emploi diffère sensiblement entre les deux langues. Lorsque le rapport de possession apparaît comme non ambigu en polonais, on n'emploie pas de possessif. En français en revanche, il est d'usage de dire « mon père », « ma mère », là où le polonais omettra le possessif.

Présentation du texte
Le texte proposé cette année à la version polonaise est extrait du recueil de récits *Fado* (2006), qui est une suite de récits de voyage à travers l'Europe centrale, en partant des Balkans jusqu'aux petits villages des Carpates où vit l'auteur. Dans ce livre, A. Stasiuk fait tout autant un voyage dans l'espace que dans le temps, à la recherche de ses souvenirs d'enfance. Il mène une réflexion sur le fonctionnement de la mémoire. L'extrait proposé à la traduction est justement un des ceux-là. La prose de Stasiuk a aussi un rythme particulier, ponctué par une alternance de phrases courtes et longues, des répétitions et des énumérations, qu'il n'est pas difficile de rendre en français ; l'une des copies l'a fait tout à fait honorablement.

Remarques générales
Le texte d'Andrzej Stasiuk a été dans l'ensemble bien compris et bien restitué, les différences entre les copies reposent sur un traitement plus ou moins pertinent des difficultés grammaticales, lexicales et syntaxiques. L'extrait proposé ne présente pas de difficultés particulières, si ce n'est son registre, plutôt soutenu, admettant difficilement une proximité avec la langue parlée et ses structures.

Quelques difficultés lexicales
Toute traduction comporte toujours quelques maladresses lexicales qui résultent de la volonté de rester fidèle à l'original et de préserver l'esprit du texte. Ces maladresses sont acceptables lorsqu'elles n'entament pas la compréhension du texte traduit. Elles ne se justifient plus lorsqu'elles témoignent d'un vocabulaire réduit et/ou de l'incompréhension du texte original générant ainsi des erreurs de sens.

Dès le début du texte, les candidats n'ont pas su éviter le calque en traduisant : « *zatrzymane figury jakiegoś przedstawienia »* par « figures » en français, alors que la métaphore du spectacle est explicite. Il ne peut donc s'agir que de personnages figés d'un spectacle.

Des traductions maladroites et approximatives témoignent de la difficulté de respecter le registre imposé par le texte. L'utilisation du verbe « rapetisser » pour le temps qui *rétrécit* ou *réduit les images* conservés par la mémoire est maladroit, la traduction de « *jezdnia* » par « route » au lieu de « chaussée » est très approximatif (« route » : « droga »), et traduire le verbe « *krzątać się* » par « rôder » au lieu de « s'affairer » est inexact et change le sens de la phrase. Enfin, traduire « *przedmieścia Warszawy* » par « banlieue » au lieu du « faubourg » ne tient pas compte de l'ancrage temporel du texte.

Il convient, bien sûr, de proscrire de l'exercice de version toute forme de rajout d'éléments absents du texte qui relèvent de l'interprétation du traducteur lorsqu'il n'en est nul besoin. Une copie propose de traduire la phrase « *Krząta się gdzieś między łazienką i kuchnią* … » par « Elle rôde dans l'appartement entre la salle de bain et la cuisine …» : l'apparition de l'appartement dans la phrase est incompréhensible et d'autant plus inacceptable qu'il s'agit d'une maison à la campagne, opposée à l'appartement de ville de l'enfance du narrateur (tout comme le sont la « route » et la « chaussée »). Au cours de la traduction, il ne faut pas perdre de vue le sens global du texte, ce qui permet d'éviter ce genre de contre-sens.

Il est important de tenir compte de la différence de l'ordre de certaines composantes de la phrase. En polonais, les adjectifs qualificatifs sont placés devant le substantif qu'ils qualifient. En français, ils seront placés, sauf exception, après celui-ci. Le groupe « *dziwny i ciepły blask »* sera traduit par « une lumière étrange et chaude » et non l'inverse.

D'une manière générale, une relecture attentive de la production finale en français doit permettre de débusquer les tournures « étranges », dépourvues de sens en français – calques et polonismes, ainsi que, bien entendu, les fautes d'orthographe et de ponctuation. Elle constitue une partie intégrante de l'exercice de version.

Version portugaise

Rapport présenté par Emmanuelle Guerreiro, Maître de Conférences des Universités, Université Toulouse - Jean Jaurès, et Michèle Guiraud, Professeur des Universités, Université de Lorraine

Résultats

6 copies notées de 01 à 09/20. Moyenne : 5,83 sur 20.

On constate un nombre de copies identique à celui de l'année précédente.

Remarques générales

Le texte était un extrait de l'œuvre *Histórias sem data*, composée par Machado de Assis, considéré comme le plus grand romancier et conteur brésilien du XIX^{e} siècle.

Bien qu'écrit en 1884, le style du texte ne portait pas les traces inhérentes à son temps mais offrait plutôt un style simple, tant par les structures que par le vocabulaire. Il avait été choisi en raison de son contenu humoristique que l'on retrouve souvent dans les œuvres de l'auteur. De fait, le texte, qui offrait un portrait satirique d'un avare – un certain Falcão– ne présentait aucune difficulté civilisationnelle mais permettait avant tout à un futur enseignant de Lettres de se confronter à un exercice de style en français. Par ailleurs, aucune expression, aucun mot de vocabulaire châtié, ne pouvaient interrompre le fil conducteur de l'histoire contée.

La grande majorité des candidats a saisi le sens global du texte. Le jury a été sensible à l'effort louable des candidats qui s'est soldé par de nombreux passages bien traduits et une certaine adéquation au style de l'auteur. À l'évidence, le personnage de Falcão, sorte d'Avare de Molière revisité, a plu aux candidats, qui ont su transcrire l'humour caustique caractéristique de Machado de Assis.

On retrouve, néanmoins, des fautes récurrentes sur la transcription de certains temps et, une fois de plus, on ne saurait qu'inciter les candidats à faire montre de plus de rigueur par rapport au texte-source. En effet, certains, vraisemblablement par manque de lecture attentive, n'ont pas fait la différence entre le personnage concerné et le narrateur, ce qui a entraîné des confusions dans la transcription des pronoms. Plus dommageable encore, quelques-uns, en l'absence d'analyse du texte, ont contourné les difficultés en ajoutant une expression ou un passage, voire n'ont même pas pris la peine de traduire. La première phrase du troisième paragraphe a gêné bon nombre de candidats qui n'ont donné qu'une traduction approximative, ne maîtrisant pas les structures grammaticales telles que : « não me hão de crer » e « se descer a definir ». Des nuances du texte ont échappé à la plupart des candidats (« que era a de Gamboa », « vai muitas vezes à burra », « fartar os olhos nos rolos de ouro »). À noter, aussi, des traductions erronées de mots comme « aflito », « trêmulo », « comenda » ou « alcova » ainsi que l'absence de traduction pour les monnaies : « dez contos de réis » ou « cinco mil-réis ». Enfin, dans le passage au français, nombreuses ont été les mauvaises constructions et les fautes d'orthographe.

Dans un souci de perfectionnement, les candidats se doivent de travailler les structures de base tant du portugais que du français et de relire plusieurs fois leur copie traduite.

Proposition de traduction

Anecdote pécuniaire

Il s'appelle Falcão, mon homme. Ce jour-là – le quatorze avril 1870 – celui qui serait entré chez lui, à dix heures du soir, l'aurait vu se promener dans le salon, en manches de chemise, portant un pantalon noir et une cravate blanche, en train de marmonner, de gesticuler, de soupirer, de toute évidence angoissé. Parfois, il s'asseyait ; d'autres fois, il s'appuyait à la fenêtre, regardant en direction de la plage, qui était celle de Gamboa. Mais, quel que soit le lieu ou l'attitude, il y restait peu de temps.

– J'ai mal agi disait-il, très mal agi. Elle était si gentille avec moi ! Vraiment un amour ! Elle pleurait, la pauvre ! J'ai mal agi, très mal agi… Au moins, qu'elle soit heureuse !

Si je dis que cet homme a vendu une nièce, vous ne me croirez pas ; si je vais jusqu'à préciser le prix, dix mille réaux, vous me tournerez le dos avec mépris et indignation. Pourtant, il suffit de voir ce regard félin, ces deux lèvres, expertes en calcul, qui, même fermées, paraissent être en train de compter quelque chose, pour deviner tout de suite que le trait principal de notre homme, c'est l'appât du gain. Entendons-nous bien : il fait de l'art pour l'art, il n'aime pas l'argent pour ce qu'il peut donner, mais pour ce qu'il est en soi ! Que personne ne lui parle des plaisirs de la vie. Il n'a ni lit douillet, ni bonne table, ni voiture, ni commanderie. On ne gagne pas de l'argent pour le jeter par les fenêtres, disait-il. Il vit de miettes ; tout ce qu'il amasse, c'est pour le contempler. Il va souvent à son coffre, qui se trouve dans l'alcôve, dans le seul but d'en avoir plein les yeux, en regardant les rouleaux d'or et les liasses de titres. D'autres fois, par un raffinement d'érotisme pécuniaire, il les contemple juste en pensée. Sur ce cas, tout ce que je pourrais dire, serait en deçà de l'un de ses propos, en 1857.

À cette époque, déjà millionnaire, ou presque, il rencontra dans la rue deux gamins, qu'il connaissait, qui lui demandèrent si un billet de cinq mille réaux, qu'un oncle leur avait donné, était vrai. Quelques faux billets circulaient, et les petits s'étaient souvenus de cela en chemin. Falcão marchait avec un ami. Il prit en tremblant le billet, l'examina bien, le tourna, le retourna…

- Il est faux ? demanda avec impatience l'un des gamins.
- Non ; il est vrai.
- Donnez-le nous, dirent-ils ensemble.

Falcão plia le billet lentement, sans le quitter des yeux ; ensuite, il le rendit aux petits, et, se tournant vers son ami, qui l'attendait, il lui dit avec la plus grande candeur du monde :

- L'argent, même quand il n'est pas à soi, cela fait plaisir à voir.

Machado de Assis, *Histórias sem data*

Version roumaine

Rapport présenté par Cécile Folschweiller et Alexandru Mardale, Maîtres de Conférences des Universités, INALCO

4 candidats ont composé cette année en roumain et ont obtenu les notes de 10, 13, 15 et 17.

Le texte de Mircea Cărtărescu, poète et prosateur contemporain accompli et reconnu, ne présentait pas de difficultés particulières. Mais il nécessitait, comme tout texte à traduire, de la rigueur et de la précision, qui ont parfois manqué, d'autant plus, probablement, qu'il paraissait facile à lire et à comprendre. Nous ne pouvons que mettre en garde contre le piège de cette apparente facilité : le candidat ayant obtenu la note la plus basse maîtrise selon toute vraisemblance correctement les deux langues et a bien compris le texte, mais sa traduction avait visiblement été expédiée et non relue, d'où un grand nombre de fautes parfaitement évitables (désaccords sur le genre de substantifs par calque…), sans parler de la présentation de la copie (ratures, omissions parfois rétablies à l'aide de renvois) qui n'incite pas à la clémence.

Parmi les étourderies ou fautes inattendues, il est étonnant de constater que les mêmes se retrouvent dans plusieurs copies : 2 sur 4 traduisent *nouăzeci de grade* par « quatre-vingts degrés » (au lieu de quatre-vingt-dix) ou orthographient « Budapest » avec un e final par exemple.

L'une des rares difficultés résidait dans l'usage des temps. Plusieurs verbes au plus-que-parfait, peut-être non identifiés comme tels, ont été traduits par du passé composé ou de l'imparfait dans des cas qui imposaient de conserver le temps original. L'usage du subjonctif, en français cette fois, pose toujours un certain nombre de problèmes, qui se sont retrouvés dans la phrase introduite par *deşi* (« bien que ») ou dans la confusion avec le passé simple (fût/fut).

L'absence fréquente des pronoms personnels sujets en roumain pouvait donner lieu dans ce texte à quelques ambiguïtés. Grammaticalement, plusieurs verbes à l'imparfait ou au passé composé pouvaient être interprétés soit comme une première personne du singulier, soit comme une première personne du pluriel. Le contexte ne permettait parfois pas de trancher avec certitude (« îl credeam sincer nemuritor », « voiam să fie adevărat ») et nous avons admis les deux formes. Cependant il était très maladroit de traduire « aveam un copil mic » par « j'avais un enfant en bas âge » alors que l'épouse du narrateur est mentionnée juste avant dans la phrase évoquant une vie misérable qui concerne évidemment toute la famille. Par ailleurs, il est bon de rappeler que les pronoms « nous » et « on » ne peuvent en principe pas être associés dans une même phrase, ce qui a souvent été le cas.

Les calques provoquant des fautes de syntaxe ou de grosses maladresses en français sont souvent dus à un travail trop rapide. Il est d'autant plus utile d'insister sur l'attention à porter à ce phénomène dans le cas de deux langues relativement proches, mais qui comportent quelques fortes différences de construction : le verbe « mentir », par exemple, peut se mettre au passif en roumain, pas en français !

Enfin, même si un fragment ne donne pas toutes les clés et que l'épreuve ne doit pas présupposer de connaissances de spécialiste pour résoudre les éventuels problèmes de traduction, rappelons la nécessité de tenir compte du contenu du texte et donc du contexte historique ou culturel impliqué pour garantir sa cohérence et sa justesse. Les « *neocomunişti* » des années 1990 sont bien les « néo-communistes » et non pas les « non-communistes ». Le terme est transparent et la confusion provoque un grave contre-sens. Même sans connaître l'épisode des minériades de la Roumanie des années 1990, ce contre-sens rendait le passage incohérent : pourquoi le narrateur se serait-il disputé avec des parents anti-communistes, lui qui explique tout au long du texte comment le communisme lui

a « volé » ses meilleures années ? De même, le verbe « a împuşca », utilisé deux fois de suite dans le second paragraphe, pouvait poser problème. Si en décembre 1989 Ceauşescu a bien été « fusillé » par un peloton d'exécution, comme les télévisions du monde entier l'ont montré, les centaines de morts de la « révolution » ont été pour la plupart victimes de combats de rue et de balles perdues, comme c'est le cas dans des contextes révolutionnaires. Si l'on souhaite garder le même verbe, il faut s'assurer qu'il convient aux deux occurrences.

Nous ne pouvons qu'insister, pour conclure, sur la nécessité d'utiliser l'intégralité du temps de l'épreuve pour analyser finement le texte, travailler la traduction au brouillon et la relire soigneusement.

Proposition de traduction :

Les années volées

En 1989, j'avais 33 ans, j'étais né sous le communisme et je croyais sincèrement que j'allais aussi mourir sous le communisme. Je n'avais jamais quitté la Roumanie et je n'avais même pas de passeport. Je croyais que je ne pourrais jamais voyager à l'étranger. On ne m'avait pas permis de postuler à l'université ou de passer mon doctorat. J'étais enseignant dans une école et j'avais toutes les chances d'y rester jusqu'à la retraite. J'habitais dans un appartement au huitième étage d'une barre HLM qui n'avait aucun mur à angle droit. Le monde paraissait figé dans son allure sordide et prévisible. Le communisme était la réalité. Tout le reste était des fantasmagories de film américain.

La révolution nous a pris par surprise et nous avons cru en elle. Quand on est dans une foule d'un million de personnes qui s'embrassent et qui pleurent de joie, on ne se demande plus qui les a rassemblées et pour quel motif. Un millier d'entre elles sont mortes abattues. Ensuite Ceauşescu, que je croyais sincèrement immortel, a été abattu lui aussi.

On a tout montré à la télévision. Ce fut en fait un film en continu qui a duré quelques semaines d'exaltation et de déroute. Et bien que tout fût à la vue de tous, que les effets fussent faciles, les décors de mauvaise qualité, les répliques de simples clichés, bien que les fils qui maintenaient l'illusionniste dans une fausse lévitation fussent bien visibles, nous croyions à ce rêve les yeux ouverts. La révolution a été notre série télé, notre illusion sirupeuse. Aujourd'hui, je ne peux toujours pas me pardonner d'y avoir cru, alors que dans un monde normal aucun enfant n'y aurait cru. Mais je voulais tellement que ce soit vrai.

En 1990, nous sommes entrés dans le monde libre et démocratique sans savoir ni ce qu'était la liberté, ni ce qu'était la démocratie. Après cinquante ans de dictature fasciste et communiste nous n'étions plus un peuple, une société. Nous étions une masse. La dictature communiste a continué sous un surnom transparent. On nous avait menti avant, on nous mentait maintenant. Avant nous avions été pauvres, maintenant nous étions encore plus pauvres. À l'université, j'avais un salaire équivalent à cinquante dollars par mois. Ma femme était au chômage et nous avions un enfant en bas âge. L'inflation était effrayante, elle nous rongeait comme un bain d'acide sulfurique. Bientôt nous n'avions plus rien. […]

Puis les mineurs sont venus à Bucarest. Une fois, deux fois, trois fois, six fois au total. J'ai assisté aux combats de rue, j'ai vu des filles jeunes et élégantes se faire traîner par les cheveux pour être battues et violées dans les escaliers des immeubles. J'ai vu des personnes se faire martyriser seulement parce qu'elles portaient des lunettes. J'ai entendu dans les rues de cette ville le hurlement le plus apocalyptique du monde : « Mort aux intellectuels ! ». À quel point une société doit être malade pour émettre un pareil cri d'agonie ! (Je me suis souvenu de Lautréamont : « Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuel »). Mes parents étaient du côté des néo-communistes et ils avaient applaudi les mineurs dans les rues. Nous nous sommes violemment disputés et nous ne nous sommes plus parlé pendant un an. Cela s'est produit dans d'innombrables familles roumaines. C'était l'enfer. […]

J'ai commencé à voyager à l'étranger. Puis j'ai vécu de longues années à Amsterdam, Berlin, Budapest, Vienne, Stuttgart. Quand j'ai vu Manhattan, j'ai écrit un poème désespéré.

J'étais au sommet de l'Empire State Building. Je pleurais et j'écrivais dans un petit carnet appuyé sur la balustrade. Mes vêtements flottaient dans le vent comme des drapeaux. Qui m'avait volé les plus belles années de ma vie ? Qui m'avait rendu inapte à l'Est comme à l'Ouest ? J'étais comme les mages du poème d'Eliot : je ne trouvais pas ma place en Roumanie, mais j'étais malheureux en Occident aussi. Je ne voyais aucune issue. L'éprouvante transition (vers quoi ?) allait durer indéfiniment.

Les retours en Roumanie étaient toujours déprimants : maintenant je voyais beaucoup mieux son naufrage physique et moral. Je voyais les fissures des bâtiments délabrés, les trous dans l'asphalte des routes, les mensonges des hommes politiques et la corruption générale bien mieux que par le passé, quand je n'avais pas d'éléments de comparaison. Maintenant je savais comment devait vivre un homme et comment devait être un pays.

(Mircea Cărtărescu, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, Humanitas, pp. 45-50)

Version russe

Rapport présenté par Christina Aguibetov, IA-IPR, académie de Versailles, et Hélène Mélat, Maître de Conférences des Universités, Université Paris-Sorbonne

Cette année seuls deux candidats ont composé pour l'épreuve de version russe avec des notes respectives de 17 et 9/20. Cet écart repose sur une différence manifeste de maîtrise de la langue française.

Le texte proposé est extrait d'un récit de Vladimir Nabokov, paru dans le journal Rul' à Berlin en 1927. Cet exercice de version présente par endroits de réelles difficultés de compréhension et de traduction, dont il a été tenu compte dans l'évaluation.

Si le registre de langue, assez classique dans l'ensemble, ne représente pas un obstacle, certaines expressions constituent un enjeu de traduction et ont donné lieu à des faux-sens, voire des contre-sens : «смех, - с прищуринкой, с прибауткой » a ainsi été traduit par « son rire, avec son plissement des yeux et sa fossette », tandis que « денег не ахти так много » a été compris comme « cela ne coûtait quand même pas si cher ». Un autre contre-sens, pourtant présent dans la meilleure copie, repose sur la confusion d'une lettre – « на лотке » devenant « на лодке » (de l'étal au bateau). Les erreurs, confusions et maladresses présentes dans la seconde copie mettent en évidence une maîtrise du français inquiétante pour un futur enseignant de lettres : ainsi « écharppe », « une étale », « dodeliner de la tête » au lieu de « hocher la tête », « par un lent écoulement, elle était emportée en arrière »…

Le style indirect libre présente, quant à lui, une difficulté majeure. Il exprime le flux de pensées et d'impressions du personnage, l'entremêlement des souvenirs et des impressions, comme le double point de vue du narrateur et du héros. Il en résulte un jeu complexe de déictiques et de temps, ainsi qu'une syntaxe et un rythme changeant, dont la traduction a retenu toute l'attention des correctrices. La meilleure copie a su restituer ces variations avec une assez grande fidélité sans céder à l'écueil de la traduction mot à mot, que l'on constate dans la version du second candidat. On y relève également un emploi erroné du système des temps (passé composé au lieu du passé simple, voire de l'imparfait… et inversement) et une reproduction de la ponctuation ne tenant pas compte des différences d'usage entre les deux langues, à l'exemple des tirets.

La transcription des toponymes montre que l'ancien nom grec de la Crimée, la Tauride, n'est guère connu des candidats. On constate avec regret des transcriptions hésitantes et erronées dans la seconde copie (« Tchaïnaya », « Stepanitch »), comme l'absence de traduction du titre de l'œuvre et de l'auteur.

Christina Aguibetov et Hélène Mélat

PROPOSITION DE TRADUCTION

Cette proposition de traduction s'inspire beaucoup de la traduction de Maurice et Yvonne Couturier. Nous avons cependant modifié certaines traductions pour rester plus près du texte russe.

Sept années s'étaient écoulées depuis leur séparation. Seigneur, quelle cohue à la gare Nikolaevski ! Ne reste pas si près, le train va partir. Ça y est, au revoir, ma chérie… Elle se mit à marcher à côté du train, grande, mince, vêtue d'un Mackintosh, une écharpe noire et blanche autour du cou, puis elle fut comme emportée par un lent courant. Par la suite, il prit part à la guerre, dans la confusion et avec répugnance. Puis, par une belle nuit, accompagné des stridulations exaltées des grillons, il passa du côté des Blancs. Un an plus tard, en 1920, peu avant son départ à l'étranger, il rencontra par hasard à Yalta, dans la rue Tchaïnaïa, escarpée et caillouteuse, son oncle, avocat à Moscou. Et bien oui, il avait des nouvelles, deux lettres. Elle partait pour l'Allemagne et avait déjà obtenu un passeport. Tu as l'air en pleine forme ! Et la Russie, enfin, lui donna congé – un congé permanent, selon certains. La Russie l'avait longtemps retenu : alors qu'il se laissait doucement glisser du nord au sud, elle tentait encore de le retenir : il y eût Tver, Kharkov, Belgorod, divers curieux petits villages. En vain. Elle lui réservait une ultime tentation, un dernier présent : la Tauride, mais cela ne servit à rien. Il partit. Et, à bord du bateau, il fit la connaissance d'un jeune Anglais, un joyeux drille athlétique qui se rendait en Afrique.

Nikolaï Stepanytch visita l'Afrique, l'Italie et, Dieu sait pourquoi, les Canaries, et puis encore l'Afrique où il servit un temps dans la Légion étrangère. Au début, il pensa à elle souvent, puis rarement, puis de nouveau de plus en plus souvent. Son deuxième mari, allemand, était mort pendant la guerre. Comme il possédait plusieurs immeubles à Berlin, Nikolaï se dit qu'elle ne serait pas dans le besoin là-bas. Mais que le temps passait vite !

Incroyable… Sept ans s'étaient-ils vraiment écoulés ?

Au cours de ces années, il s'était endurci, - plus robuste, plus rude, avait perdu un index et appris deux langues : l'italien et l'anglais. La couleur de ses yeux était devenue plus claire et leur expression plus candide en raison du hâle de paysan qui lui couvrait désormais le visage. Il fumait la pipe. Sa démarche, solide comme celle de tous les gens trapus, était devenue remarquablement rythmée. Une chose en lui n'avait pas du tout changé : son rire, accompagné d'un clin d'œil et d'un bon mot.

Il lui fallut du temps, tout en riant et en hochant la tête, avant de se décider, enfin, à tout laisser tomber et à se rendre, en douceur, à Berlin. Une fois, dans un kiosque, quelque part en Italie, sur un étal il remarqua un journal pour émigrés russes édité à Berlin. Il écrivit au journal pour faire paraître une petite annonce : « Un tel recherche.. ». Peu de temps après, il repartit sans avoir reçu de réponse. Le vieux journaliste Grouchevski quittait le Caire pour Berlin. Essayez de vous renseigner pour moi. Peut-être la trouverez-vous. Dites-lui que je suis en vie et que je vais bien… Mais là non plus, aucune nouvelle. Il était temps de prendre Berlin d'assaut. Là-bas, sur place, les recherches seraient plus aisées. Que de difficultés à obtenir un visa, l'argent était rare. Enfin, d'une façon ou d'une autre, il finirait bien par y arriver…

Et il y arriva.

NABOKOV, « La Sonnette », 1927

Leçon

Rapport présenté par Virginie Walbron, professeur de chaire supérieure, lycée Michelet, Vanves

La moyenne de l'épreuve s'établit cette année à 8,71, en hausse par rapport aux années précédentes. Si l'on ne peut que s'en réjouir, cela ne doit pas occulter le fait que la leçon demeure l'épreuve majeure de l'oral, avec un coefficient de 13. Il convient donc pour les candidats de s'y préparer avec le plus grand soin et c'est à cette fin que nous rappellerons le principe de l'exercice et donnerons quelques conseils méthodologiques.

1. Nature de l'épreuve

a) Déroulement : à l'issue de six heures de préparation, le candidat propose un exposé de quarante minutes, auquel fait suite un entretien d'une dizaine de minutes avec le jury. Le candidat dispose de l'œuvre dans l'édition du programme, à l'exclusion de la traduction s'il a tiré un sujet de leçon sur l'œuvre du Moyen Âge. Dans ce dernier cas, les citations proposées durant l'épreuve doivent être traduites et les traductions travaillées pendant le temps de préparation.

b) Types de sujets : la typologie des sujets de leçons est la suivante : des sujets thématiques, qu'ils portent sur des *topoï* appliqués aux œuvres du programme, (« L'amour dans *Les Contemplations* », « Le corps dans le troisième livre des *Essais* ») ou sur des thèmes relevant plus spécifiquement de telle ou telle œuvre (« La vie de cour dans *Le Livre du duc des vrais amants* », « Actrices, courtisanes et catins dans *Le Neveu de Rameau »*) ; des sujets techniques portant sur les genres, les registres, les formes, les procédés d'écriture (« Le métadiscours dans le troisième livre des *Essais* » , « L'idylle dans *Les Contemplations* ») ; des sujets portant sur un ou plusieurs personnages (« Philinte et Cléante dans *Le Misanthrope* et *Le Tartuffe* » , « Firmin dans *Les Âmes fortes* ») ; des sujets enfin, proposant au candidat de bâtir son exposé à partir d'une question ou d'une citation (« On la voulait toute » (*Les Âmes fortes) ,* « D'assiette en assiette » (*Le Neveu de Rameau*) *, «* Les *Essais* : un commentaire ? »). On trouvera plus loin la liste des sujets proposés cette année.
L'étude littéraire constitue un cas particulier de leçon, portant sur une partie strictement délimitée de l'œuvre, un acte pour une pièce de théâtre, un ensemble d'une dizaine de pages d'un récit, une ou plusieurs centaines de vers d'un poème long. Ainsi ont été donnés chacun des actes du *Misanthrope* ou certains longs poèmes des *Contemplations* pour tout ou partie.

c) L'exposé :

- La leçon : après avoir défini les notions présentes dans le sujet et délimité celui-ci, le candidat propose un exposé organisé, illustré, progressif. Il convient de ne pas séparer arbitrairement les différentes approches des œuvres : ainsi un sujet à résonance thématique suppose bien évidemment des remarques formelles tout comme un sujet portant apparemment sur les formes doit s'interroger sur les enjeux littéraires de l'œuvre. Si les trois parties s'imposent, l'organisation de chacune d'entre elles est libre, rien n'interdit de ne pratiquer que deux sous-parties, l'essentiel étant de privilégier le caractère progressif de la démarche, en ayant soin d'en souligner les articulations par des transitions claires. Cette fluidité du raisonnement est indispensable et caractérise une bonne leçon, comparable en cela à une sorte de transition continue qui ménage naturellement des paliers dans la réflexion et consiste en un approfondissement régulier de la problématique initialement élaborée. Par ailleurs, le raisonnement doit s'appuyer constamment sur le texte. A cet égard,

trop de candidats se contentent de lire, parfois fort mal, quelques lignes ou quelques vers. C'est faire preuve de bien peu d'inventivité en matière d'illustration. Il est bon de varier le régime des exemples : si une liste d'occurrences est parfois nécessaire, les candidats auraient souvent intérêt à s'arrêter plus longuement sur une page, sur un poème, et à en proposer un commentaire un peu fouillé.
- L'étude littéraire : la nature de l'exercice semble trop souvent ignorée des candidats. Rappelons-en les caractéristiques majeures. Le candidat doit rendre compte, de manière problématique et organisée, d'un extrait d'une œuvre, considéré dans son unité et sa cohérence. Pour ce faire, il doit d'abord s'interroger sur les limites de l'extrait proposé, qu'elles soient clairement identifiables – un acte de *Tartuffe* ou un des longs poèmes des *Contemplations* – ou moins immédiatement évidentes ; c'est souvent de la perception claire et ferme de l'unité formée par l'extrait que naîtra une problématisation pertinente. L'analyse de la structure du passage permet ensuite d'en comprendre la cohérence et l'intérêt. Il faut enfin réfléchir au rapport qu'il entretient avec l'œuvre entière.

2. Méthodologie

a) Tirer le meilleur parti du temps de préparation :

Le candidat dispose en salle de préparation d'un certain nombre d'usuels, notamment des dictionnaires. Il convient avant tout d'interroger les termes du sujet, de préciser et définir les notions qui y sont en jeu afin de le délimiter, puis, à partir de la problématique qu'on aura formulée, de soumettre l'œuvre à ce questionnement particulier. Cela suppose d'accorder toute sa valeur à l'élucidation des termes du sujet, sans laquelle la réflexion risque fort de tourner court : ainsi tel candidat néglige l'intitulé de sa leçon : « La légende des siècles dans *Les Contemplations* », et le remplace arbitrairement par un autre : « Hugo fabrique sa légende personnelle dans le recueil ». L'écriture du légendaire n'est dès lors jamais envisagée et l'entretien révèle que le matériau à exploiter, les grands cycles de cette légende que sont le cycle des Titans, les scènes de la Genèse, la figure du Christ, l'année 1793, n'ont pas même été repérés. Tel autre, ayant à traiter « Les dénouements de *Tartuffe* et du *Misanthrope* » ne prend pas le temps de réfléchir de façon méthodique à la notion, s'interdisant de mesurer ce que les deux pièces ont en ceci d'original ; les enjeux politiques du *Tartuffe*, sociaux du *Misanthrope*, sont dès lors trop peu envisagés. Toujours chez Molière, Les termes « galanterie », «, « coquetterie » et « préciosité » ne sont pas de simples synonymes et méritent d'être précisément définis, tout comme doivent être distingués « duplicité, imposture, hypocrisie ». En ce qui concerne Montaigne, la compréhension littérale du sujet fait parfois défaut ; ainsi dans le sujet « Les autres forment l'homme, je le recite », *reciter* ne signifie pas « mettre en récit ». Chez Montaigne encore, *Jouissance* concerne le plaisir, mais aussi le rapport à l'existence telle qu'elle nous a été donnée (comme on a la jouissance d'un bien), sans se limiter à la volupté. En ce qui concerne Diderot, le sujet proposant la citation : « Je suis un sac inépuisable d'impertinences » a donné lieu à un exposé pauvre et quasi hors sujet faute d'avoir envisagé *impertinences* dans sa double signification « d'insolences » et de « sottises », significations qui permettent d'engager la réflexion sur la fonction du Neveu comme miroir de la sottise ambiante et comme révélateur de vérités très pertinentes sous le masque de l'insolence. Quant au sujet de leçon : « On la voulait toute » dans *Les Âmes fortes*, il est regrettable qu'il ait pu donner lieu à un exposé réduit au seul personnage de Madame Numance.
Dans le cas d'une étude littéraire, il est impératif de bien situer le passage. Ainsi des dernières pages de III, 9, ou des premières pages de III, 13 dans les *Essais* : dans le premier cas, le candidat ou la candidate n'a pas vu que Montaigne répond à une critique des voyages formulée quelques pages plus haut que l'extrait proposé ; dans le second cas, que tout le début, la curiosité, la singularité des cas et l'invalidité des lois, conduit à la profession d'ignorance et au retour sur soi, énoncés deux pages après l'extrait proposé.

Une fois défini le sujet et posée la problématique, la préparation consiste à trouver les appuis dans le texte et à organiser le raisonnement. Il convient de réfléchir à la gestion des quarante minutes d'exposé en soignant tout particulièrement la troisième partie. Trop d'exposés disproportionnés égrènent des occurrences nombreuses et redondantes durant de longues minutes pour aborder la troisième partie quelques minutes avant la fin. Une candidate qui avait à traiter : « Linges et vêtements dans *Les Âmes fortes* » a ainsi manifestement passé trop de temps à relever des termes dans le roman, relevé qui a ensuite occupé la majeure partie des quarante minutes, la troisième partie et la conclusion étant expédiées en huit minutes; dès lors, la leçon s'apparentait davantage à un inventaire, piétinant autour d'une idée unique, la fonction sociale des vêtements, au détriment d'autres aspects essentiels du sujet comme la métafiction ou le recours aux expressions figées, restés lettre morte. Choisir avec soin les appuis sur le texte, les répartir de façon égale et harmonieuse dans les trois parties, c'est s'assurer d'une leçon bien organisée et se donner les moyens de respecter les règles de l'épreuve. Il faut aussi penser à la conclusion qui pourra être entièrement rédigée, de façon à s'inscrire facilement à la fin du propos lors du passage devant le jury.

b) Les qualités d'un bon exposé : pertinent, rigoureux, convaincant.

- Un exposé pertinent : une bonne leçon suppose de faire entrer le ou les termes proposés en résonance avec l'œuvre ; il est dommage et contre-productif de s'enfermer trop vite dans un point de vue restrictif. Ainsi le sujet « Le sacré dans *Les Âmes fortes* » a été traité en deux parties : I. La remise en cause du sacré reçu. II. Vers une nouvelle forme de sacré. Alors que l'ambivalence du sacré (à adorer, à craindre), avait été soulignée en introduction, la candidate l'oublie ensuite, négligeant tout à fait le « sacré gauche », c'est-à-dire tout le côté récit de sorcière du roman de Giono, Thérèse en Médée, mais aussi Parque et tour de Babel, le marteau de sorcière et sa beauté, le diable singe de Dieu, Madame Numance en inquiétante fée marraine et les expressions comme « je te fais un ramage du diable ». A défaut d'une solide construction fondée sur la définition du terme, le propos s'est limité à une perception convenue du sacré beaucoup trop réductrice dans le cas du roman de Giono.
- Un exposé rigoureux : le jury attend de la rigueur dans le maniement des concepts et leur articulation dans le raisonnement. La leçon « Tout exemple cloche » appelait une réflexion sur le scepticisme de Montaigne, qui récuse la possibilité de parvenir à des généralités à partir du cas singulier et de l'analogie. Mais « exemple » a constamment été confondu avec « loi, prescription médicale, citation littéraire ». A l'inverse, une réflexion correcte portant sur « La contradiction dans *Les Essais* » a su faire apparaître son ambivalence : elle est un argument dans la critique sceptique du « cuidier », elle est une modalité de l'écriture sceptique et une méthode d'enquête , mais elle est aussi excitation et provocation heureuses dans la conversation. Une leçon sur le *Livre du duc des vrais amants* portant sur « Le jeu », fort bien maîtrisée, a fait saisir avec finesse aussi bien la présence des activités ludiques définitoires de la vie de cour dans le récit que l'humour et les effets de dissonance qui colorent le double discours encadrant du duc-narrateur et de Christine.
- Un exposé convaincant : une prestation orale telle que la leçon ou l'étude littéraire doit enfin convaincre. Il n'existe ni plan-type ni méthode figée et c'est au candidat de mettre en valeur la cohérence et l'intérêt de sa démarche de pensée. Telle candidate, ayant à traiter « Les femmes dans *Le Neveu de Rameau »* a cru bon de recentrer le sujet autour de l'opposition du Neveu et du Philosophe ; cependant l'exposé n'a pas pris pour centre cette opposition et s'est intéressé quasi exclusivement aux relations que le Neveu entretient avec les femmes pour culminer sur la « domination » qu'exercerait Mademoiselle Hus sur Rameau. Exposé peu convaincant bien que la candidate ait circulé avec aisance dans le texte. Le même sujet proposé dans une autre commission, a donné lieu à une très bonne leçon, structurée de manière claire et ferme en trois parties : la présence des femmes dans l'œuvre, puis les femmes comme cibles de la satire, et enfin les femmes comme marque de deux visions du monde. De même, un exposé remarquable sur « Les misérables dans les *Contemplations* » a adopté le plan suivant : I. Tableau des misères, II. Le grand

renversement : « Le misérable, c'est le méchant, Seigneur ». III. La perspective métaphysique : le cosmos souffrant. Ainsi ont pu être successivement envisagés l'engagement du poète, la double valeur du terme « misérables » dont Hugo jouera dans son roman de 1862, et l'importance du châtiment des « misérables » que décline le livre VI, le tout appuyé sur de bons exemples, comme l'analyse des valeurs symboliques attachées à la figure de Job.

L'étude littéraire ne relève en aucun cas de l'explication linéaire et ne saurait consister, comme on l'a entendu sur la fin de « De la Vanité » (III, 9) dans les *Essais*, en un commentaire suivi, page après page. L'exposé doit mettre en valeur l'unité et la cohérence du passage proposé en dégageant sa structure. C'est de la mise au jour de celle-ci que découle le plus souvent la bonne compréhension du passage. Une candidate, interrogée sur les pages 110 à 123 du *Neveu de Rameau*, a négligé le fil rouge que constituaient les « bons contes » suscités par les membres de la « ménagerie Bertin » et n'a tout simplement pas commenté l'anecdote du « petit marteau » et de « la lourde enclume » qui concluait le passage et constituait le point d'orgue de l'ensemble. Un extrait des *Âmes fortes*, aux pages 313-332, a donné lieu à une lecture totalement myope aux enjeux du passage, la révélation de Thérèse à elle-même, découvrant son goût pour le mal. Le candidat s'en est tenu à un discours convenu sur la métatextualité au lieu de s'intéresser à la trame et au contenu du passage qui lui était proposé.
Une étude littéraire réussie suppose des analyses de détail, des remarques d'ordre stylistiques précises, l'ensemble étant ordonné par un axe interprétatif fort, annoncé en introduction. L'étude littéraire de « Mélancholia » a respecté ces diverses exigences, garantes d'un propos rigoureux et convaincant : le premier et le dernier vers du poème ont permis de définir un axe de lecture efficace pour saisir l'ambiguïté tonale du poème, entre dénonciation énergique et abattement. La composition du poème, par amplification et gradation, a été mise à jour. Des micro-lectures judicieuses, par exemple sur la figure de l'homme de génie évoquée au centre du poème et clé tonale de l'ensemble, ont jalonné le propos, non sans éclairer des références intertextuelles (le casseur de pierres et le spéculateur rapprochés de Giton et Phédon chez La Bruyère), ou mettre certains motifs en relation avec d'autres poèmes des *Contemplations*, les coupables en victimes mis en lien avec « Les Malheureux ». C'est là tout ce qu'on attend d'une étude littéraire solide et éclairante.

c) Réussir l'entretien.

Cette dernière étape fait partie intégrante de l'épreuve et les candidats doivent y être attentifs. Les questions posées par le jury ont essentiellement deux fonctions : il s'agit d'abord de corriger d'éventuelles erreurs en proposant au candidat de préciser sa pensée, voire d'envisager d'autres interprétations ou d'autres pistes pour le traitement du sujet ou l'analyse du passage. Il s'agit aussi d'interroger le candidat sur les connaissances qu'il a sollicitées dans son exposé pour l'amener à approfondir sa réflexion et lui donner l'occasion d'en dire davantage. Dans tous les cas, il convient d'envisager l'entretien comme une opportunité d'améliorer son exposé, ou de briller plus encore. C'est pourquoi on attend des candidats qu'ils restent concentrés, réactifs et ouverts face aux questions du ou des membres du jury qui les interrogent.

3. Sujets proposés cette année et moyenne par auteur

La moyenne des 266 leçons est de 8,91, celle des 65 études littéraires de 8,13. Les résultats par auteur sont les suivants :

	Nombre de leçons	Moyenne	Nombre d'études littéraires	Moyenne
Pizan	28	7,92	11	7,90
Montaigne	28	7,89	9	7
Molière	53	8,50	9	8,72
Diderot	51	9,74	12	7,79
Hugo	54	9,09	11	7,54
Giono	52	9,43	13	9,53

Les sujets ont parfois été donnés, à l'identique, par deux commissions.

***Le Livre du duc des vrais amants* de Christine de Pizan.**

Leçons : Echos et reprises - Le lyrisme - La dame - Les femmes – Le livre du duc – Ecrire en vers – L'amour fou – Sibylle de La Tour – Les dialogues - Le jeu - L'humour – Le « sentement » - « Sentement » et « forte forge » - L'amour – L'autre et les autres – Les insertions lyriques – Reprendre – La coda lyrique – Les voix du récit – La vie de cour – Poésie et prose – Les lettres – Les « vrais amants » - « Être un homme » - « L'amoureuse maladie » - « Le fait si qu'il le raisonne » - *Le Livre du duc des vrais amants,* une œuvre didactique ?

Etudes littéraires : vers 41 à 341 – vers 83 à 363 – vers 647 à 1041 – vers 947 à 1215 – vers 1315 à 1692 – vers 1895 à 2274 – vers 1898 à 2244 – vers 2506 à 2909 – vers 2536 à 2910 – p. 332 à 352 de « Ma très redoubtee dame » au vers 3198 – p. 354 à 368, de « Mon bel ami » au vers 3318.

Remarques : le jury a été frappé par l'approche caricaturale d'une œuvre réputée jouer sur les points de vue et les ambiguïtés. L'œuvre a trop souvent été réduite à une dénonciation sans nuance de l'amour courtois peignant un amant menteur et une dame à la fois sotte et victime. Or le *Livre du duc* offre tout au contraire une réflexion fine sur le statut du sentiment amoureux, ses ambiguïtés et les points de vue implicites qui en orientent la lecture, tout en questionnant ses modes d'expression et d'écriture. Des approches trop stéréotypées ont conduit les candidats à quasiment ignorer les sujets proposés : telle leçon sur « la vie de cour » s'est perdue dans l'énumération des costumes et autres éléments décoratifs plutôt que d'interroger le statut d'un espace social mettant en tension le public et le privé et qui, par conséquent, questionne la possibilité de l'expression amoureuse. Le jury a été sensible aux candidats qui alliaient une bonne connaissance des thématiques de l'œuvre et une attention soutenue à son écriture particulière : des leçons portant sur « les dialogues », « poésie et prose », « les lettres », « l'autre et les autres », ainsi que plusieurs études littéraires, qui équilibraient avec subtilité lecture précise des extraits et vision globale de l'œuvre, ont donné lieu à des prestations très satisfaisantes, voire remarquables.

***Essais, livre III* de Montaigne**

Leçons : la nature – La satire – Le métadiscours – L'autoportrait – L'essayiste et son temps – La fantaisie – « Le voyager » – L'humanisme – Le corps – Montaigne et les livres – Les citations – Socrate – L'humour – La contradiction – Les femmes – « L'usage du monde » – « L'usage de la société publique » – « Les autres forment l'homme, je le récite » – « je parle au papier, comme je parle au premier que je rencontre » – « Tout sujet m'est également fertile. Je les prends sur une marche » – « Tout exemple cloche » – « J'ajoute, je ne corrige pas » – « Jouir loyalement de son être » – « J'aime l'allure poétique à sauts et à gambades » – « je suis moi-même la matière de mon livre » – « Combien souvent et sottement à l'aventure, ai-je étendu mon livre à parler de soi » – « J'ajoute, mais je ne corrige pas » – Les *Essais*, un commentaire ?

Etudes littéraires : chap. III, p.61 à 71 – chap. V, p.130 à 137 – chap. VI, p.182 à 192 – chap. IX, p.304 à 314 – chap. XI, p.347 à 362 – chap. XII, p.385 à 391 – chap. XIII-, p.423 à 436.

Remarques : Montaigne a été très discriminant, avec une majorité de notes assez basses. Faute d'une connaissance approfondie du texte, les candidats se sont souvent montrés incapables de construire des problématiques précises, se contentant d'adapter des parties de cours, tels développements sur le juste milieu, la « branloire pérenne », le corps, l'art de conférer. Il arrive souvent que le sens littéral ne soit pas compris, ainsi de « mécanique victoire », à propos de la conquête du Mexique. Par ailleurs une connaissance assez précise de chaque essai était indispensable pour pouvoir s'y repérer avec aisance. De graves contresens ont mené les candidats dans l'impasse, par exemple en les amenant à vouloir montrer, à propos de la fin de III, 9, comment Montaigne échappe à la vanité ou la dépasse, alors qu'au contraire il l'assume. Contresens également sur la fameuse formule « Tout homme porte en soi … », assorti d'une volonté naïve de créer une image d'auteur délivrant un message, ou trouvant par la littérature une réponse à la misère de l'existence, perspectives inopérantes dans les *Essais.* Ce sont aussi les aspects philosophiques des *Essais*, notamment le scepticisme, qui ont été régulièrement ignorés au profit de banalités sur l'autoportrait ou le rapport au corps ; certains candidats méconnaissaient totalement le pyrrhonisme. Heureusement, le jury a pu entendre quelques très belles réussites de la part de candidats qui connaissaient fort bien le texte, s'y déplaçaient avec aisance et savaient en éclairer la complexité.

***Le Tartuffe* et *Le Misanthrope* de Molière.**

Leçons : La dispute et le procès – Les dénouements – Célibat, veuvage, remariage – Philinte et Cléante – Intrigues et stratégies – Eblouissement, aveuglement, illusion – Le jeu et l'hypocrisie – Célimène – Les limites de la comédie – La répétition – Médisance et vérité – Alceste et Célimène – La scène, la salle, le monde – Molière, le miroir et le portrait – L'amour – Comédie et duplicité – L'absolu et le relatif – Le public – Humeurs et querelles – Elmire et Célimène – Exemple et vertu – Jouer un rôle – Les coulisses – Espace scénique, espace social – L'intrigue – Célimène, Eliante, Arsinoé – Entrer, sortir – Le portrait – Les femmes – Dorine et Cléante – Illusion, désillusion – Le poids de la vérité, la force de l'imposture – La contradiction – Eliante – Vérité, mensonge, fiction – Rôles et caractères – Rire – L'amour de soi – Plaire et complaire – Le commerce des hommes – Le ridicule – L'acte I dans les deux pièces au programme – Les femmes dans *Le Tartuffe* – Lire, écrire, interpréter dans *Le Misanthrope* – « Rien ne fait paraître davantage une chose que celle qui lui est opposée » (Donneau de Visé) – « Ce grand aveuglement où chacun est pour soi » – « Et c'est une folie à nulle autre seconde/ De vouloir se mêler de corriger le monde » – « Allez chercher vos fous qui vous donnent à rire » – « Ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace » : les marquis dans *Le Misanthrope* – « On ne voit pas les cœurs » – La comédie, « un poème ingénieux » ? – Une comédie des temps modernes ?

Etudes littéraires : *Le Tartuffe,* acte V – *Le Misanthrope*, acte I – *Le Misanthrope*, acte II – *Le Misanthrope*, acte III – *Le Misanthrope*, acte IV – *Le Misanthrope*, acte V .

Remarques : les connaissances des candidats concernant la dramaturgie, les réalités scéniques et le public du XVIIème siècle sont très insuffisantes : la notion de « poème dramatique » n'est pas maîtrisée, tout comme la composition du public, ni même la « bienséance », très peu convoquée. A cette insuffisance s'ajoute la connaissance souvent approximative des deux textes au programme, trop peu envisagés comme des pièces de théâtre, ce qui implique d'être attentif entre autres, à la dramaturgie, au dispositif théâtral, au système des personnages, à la distribution de la parole, au lieu où se joue l'action. Alléguer telle mise en scène, récente ou pas, ne saurait remplacer une analyse théâtrale, en bonne et due forme. L'œuvre de Molière est trop peu sollicitée, en particulier *La Critique de l'Ecole des femmes* et *L'Impromptu de Versailles*, très utiles pour mieux cerner les enjeux de certains sujets. De même la préface du *Tartuffe* et les placets auraient permis aux candidats de mieux cerner l'histoire de la réception de la pièce, essentielle pour analyser le degré de satire, le caractère impropre de l'accusation de libertinage portée contre le dramaturge et la complexité de la représentation ridicule de la dévotion. L'horizon moral de la comédie, trop vite réduit au rôle des raisonneurs par les candidats, aurait lui aussi mérité une étude

approfondie, qui la présente comme espace d'interrogation spéculaire de la vertu dans le jeu social et de sa possible redéfinition paradoxale.

***Le Neveu de Rameau* de Diderot.**

Leçons : Politique de l'animal – Parodie et réplique – Etudes et leçons – Actrices, courtisanes et catins – Berthinus – Les gueux – Harmonie et dissonance – Le génie – Postures, positions, oppositions – Les positions – Le fou – Les références littéraires – Les idiotismes – La musique – L'ironie – Le bonheur – La satire – Les femmes – Les appétits – La pantomime – Les pantomimes – L'éducation – L'argent – Liberté et aliénation – Les masques – Le ridicule et le sublime – Le public et l'intime – La conversation – Le fou, le courtisan, le parasite – Les lois et les règles – Les portraits – Le dialogue – La flatterie – le rire et la colère – Folie et génie – Le cynisme – Faquins et gueux – Corps et langage – « Tout se tient dans la conversation » – « Je suis un sac inépuisable d'impertinences » – « Rira bien qui rira le dernier » – Celui qui serait sage n'aurait point de fou » – « Je suis pourtant bien subalterne en musique, et bien supérieur en morale » – « Restitue(r) à chacun une portion de son individualité naturelle » – « Il secoue, il agite ; il fait approuver ou blâmer ; il fait sortir la vérité » – « Le mouvement est si essentiel à la matière ! » – « D'assiette en assiette » – « Musices seminarium accentus - l'accent est la pépinière de la mélodie ».

Etudes littéraires : p. 41-50 – p. 51-63 – p. 64-74 – p. 81-90 – p. 91-101 – p. 10-123 – p. 119-128 – p. 129 -145 – p. 137-150 – p 161-170.

Remarques : Diderot a vu le plus grand écart entre la moyenne des leçons et celle des études littéraires avec presque deux points de différence. Les études littéraires ont pé ché par manque d'analyses stylistiques dans un texte où le lexique, mais aussi la syntaxe et les références, faisaient problème. Ce sont aussi les difficultés liées à l'enchaînement des répliques, aux effets de discontinuité du dialogue ou d'échos d'une page à l'autre ainsi qu'aux différents procédés rhétoriques qui ont mis les candidats en difficulté ; d'autant plus que certains ont eu du mal à mettre en valeur l'unité et la cohérence des passages soumis à leur étude.

Les leçons ont été plus satisfaisantes bien qu'on note souvent des connaissances insuffisantes en ce qui concerne l'arrière-plan philosophique du *Neveu de Rameau*, qu'il s'agisse des philosophies antiques ou des contemporains de Diderot. La connaissance du contexte socio-historique laisse aussi à désirer et prive les candidats de la subtilité attendue face à certains sujets : ainsi du traitement du « cynisme » dont la candidate néglige le sens moderne.

Il aurait été bienvenu de pouvoir rendre appui sur d'autres textes de Diderot tels que la *Lettre sur les aveugles*, *Le Paradoxe sur le comédien* ou *Le Rêve de d'Alembert*. Certains candidats ont eu tendance à affadir considérablement le texte en simplifiant à outrance l'opposition des deux protagonistes, opposition réduite à un problème de morale ou de conception du bonheur. Cela a parfois atteint le contresens, le candidat se raccrochant à des fiches sur le bonheur, l'éducation, le génie, alors même que le sujet n'impliquait pas ces notions.

Le jury a cependant entendu de beaux exposés, informés et brillants. Une candidate ayant à traiter une citation : « Celui qui serait sage n'aurait point de fou » (p.112), en vient avec intelligence à la réversibilité de la conscience divisée ; une autre problématise brillamment le sujet « Postures, positions, oppositions », identifiant le modèle sous-jacent de la danse, distinguant avec justesse « postures « et « positions », articulées au régime d'opposition du dialogue, faisant le lien avec la situation de Diderot lui-même, le tout avec une clarté appréciable et de très bons appuis sur le texte.

***Les Contemplations* de Victor Hugo.**

Leçons : L'amour – Les maîtres – La question – Le faible et le fort – Les mots et les choses – Le songe – Commencement et fin – Lire et écrire – L'enfance – Arts poétiques – La légende des siècles – La solitude – Références bibliques et mythologiques – L'idylle – Nature et surnature – La marche – L'enfant – L 'herbe – La mer – Le genre autobiographique – Lire *Les Contemplations* – L'exil – Les mères – Léopoldine – L'ombre – Ecrire – Le futur –

La contemplation – L'intime – Le temps et l'histoire – les figures du poète – Le monstre – La voix et l'écho - Les misérables – Les grands hommes – Les voix – Les livres – Le bestiaire des *Contemplations* – Paysages des *Contemplations* – La polémique – La paternité – Le livre – Les oiseaux – Le poète – « Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant » – « j'ai grandi » - « La nature fut ma joie et mon effroi » – « Tout parle » – « Ils parlent à la solitude, / Et la solitude comprend ; / Ils parlent à la multitude, / Et font écumer ce torrent » – « Vous dites : - Où vas-tu ? Je l'ignore ; et j'y vais. » – « Le livre d'un mort » ?

Etudes littéraires : « Livre I , VII-XIII, de « Réponse à un acte d'accusation » à « A propos d'Horace » – « Livre III, II « Melancholia » – « Livre III, XXX « Magnitudo parvi » – Livre III , XXX , « Magnitudo parvi » v. 1 à 323 » – « Livre IV, I - XV , de « *Pure Innocence ! Vertu sainte !* » à « A Villequier » – « Livre V , XXVI « Les Malheureux » – « Livre VI, VI « Pleurs dans la nuit » – « livre VI, XXVI « Ce que dit la bouche d'ombre » – « Livre VI, XXVI « ce que dit la bouche d'ombre », vers 1 à 353 ».

Remarques : Hugo a lui aussi donné lieu à un fort écart entre la moyenne des leçons (9,09) et celle des études littéraires (7,54). Cet écart montre que la fréquentation et l'appropriation personnelle du texte ont été très insuffisantes : certains candidats, confrontés à tel poème particulier, se sont montrés quasiment incapables d'analyses stylistiques ou poétiques dépassant la vague paraphrase, ou ont plaqué sur le texte des idées générales sur Hugo sans rapport avec celui-ci : ainsi de l'engagement politique de Hugo pour l'étude littéraire de « Magnitudo parvi ». Ces maladresses prouvent la mauvaise connaissance de l'œuvre – c'est dire que le volume monumental des *Contemplations* a été une source de difficulté non négligeable : certains poèmes appelés par tel ou tel sujet n'ont pas été convoqués, tandis que revenaient sans cesse les mêmes références. Trop peu de candidats ont par ailleurs véritablement commenté la structure des *Contemplations*, la notion de « recueil » étant la plupart du temps négligée, comme lors de l'exposé portant sur « Lire les *Contemplations »*, dans lequel la candidate oublie d'interroger ce qu'est un recueil et la double lecture, continue et discontinue, qu'il autorise. Quant aux spécificités de la réflexion de Hugo, elles ont été la plupart du temps simplifiées au profit d'une lecture naïve du propos. Les leçons qui touchaient aux aspects religieux du recueil auront été en ce sens, les moins réussies. La dimension polémique de la religion personnelle construite par Hugo semble ignorée, bien qu'attestée notamment par la réception par le premier public catholique ; et les références mystiques, Swedenborg par exemple, ou liées à l'histoire des religions au XIXème siècle, par exemple l'hindouisme, ne sont généralement pas perçues.

***Les Âmes fortes* de Jean Giono.**

Leçons : Seconds plans et arrière-plans – Les objets – Madame Numance – Le feu – La poésie des *Âmes fortes* – Raconter : formes et fonctions du récit – L'invention – Le sacré – Le corps – Manger – La justice – Le sens du spectacle – Le vide, le rien et le zéro – La mort – Boire et manger – Pièges – Crime (s) et châtiment(s) – Le parler-vrai – La chose naturelle – Le monstrueux – Giono moraliste – Le style de Giono – L'argent – Les Numance – La ruse – La logique des passions – L'illusion et le mensonge – Paysages – Le travail – Linges et vêtements – Firmin – Machiavel au village – « On la voulait toute » – « Donner et prendre » – « C'est de la blague ! » – « L'enfance de l'art » – « Heureuse comme un furet devant le clapier » – « Tromper l'amour » – Etre terre à terre » – « Cervelle, c'était moi » – « Belle comme ce marteau » – « Une marche à suivre » – « Fraîche comme la rose » – *Les Âmes fortes*, roman réaliste ? – *Les Âmes fortes*, Nouveau Roman ? – *Les Âmes fortes*, conte d'hiver ?

Etudes littéraires : p. 7-34 – p. 35-52 – p. 70-75 – p. 123-135 – p. 123-144 – p. 120-135 – p. 203-220 – p. 229-249 – p. 272-299 – p. 306-332 – p. 313-332 – p. 356-370.

Remarques : Le roman de Giono a donné lieu aux prestations les mieux notées et l'on peut se féliciter de l'engouement des candidats pour ce roman qu'ils ont manifestement apprécié. Certains ont d'ailleurs excellé en faisant preuve à la fois d'une maîtrise parfaite du roman et d'une grande inventivité dans le traitement des sujets proposés : une candidate ayant à traiter des « objets dans *Les Âmes fortes* » s'est montrée d'une remarquable intelligence en s'interrogeant sur l'usage particulier que les âmes dites fortes font des objets,

avant de consacrer sa dernière partie à l'exhibition par l'écrivain de ses outils d'écriture. Sans jamais imposer au roman une grille de lecture trop rigide, elle a su adopter la fermeté et l'humilité qu'exige la fréquentation des grands textes et a obtenu la note maximale.
Néanmoins c'est parfois à une lecture réductrice et simplificatrice que les leçons ont donné lieu, comme si le dispositif narratif et la polyphonie présente dans l'œuvre suffisaient à sonder la portée du texte et sa signification. Le jury a regretté des lacunes récurrentes : les aspects baroques du roman sont peu envisagés, de même que la métafiction ; le travail et la posture du romancier dans l'orchestration du récit ont été trop souvent postulés sans donner lieu à des analyses précises. Le grand absent reste le style de Giono, le défigement de la langue, les jeux sur la polysémie, les images, l'humour aussi, négligé le plus souvent. On peut aussi déplorer une fâcheuse tendance à réduire, ou appauvrir les sujets : ainsi d'une candidate qui ayant à traiter de « la ruse » néglige la variété des combinards et des combines présents dans le roman, mais aussi ses enjeux métaphysiques, ou sa drôlerie. Telle autre, interrogée sur « l'illusion et le mensonge » traite son sujet sans jamais mentionner les auberges, telle enfin, propose une réflexion acceptable sur « l'argent » mais néglige les différents types d'économie que sont notamment le travail, la rente, la spéculation. Si l'étude littéraire a souvent suscité d'excellents exposés, quelques candidats se sont fourvoyés en plaquant sur les passages proposés des considérations trop générales, sur la nature diabolique du personnage de Thérèse ou la métatextualité, considérations parfois tout à fait hors de propos. La richesse et les circonvolutions du récit dans *Les Âmes fortes* supposent d'être particulièrement attentif aux enjeux spécifiques de chaque extrait.

4. Quelques recommandations aux futurs candidats

La familiarité avec les œuvres : c'est l'élément qui détermine, à l'oral comme à l'écrit, le succès des candidats. Aucun cours ni fiche de synthèse ne sauraient remplacer la lecture réitérée des œuvres au programme et leur fréquentation régulière au fil de l'année de préparation. Parce que chaque lecteur entretient avec l'œuvre un rapport unique, l'épreuve de leçon est l'occasion de mettre en avant cette perception personnelle. Nourrie de références et appuyée sur une culture littéraire solide, c'est elle seule qui assure de construire un exposé à la fois pertinent et personnel.

Une pensée vivante : quel que soit le sujet à traiter, l'engagement dans son propos est indispensable si l'on veut être à la fois instructif et intéressant. Tout exposé oral représente une certaine prise de risque et le jury apprécie particulièrement que les candidats fassent preuve d'inventivité et de personnalité dans leurs choix. Cela ne va pas sans respect pour les œuvres, ce qui exige bien sûr le plus grand sérieux. Mais quel dommage de ne pas savourer la langue de Giono, de ne pas rire avec Molière, de ne pas souligner malicieusement l'ironie et la verve de Diderot sans parler de l'esprit ou de l'humour de Montaigne ! Trop peu de candidats parviennent à partager le plaisir qu'ils prennent à lire et commenter la littérature. C'est d'autant plus dommage que c'est là une part importante du métier d'enseignant et que, sans ce plaisir renouvelé auprès des classes, on conçoit mal qu'un professeur de lettres soit tout à fait bon pédagogue.

La prise en compte de l'auditoire : le jury n'a pas d'autre exigence qu'une langue claire et précise, sans faute de syntaxe ni jargon inutile, au service d'une pensée cohérente et articulée. La gestion du temps est un point essentiel car trop de candidats abordent leur dernière partie cinq minutes avant la fin de l'épreuve, sacrifiant ainsi ce qui parfois représente la part d'originalité ou l'aboutissement de leur réflexion. On attend également que l'exposé soit audible, prononcé d'une voix assez forte pour n'avoir pas à tendre l'oreille, que les références soient aisées à retrouver, par l'indication des pages par exemple et la lecture à voix haute au moins de certaines d'entre elles. Que l'attitude du candidat enfin, soit correcte, tant dans sa tenue vestimentaire que dans ses échanges avec les membres du jury. Que les futurs candidats soient assurés que le respect de ces principes ainsi qu'une pratique de l'épreuve de la leçon leur donnent toutes les chances de la réussir au mieux.

Explication d'un texte postérieur à 1500

Rapport présenté par Trung Tran, Maître de Conférences des Universités, Université Montpellier III[1]

Remarques générales

L'épreuve d'explication de texte sur programme, couplée avec l'épreuve de grammaire, est, rappelons-le, d'une durée totale de 40 minutes, suivies de 10 minutes d'entretien, pour un temps de préparation de 2h30. Sur le billet de tirage figurent les références précises du passage à expliquer et l'extrait sur lequel porte la question de grammaire. Précisons qu'il est arrivé plus d'une fois lors de cette session qu'une lecture hâtive du libellé du sujet ait amené des candidats à se tromper sur les délimitations du passage et, par exemple, à l'amputer de sa ou de ses dernières phrases. Les conséquences peuvent en être catastrophiques, telle page des *Essais* de Montaigne ayant par exemple donné lieu à une lecture à contresens qu'une prise en compte de la véritable clausule du texte aurait aisément permis d'éviter tant elle en synthétisait clairement le sens et les enjeux. Il est d'usage de consacrer 25 à 30 minutes à l'explication du texte et 10 à 15 minutes à la question de grammaire, la durée totale de l'exposé ne devant en aucun cas excéder le temps imparti : que les candidats sachent que le jury les interrompra dès lors qu'ils seront parvenus au terme des 40 minutes réglementaires. Il importe donc de savoir gérer correctement et efficacement son temps et, pour ce faire, de se livrer au cours de l'année à des entraînements réguliers. De même, sur les 2h30 de préparation, on conseillera de consacrer entre 1h45 et 2h au texte et entre 30 et 45 minutes à la grammaire. S'ils ont le choix, lors de leur prestation, de commencer par l'une ou l'autre de ces deux épreuves, et si la question de grammaire peut amener les candidats, en conclusion de leur étude, à en montrer avec pertinence les implications stylistiques pour introduire alors l'explication du texte, on les mettra en garde contre le rapport très artificiel qu'ils cherchent souvent à établir entre les deux exercices : ainsi le jury a-t-il entendu un candidat affirmer que l'abondance des *que* et des *qui* manifestait la complexité de la pensée de LUI – ce qu'il entendait démontrer dans l'examen de la page du *Neveu de Rameau* qui lui était soumise −, tandis qu'un autre candidat tissait un lien hasardeux entre les propositions subordonnées qui saturaient tel passage du *Misanthrope* et le système hiérarchique réglant la société du XVII^{e} siècle… Ces acrobaties rhétoriques sont plus que superflues, et on encouragera les candidats à ne pas se croire obligés de ménager une transition entre la grammaire et le texte lorsque cela les amène à commettre de telles maladresses.

Le tableau suivant fournit les données statistiques utiles sur les notes obtenues lors de cette session :

Notes	**Montaigne**	**Molière**	**Diderot**	**Hugo**	**Giono**
01	0	0	0	0	0
02	1	0	1	1	0
03	1	0	2	6	1
04	7	4	3	5	2

[1] Que soient remerciés les membres du jury des commissions B dont les remarques et suggestions ont nourri le présent rapport.

05	12	7	9	7	7
06	5	9	10	9	10
07	5	5	13	7	7
08	9	9	6	8	9
09	2	10	9	5	5
10	9	5	3	6	9
11	4	2	6	0	4
12	3	3	4	0	5
13	3	2	2	5	1
14	0	2	1	7	4
15	1	1	2	0	2
16	0	2	1	0	1
17	1	0	1	1	2
18	1	1	2	0	1
19	0	0	1	1	0
20	0	0	0	0	0
moyenne	**7,85**	**8,53**	**8,51**	**7,73**	**9,04**

Les notes s'échelonnent entre 2 et 19/20 : le jury n'hésite pas à parcourir toute l'échelle de notation et à valoriser au plus haut les meilleures prestations. On renvoie au rapport de la session 2015 qui explicite très clairement les quelques critères qui amènent le jury à situer un exposé dans telle ou telle zone de notation[2]. Rappelons ici qu'il s'agit pour lui de classer les candidats. Aussi la note atteste-t-elle la valeur moins absolue que relative d'un exposé et une explication peut présenter un certain nombre de manques et de défauts tout en se voyant attribuer une note tout à fait satisfaisante : c'est dire combien le jury a le souci de valoriser les qualités d'un candidat. À l'inverse, il sanctionne sévèrement les carences qui lui paraissent graves voire rédhibitoires. Elles s'expliquent souvent soit par une méconnaissance des œuvres, soit par de graves défauts de méthode ou une grande fragilité dans l'analyse textuelle, soit par des dérives interprétatives manifestant une appréhension erronée du sens et des enjeux du texte. On soulignera en outre l'importance que le jury accorde à la qualité proprement « orale » des prestations et l'effet dommageable que créent les fautes de langue (« la démascation de Tartuffe »), une expression trop relâchée, un ton monocorde, une explication « lue » plus que « dite ». Même s'il a conscience qu'un contexte de concours – avec la part inévitable de stress et de nervosité qu'il entraîne – explique certaines maladresses, le jury a toujours à l'esprit qu'il recrute de futurs enseignants. Aussi est-il particulièrement sensible à la qualité de l'expression et à la capacité des candidats à communiquer et à entrer dans le dialogue. L'entretien joue à cet égard un rôle important. D'une durée de 10 minutes, il est l'occasion de revenir à la fois sur l'explication de texte et sur l'exposé grammatical. Que les candidats se persuadent qu'aucune question piège ne leur sera posée. Il s'agit pour le jury de les inviter à préciser certaines de leurs analyses, à les développer ou à les corriger. L'on a tout particulièrement apprécié ceux qui, par leur réactivité et leur ouverture, ont su faire de cette partie de l'épreuve un véritable échange.

Les lignes qui suivent explicitent plus en détail les attendus du jury en soulignant les défauts récurrents observés lors de cette session et qui, bien souvent, se reproduisent chaque année. Une lecture attentive du présent rapport permettra – on l'espère – aux candidats de se préparer efficacement.

[2] http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_ext/67/9/lmoderne_498679.pdf

Une explication de texte « sur programme »

La connaissance parfaite des œuvres au programme est bien évidemment requise, mais le jury attend qu'elle soit pertinemment mise au service de la lecture des textes. Certains candidats, plaquant sur le texte des considérations générales, n'ont pas su prendre en compte la spécificité du passage qui leur était proposé, aboutissant parfois à un contresens : tout extrait des *Essais* n'est pas nécessairement à lire sous le prisme du scepticisme de même que la prose qui s'y déploie n'offre pas toujours l'exemple d'une écriture « à sauts et à gambades ». Un candidat s'est ainsi livré à des analyses formelles totalement erronées cherchant à déceler dans le style de son passage les marques d'une *sprezzatura* dont il était totalement dénué. De la même façon, « Paroles dans l'ombre » de Hugo amène une candidate à plaquer sans discernement des idées générales sur le poète inspiré, la femme-muse ou encore le trimètre romantique, peu opérantes pour l'étude de ce poème. Cherchant encore à tout prix à reverser ce qu'il savait sur le contexte de publication du *Neveu de Rameau*, un candidat ouvre son introduction sur des propos bien trop longs et bien trop généraux n'éclairant en rien l'extrait à étudier. On incitera donc les candidats à ne pas se raccrocher trop imprudemment à des généralités qui, si elles sont mal maîtrisées et mal exploitées, font souvent écran à une véritable lecture du texte.

Cela étant dit, il faut aussi se garder de l'excès inverse. Or l'on voudrait dire ici combien le jury a été frappé cette année par la quantité de prestations qui lui donnaient l'impression d'entendre une explication non pas *sur* mais *hors* programme. On précisera donc les attentes du jury en la matière pour insister sur l'absolue nécessité de mettre le passage à étudier en constante relation tant avec son contexte qu'avec son cotexte : ce dialogue entre le texte et ses entours doit s'entendre tant dans l'introduction que dans le corps même de l'étude.

- On serait en droit d'attendre, pour des textes au programme, des introductions plus nourries, plus précises sur le plan de leur **situation historique**, de leur place et de leur rôle dans l'œuvre de l'auteur. Il n'est nul besoin de s'attarder trop longuement sur ces préliminaires, qui doivent être précis, mais brefs et éclairants : c'est là que la parfaite maîtrise – en amont des oraux − des textes et de leur contexte doit permettre aux candidats de sélectionner rapidement les éléments susceptibles d'éclairer l'extrait à étudier. Pour *Tartuffe,* le contexte historique a été ainsi bien peu rappelé. En revanche, une candidate a su s'appuyer précisément sur les reprises de *Dom Garcie de Navarre* (signalées en notes) pour commenter l'extrait du *Misanthrope* qui lui était proposé et s'interroger sur l'infléchissement de la comédie et le rôle du motif de la jalousie dans la pièce. Une juste compréhension des développements de Montaigne sur la mort dans le chapitre XII des *Essais* requérait encore que soit rappelé le contexte tant des guerres de religions que de la famine et des épidémies de peste qui sévissent alors, et qui nourrissent le tableau apocalyptique que, dans les premières pages du chapitre, Montaigne donne des morts et des agonisants.
- Comme on sait, **la mise en situation de l'extrait dans l'économie de l'œuvre** est un passage obligé de l'introduction. Mais il est attendu des candidats – plus encore dans le cadre spécifique de cette épreuve − qu'ils sachent tirer parti de cette nécessaire mise en contexte dont peut dépendre la juste compréhension des enjeux du passage. Aussi n'est-elle pas seulement là pour nourrir mécaniquement le début de l'introduction : elle doit innerver l'ensemble de l'étude de sorte que le jury puisse se dire que l'œuvre est véritablement connue. Faut-il rappeler que la relecture des lignes ou des pages qui précèdent et suivent immédiatement l'extrait est absolument impérative ? Le jury se montre particulièrement sévère à l'égard de ceux qui s'en dispensent surtout quand cette négligence induit des contresens majeurs sur le texte : ainsi de cette candidate qui étudie une page du *Neveu de Rameau* (passage des deux procureurs généraux) à la lumière de la théorie du pacte tacite, et ce, à juste titre. Malheureusement, le pacte tacite est compris à contresens alors même que LUI en fournit une définition trois pages avant l'extrait.

- Si le cotexte immédiat doit donc être relu, **le cotexte large** doit être parfaitement connu, et il faut dire que la spécificité des œuvres au programme l'exigeait tout particulièrement. La complexité énonciative des *Âmes fortes* requérait par exemple de savoir identifier la voix qui s'exprimait dans tel passage. Or un candidat, confronté à un extrait situé au début du roman, ne repère pas que le récit est pris en charge par Thérèse et se montre par ailleurs incapable lors de l'entretien d'opérer des rapprochements avec la fin du roman. La capacité à circuler aisément dans l'œuvre inscrite au programme et travaillée pendant une année, à mettre au jour les jeux d'échos, de reprises est une attente forte du jury. La sinuosité de la composition du *Neveu de Rameau* ou les tours et détours que suivent souvent les chapitres des *Essais* de Montaigne rendaient tout aussi indispensable ce travail de mise en contexte, de façon, par exemple, à replacer tel ou tel passage dans le débat moral ou la réflexion éthique dans lesquels il s'inscrit, ce qui pouvait amener, dans certains cas, à remonter assez loin dans l'œuvre. L'étude d'un extrait des *Essais* ne pouvait ainsi prendre sens sans être resitué dans le déroulé du propos argumentatif. Le texte ne pouvait tout autant s'éclairer que s'il était rapporté aux enjeux généraux soulevés par Montaigne dans l'ensemble du chapitre, ou gagnait encore à s'enrichir d'une réflexion sur le rapport (parfois très problématique) qu'il entretient avec son titre. Dans le cas des *Âmes fortes*, les candidats devaient non seulement montrer leur capacité à se repérer dans un roman à la structure complexe mais aussi se montrer capables d'opérer des rapprochements entre les deux portraits de Firmin ou encore entre ceux de Madame Numance telle que Thérèse la présente ou telle qu'elle est évoquée par la commère. Sur tous ces points, le jury a constaté un certain nombre de manques dommageables. Il a en revanche su valoriser les explications qui opéraient des rapprochements éclairants avec d'autres passages et qui permettaient ainsi de saisir le texte comme un moment d'une construction de l'œuvre. C'est le cas, par exemple, du travail d'un candidat qui, pour préciser la peinture du caractère de Damis dans la scène 1 de l'acte I du *Tartuffe*, a pris appui sur ses répliques dans la scène 2 de l'acte V.
- La parfaite connaissance des œuvres ne se manifeste pas seulement dans la capacité **à resituer le texte dans un déroulé narratif ou argumentatif**. Elle se manifeste aussi dans la capacité qu'ont les candidats à montrer en quoi l'extrait **fait écho aux grands enjeux de l'œuvre**, en quoi telle expression, telle formule, tel mot résonnent au regard du système de pensée de l'auteur (qu'on pense par exemple au soubassement philosophique et moral des *Essais*), s'éclairent à la lumière des problématiques (éthiques, historiques, politiques, etc.) dont l'œuvre se fait le réceptacle. Le jury a ainsi regretté que bien peu de candidats aient approché le *Neveu de Rameau* à l'aune de la pensée des Lumières et de la crise qu'elle connaît, dont le personnage de LUI (et le système de valeurs déstabilisant qui est le sien) tout comme les rapports ambivalents qu'il entretient avec MOI sont, à bien des égards, la manifestation. Par exemple, lorsque le personnage éponyme proclame : « Je suis moi et je reste ce que je suis », c'est l'idée même de la perfectibilité de l'homme qui est niée. La méconnaissance de la catégorie du « sublime », que plusieurs candidats n'ont pas su opposer à la catégorie du « beau », a également nui à l'explication de l'épisode du renégat d'Avignon : le déplacement de cette notion du domaine artistique dans le domaine moral était pourtant à commenter. De même, le jury s'est étonné que l'explication de « Réponse à un acte d'accusation » ait manifesté des lacunes patentes sur l'esthétique romantique et le mélange des genres, mais aussi sur les implications politiques de la réforme littéraire introduite par Hugo : un projet cohérent se dégage pourtant de son art poétique, dans lequel l'abolition des hiérarchies stylistiques va de pair avec celle des hiérarchies sociales.

La nécessaire mise au point à laquelle nous venons de nous livrer doit aider les candidats à mieux comprendre en quoi leur explication doit se nourrir d'allers-retours incessants entre une étude au plus près du texte et une position de surplomb que permettent tant la maîtrise des œuvres qu'une capacité de synthèse donnant sens aux analyses de détail. Faute d'être rassemblées dans une lecture unifiante du texte, ces dernières resteront

inutilement pointillistes et descriptives et risquent de donner au jury l'impression que le candidat ne fait qu'appliquer de façon mécanique des recettes méthodologiques ou mobiliser des outils d'analyse sans les faire servir à un véritable travail d'interprétation. On reviendra donc à présent sur un certain nombre d'attendus concernant l'analyse textuelle proprement dite.

De certains attendus de l'analyse textuelle

Les étapes de l'explication sont bien connues des candidats. On ne s'y appesantira donc pas, d'autant qu'elles sont très clairement rappelées dans les rapports précédents, en particulier ceux des sessions 2015[3] et 2016[4] auxquels nous ne pouvons que renvoyer. Nous insisterons sur un certain nombre de points qui nous paraissent tout particulièrement à souligner au regard des manques constatés lors de cette session.

Si la très grande majorité des candidats a respecté les moments clés de l'introduction (présentation et situation, lecture, composition, problématique), plus rares sont ceux qui ont su montrer qu'ils ne se contentaient pas de sacrifier à ces attendus obligés mais qu'ils savaient en faire d'emblée des points d'entrée efficaces dans le texte. Nous ne reviendrons pas sur le parti à tirer de la mise en situation du passage, qui ne doit pas seulement remplir une fonction informative – nous avons déjà évoqué ce point plus haut −, ni sur l'importance de la lecture orale, que soulignent tous les rapports précédents. Nous insisterons sur la **composition du passage**, que trop de candidats présentent sèchement et trop mécaniquement sans rien en faire et sans comprendre qu'il s'agit là, déjà, d'un moment d'analyse essentiel. Il ne s'agit pas de résumer le texte en ses différentes « parties », pas non plus de le « découper » de façon arbitraire ou platement descriptive, mais bien d'en montrer la dynamique, la cohérence et la progression interne, de faire percevoir le mouvement qui mène du début à la fin, la dernière phrase ou le dernier mot du texte pouvant parfois faire l'objet d'une attention toute particulière dès lors que l'ensemble du passage y mène. On évitera l'arbitraire du « découpage » en s'appuyant authentiquement sur des indices thématiques et/ou formels (connecteurs logiques, organisation syntaxique, distribution des temps verbaux, isotopies lexicales ou plans énonciatifs, systèmes de répétitions ou d'oppositions, etc.). Certains ont ainsi pu dégager de façon heureuse la progression du dialogue dans tel passage du *Neveu de Rameau*, ou l'habileté rhétorique de telle tirade d'Alceste dans la façon dont le personnage organise son propos, ou encore la dynamique paradoxale d'une page des *Essais*. On voit donc combien l'étude des mouvements du texte peut (doit) constituer d'emblée un véritable élément d'analyse de ce dernier. Du reste, les candidats en manifestent l'intuition : le jury constate d'année en année que la quasi totalité d'entre eux achève de façon systématique l'étude de la structure du texte par la formule suivante : « nous montrerons *donc* en quoi…. ». Malheureusement, cette béquille rhétorique se révèle trop souvent artificielle et le jury est souvent bien en peine de comprendre en quoi la composition du passage amène « donc » à la problématique énoncée alors même que c'est bien ce que l'on attend de l'étude de la structure : celle-ci, en effet, dit déjà quelque chose du texte et de son sens et s'il est alors plus que pertinent que la problématique découle naturellement de l'étude des différents mouvements du texte, encore faut-il montrer en quoi l'une amène l'autre, en prenant la peine d'éclairer en quelques mots ce lien entre le mouvement du texte et la formulation de la problématique.

L'énoncé du **projet de lecture** est bien évidemment une étape cruciale. Il doit être formulé de façon claire et concise (précisons qu'il est inutile de la dicter au jury). Il s'agit de proposer un projet qui ne soit ni trop général car applicable à n'importe quel extrait de

[3] http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_ext/67/9/lmoderne_498679.pdf

[4] http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/externe/53/6/rj-2016-agregation-externe-lettresmodernes_-_v2_670536.pdf

l'œuvre considérée, ni trop touffu et confus car prenant la forme d'une succession de questions ou d'une accumulation d'idées dénuée d'unité et de cohérence. La pauvreté de certaines problématiques vient souvent de ce qu'elles sont trop descriptives quand elles ne se contentent pas de rendre platement compte du contenu littéral du texte (« nous verrons comment Montaigne expose sa conception du voyage », « nous verrons comment Dorine use de l'ironie pour faire réagir Marianne », « nous verrons comment Diderot fait ici le portrait du neveu »). Le recours fréquent à la notion de théâtralité pour problématiser la lecture d'une page de Giono (« nous verrons en quoi ce passage est théâtral », « Nous verrons que ce texte s'apparente à une saynète ») s'est le plus souvent révélé peu fructueux. A l'inverse, le jury a pu entendre des projets de lecture revêtant un caractère véritablement interprétatif (« nous verrons quelle satire permet – dans cette page du *Neveu de Rameau* − le renversement burlesque de l'idée de vanité », « nous verrons comment la double énonciation et la mise en scène propres au texte de théâtre permettent à Molière de déployer, et de dénoncer en même temps, la séduction du faux dévot »). Une candidate, interrogée sur la fin du roman de Giono, a pu montrer comment le texte, dans son écriture même, rendait insolubles les questionnements sur le vrai visage de Thérèse. Une autre, que le chien « Ponto » (*Les Contemplations*, V, XI) devenait « l'allégorie » d'une « poésie en marche », porteuse d'une « méditation sur l'ambiguïté des actions humaines ». On voudrait, pour en finir sur ce point, mettre en garde contre les projets de lecture « méta-textuels », tant ils ont été nombreux sans qu'une telle interprétation (confinant à la surinterprétation) soit toujours opérante. Elle peut l'être parfois, bien sûr, mais trop souvent les candidats s'y enferment mécaniquement, en oubliant le sens du texte. Ainsi, l'étude du poème I, 16 des *Contemplations* a-t-il fait l'objet d'une lecture méta-poétique sans pertinence amenant la candidate à passer en grande partie à côté du sens du texte. Avant de voir dans la promenade des jeunes gens dans les bois la figuration d'une traversée de la « tradition poétique », il aurait fallu comprendre le texte comme le récit d'une offrande amoureuse et d'une occasion manquée. De la même façon, dans son étude du portrait de LUI à l'ouverture du *Neveu de Rameau*, un candidat propose de voir dans cette page « moins un portrait qu'un programme esthétique ». La proposition n'était pas irrecevable – cette prestation a d'ailleurs obtenu une note satisfaisante −, mais réduire le texte à cette seule possibilité interprétative sans jamais s'intéresser à l'écriture du portrait et à ses implications était on ne peut plus réducteur. De fait, le candidat a été amené à verser dans la surinterprétation, allant jusqu'à charger certains mots d'une portée méta-textuelle dont ils étaient dépourvus (*« Il faut que les notions de l'honnête et du déshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête »* : le terme « brouillées », sorti de son contexte d'emploi, est rapporté par le candidat à la question du brouillage des genres et ferait alors signe vers l'hybridité générique qui caractérise la poétique du *Neveu* ; dans cette autre phrase : *« c'est un composé de hauteur et de bassesse »*, le candidat ne relève que le terme « composé » pour le rapporter au genre de la satire, sans faire cas de l'alliance des termes qui le suivent – pourtant essentiels).

Pour en venir à l'explication elle-même, commençons par dire qu'il convient de ne pas se méprendre sur ce que l'on attend d'une étude dite « linéaire ». Il est attendu des candidats qu'ils déplient le texte, qu'ils mettent au jour, pas à pas, les motifs, les errances, les reprises du passage expliqué. Il ne s'agit pas, comme le jury a pu l'entendre encore cette année, de procéder à un mot à mot laborieux et fastidieux où chaque phrase serait relue et chaque terme commenté. Le risque est grand d'émietter et d'atomiser le texte et ainsi de le vider de son sens. Ainsi de cette étude de « Crépuscule » *(Contemplations*, II, 26), où la candidate multiplie les hypothèses sur chaque syntagme pour, au final, ne rien dire sur les deux dernières strophes du poème. Suivre la linéarité du texte n'implique pas de tout dire, de commenter chaque mot, de se perdre dans les détails, mais de savoir analyser la lettre du texte avec discernement en suivant une direction claire et sans jamais perdre de vue le projet de lecture initial. Si l'on attend des candidats qu'ils se livrent à des micro-analyses fines et précises, celles-ci ne peuvent prendre sens que si elles sont rapportées d'une part à un horizon interprétatif global et d'autre part à un cadre esthétique général dont le jury a particulièrement constaté cette année qu'il faisait bien souvent défaut. Dans la lignée des

rapports précédents, on rappellera donc l'importance de réfléchir en terme de genres, tons, formes, registres : autant de catégories d'analyses essentielles encore mal maîtrisées alors même que les œuvres au programme demandaient à ce qu'elles soient mobilisées et questionnées avec une acuité particulière. Du reste, nombre de candidats ont eu soin de prendre en considération les spécificités du genre de l'essai élaborées par Montaigne parfois jusque dans le détail de son écriture, d'interroger les manifestations de l'hybridité générique à l'œuvre dans le *Neveu de Rameau* ou encore de mettre en évidence la frontière parfois ténue entre le comique et le tragique dans le *Misanthrope*. De telles approches se révélaient pertinentes, mais le jury aurait parfois souhaité qu'elles fussent suivies d'analyses plus précises et plus probantes. Cela étant dit, il savait déjà gré aux candidats d'avoir soulevé les bonnes questions. On n'en dira pas autant de ceux chez qui ces catégories d'analyse étaient mal maîtrisées ou convoquées à mauvais escient. Ainsi, on ne saurait parler de « registre didactique », la définition du burlesque n'est souvent pas connue, l'humour ou l'ironie (chez Montaigne notamment) n'ont pas toujours été perçus ou, inversement, ont été indûment convoqués. L'étude de « Charles Vacquerie » (*Les Contemplations*, IV, XVII) donne lieu à une méprise sur le genre dont le poème pouvait se rapprocher (qualifié sans pertinence par la candidate d'oraison funèbre) ainsi que sur les registres mobilisés (l'épique et le tragique) : évoquer le genre du tombeau eût été ici plus pertinent. De même, une candidate voit à tort dans un passage des *Âmes fortes* tant du comique que du tragique, le registre épique ayant été par ailleurs le plus souvent convoqué indûment pour commenter une page de Giono.

Le jury invite donc les candidats des sessions futures à se livrer à un **travail de caractérisation** plus fin des textes soumis à leur étude, et à parfaire leurs compétences en matière d'analyses proprement **formelles et stylistiques**. C'est sur point qu'on terminera, pour signaler les deux tendances inverses que le jury a observées cette année. La première consistait à ignorer totalement la forme des textes, la seconde, à verser dans un excès de formalisme ou dans une accumulation de remarques stylistiques inadéquates. Le jury voudrait tout d'abord dire son étonnement face à l'absence totale d'analyses prosodiques. Cette année encore, combien de textes en vers ont été commentés comme s'ils étaient en prose ! Molière en a souffert autant que Hugo, mais cette lacune est évidemment plus incompréhensible encore quand il s'agit de commenter un poème. On attend qu'un alexandrin soit lu sans être amputé d'une syllabe (sans quoi, lors de l'entretien, le jury demandera à coup sûr que tel ou tel vers soit relu). On attend encore qu'accents, coupes et rythmes soient correctement identifiés puis commentés. Il ne s'agit pas là de faire montre de vaines compétences techniques : l'on serait heureux que les candidats soient plus sensibles à l'efficacité voire, tout simplement, à la beauté d'un vers, qu'ils montrent combien l'une comme l'autre peuvent participer pleinement de l'élaboration du sens du texte. Cette attente ne vaut pas seulement pour l'analyse métrique, elle vaut tout autant pour l'analyse stylistique en général. Or le style a été le parent pauvre de bien des prestations. Ainsi les candidats ont-ils fait bien peu de cas de la prose de Montaigne : les rares commentaires formels consistaient souvent à relever des « rythmes binaires » (parfois à mauvais escient) sans dépasser le stade du simple constat. De fait le jury a fortement valorisé ceux qui ont su mener de belles analyses structurelles et rythmiques, qui ont su commenter avec pertinence les métaphores (si essentielles à l'écriture montaignienne) ou qui ont été sensibles au travail du lexique, souvent si subtil.

L'ensemble des remarques que nous venons d'exposer, les défauts dont nous avons souligné la récurrence, les conseils qui en ressortent, montrent combien une bonne explication est, bien souvent, l'affaire d'un subtil dosage entre les analyses textuelles, au ras des mots, et l'approche contextuelle : voir le texte du haut de l'« épicycle de Mercure » a ses vertus, dès lors que l'on sait en redescendre pour retourner au cœur du texte. Les candidats trouveront ce juste équilibre tant en travaillant l'acuité de l'analyse qu'en laissant s'exprimer leur sensibilité littéraire, si toutefois ils se sont donné les moyens d'une connaissance parfaite des œuvres au programme. On voudrait donc finir en leur disant combien il importe de les lire et les relire inlassablement jusqu'à s'en imprégner et jusqu'à les posséder parfaitement. Aucune littérature critique ne saura jamais se substituer au rapport intime et

direct qu'il convient d'entretenir avec les œuvres. Ils ne sont pas rares, ceux qui ont su communiquer au jury ce simple amour des textes qui, disons-le, continuera d'animer les professeurs qu'ils deviendront.

EXPOSÉ ORAL DE GRAMMAIRE

Rapport présenté par Nicolas Laurent, Maître de Conférences des Universités, École Normale Supérieure de Lyon

La moyenne des notes obtenues par les candidats à l'exposé oral de grammaire s'élève cette année à 8.48, pour un écart-type de 4.38. Les résultats se révèlent donc stables par rapport aux sessions précédentes (moyenne de 8.52 et écart-type de 4.38 en 2015, moyenne de 8.46 et écart-type de 4.42 en 2016). Cette moyenne dissimule, comme toujours, de grandes disparités individuelles : certains candidats arrivent à l'oral en étant incapables de reconnaître un article indéfini, tandis que d'autres développent avec aisance de véritables argumentations sur des constructions complexes ou ambiguës.
Les notes de la session 2017 se répartissent de la manière suivante : plus d'un tiers des candidats ont obtenu une note égale ou supérieure à 10/20 – 40 exposés (11,8%) ont même valu à leur auteur une note égale à supérieure à 15/20, le jury ayant accordé par deux fois la note de 20/20 –, un quart ont obtenu une note située entre 07 et 09, plus d'un tiers, enfin, une note égale ou inférieure à 06.

Les modalités pratiques de l'exercice

L'exposé de grammaire est adossé à l'explication d'un texte de langue française tiré des œuvres au programme (textes postérieurs à 1500). Il compte pour un tiers dans la note globale de l'épreuve. Le candidat tire un billet sur lequel figurent le sujet d'explication de texte ainsi que le sujet de grammaire. Il organise librement son temps de préparation (2h30), en déterminant ce qui revient à l'explication de texte et ce qui revient à la grammaire. Précisons toutefois que 30 minutes au moins paraissent nécessaire à la préparation de l'exposé de grammaire.
Le jury recommande d'accorder, lors du passage, dix minutes à la grammaire sur les quarante dévolues à l'ensemble de l'épreuve, mais le candidat répartit son temps de parole comme il le souhaite. Aucun ordre, par ailleurs, n'est imposé, et l'exposé de grammaire peut donc être placé avant ou après l'explication de texte. Naturellement, il peut être profitable d'étudier d'abord les faits de langue quand ceux-ci ouvrent à l'interprétation stylistique et littéraire du texte, mais la recherche d'une telle connexion entre grammaire et littérature ne doit pas être forcée : l'oral de grammaire est, d'abord, envisagé en lui-même et pour lui-même, et le candidat doit s'interdire, par exemple, toute remarque stylistique (les éventuels prolongements littéraires sont impérativement versés dans l'explication de texte).
Que la grammaire suive ou précède l'explication de texte, le candidat doit toujours situer, présenter et lire l'extrait au début de l'épreuve : le jury regrette que presque tous les candidats ayant choisi de commencer par l'exposé de grammaire n'aient lu le texte qu'au moment d'aborder l'explication, comme si la grammaire portait sur des séquences isolées, coupées de tout co(n)texte.
L'épreuve orale est suivie d'un entretien de quelques minutes au cours duquel le jury invite le candidat à revenir sur certaines des analyses proposées, à corriger une erreur ou à apporter des précisions à propos d'une occurrence trop rapidement étudiée.

Les deux types de sujets

Il existe deux types de sujets : 1) une question de synthèse portant sur tout ou partie du texte étudié dans le cadre de l'explication littéraire (en général, entre dix et vingt occurrences sont visées par le libellé), 2) une invitation à faire les « remarques nécessaires » sur un court segment du passage. La méthodologie de ces deux types de sujets rejoint celle de la partie « grammaire » de l'épreuve écrite.
En ce qui concerne le premier type de sujet – de loin le plus fréquent –, on rappelle que l'exposé commence toujours par une introduction – point trop longue – présentant clairement la ou les notions en jeu et justifiant le plan adopté, l'essentiel du travail consistant dans le classement raisonné et dans l'examen argumenté de toutes les occurrences du texte. Celles-ci, insistons sur ce point, ne doivent pas être citées au début de l'oral : elles sont mentionnées l'une après l'autre, au fil de l'analyse. Une bonne organisation du propos permet d'éviter les redites et de ne pas s'attarder sur les occurrences identiques ou qui ne posent pas de problème spécifique, pour décrire précisément celles qui sont d'interprétation plus délicate.
Pour le second type de sujet, le jury attend une description macrostructurale (peut-on caractériser linguistiquement le segment de texte considéré ? comment est-il construit ? etc.) puis une description microstructurale, centrée sur un certain nombre de faits marquants. Le candidat ne doit pas commenter linéairement tous les éléments, mais bien plutôt structurer sa réflexion à partir d'occurrences particulières qu'il a sélectionnées et regroupées. En général, le segment de texte permet d'observer, de manière approfondie, quatre ou cinq types d'expressions, de sorte que l'exposé peut prendre une forme composée, avec annonce d'un plan et développement. Naturellement, cette forme composée n'interdit pas l'examen d'une forme isolée, particulièrement remarquable.

Méthode et types de contenus attendus

On peut rappeler, en quelques lignes, les éléments suivants :
1. L'exposé est un exposé de grammaire et non de linguistique. Cet intitulé signifie que le jury évalue la maîtrise des notions et des outils relevant de ce qu'on appelle communément la grammaire traditionnelle et que les analyses linguistiques, de quelque école qu'elles soient, sont utilisées pour problématiser le discours grammatical mais non pour se substituer entièrement à lui : l'orientation du concours est celle d'un entre-deux bien senti et bien compris. À cet égard, il ne suffit pas de pointer les insuffisances de ladite « grammaire traditionnelle » pour paraître linguiste : il faut connaître précisément cette « grammaire traditionnelle » pour en évaluer à la fois les vertus heuristiques et les limites.
2. Les termes de linguistique doivent être sollicités d'une manière pertinente, cohérente, et réfléchie : le jury est en droit de demander le sens de « extensité », « extension », « incidence », « forclusif » ou « cinétisme » si le candidat a recours à ces dénominations. Plusieurs termes sont ambigus et leur sens doit donc être précisé : c'est le cas de « complément locatif », de « complément du verbe », de « modalité », etc.
3. Le même degré de précision est attendu dans l'identification des occurrences et dans leur description morphosyntaxique : on attend par exemple que le candidat dise que tel adjectif est « attribut du sujet *il* » et non seulement « attribut » (notamment pour qu'il soit bien clair qu'un « attribut » n'est pas « attribut du verbe », comme le jury l'a trop souvent entendu).
4. Les candidats doivent pratiquer les tests habituels – déplacement, commutation, addition, effacement, pronominalisation, clivage, dislocation, passivation, transformation négative… –pour vérifier une hypothèse relative au fonctionnement d'un mot ou d'un groupe de mots : la description des unités linguistiques est inséparable de manipulations permettant de rendre

compte de la structuration de la phrase et des énoncés.
5. L'analyse grammaticale doit savoir tenir compte du co(n)texte. Beaucoup de candidats « plaquent » les informations dont ils disposent au sujet d'une construction particulière et voient par exemple automatiquement dans « c'est » un présentatif, alors que le pronom démonstratif peut anaphoriser un segment textuel, ce qui invalide l'analyse purement présentative du tour.
6. Les œuvres inscrites au programme illustrant différents états de la langue, du XVI^{e} siècle à aujourd'hui, le candidat doit être capable d'identifier et de commenter tel fait de grammaire historiquement marqué (ainsi, le statut de « de » indice d'infinitif ou article dans « préférer de faire », la montée du clitique dans « je le veux faire », etc.).

Quelques erreurs fréquentes

On se propose de pointer quelques erreurs ou maladresses fréquemment commises par les candidats cette année. On trouvera dans les rapports précédents d'autres remarques concernant des difficultés grammaticales récurrentes.
1) La plupart des candidats sont incapables d'analyser correctement une proposition interrogative indirecte, qu'elle soit totale (« On ne sait pas si les choses s'arrangent ») ou partielle (« ils ne savaient plus ce qu'ils faisaient » (Giono, *Les Ames fortes*, p. 66 et 10)). Plus généralement, la morphosyntaxe de l'interrogation, directe ou indirecte, n'est pas maîtrisée.
2) Le pronom *ce* sujet du verbe *être* en emploi attributif est souvent considéré comme cataphorique de l'attribut : dans « c'est beau », où « c'est » n'est pas présentatif, « c' » serait cataphorique de « beau ». Une telle analyse est irrecevable : le sujet n'est pas, d'un point de vue sémantico-référentiel, cataphorique de son attribut (on ne dira pas que « Pierre » dans « Pierre est grand » est « cataphorique » de « grand »).
3) L'association d'un verbe de mouvement conservant son signifié lexical et d'un infinitif constituant son complément de progrédience (« Que fait alors ce cadet qui, traité durement par ses parents, était allé tenter la fortune au loin » (Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 90)) est souvent confondue avec une périphrase verbale.
4) L'article « de » est presque systématiquement analysé comme un « partitif » sans que cette notion de « partitif » soit par ailleurs clairement étayée. Or, l'article « d' » dans « nous aurions fait d'excellents repas chez lui » (Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 54) marque certes une extensité partitive, mais c'est une variante de ce que la grammaire nomme, en l'occurrence, « article indéfini » (la morphologie de l'article est entravée par l'antéposition de l'épithète) : il est maladroit de considérer « des » comme « article indéfini » et, d'autre part, « d' », dans l'exemple ci-dessus, comme un article « partitif ».
5) Beaucoup de candidats considèrent qu'un énoncé tel que « Pierre, viens ! » cumule une modalité injonctive ou jussive et une modalité exclamative, cette dernière venant souligner la dimension d'affectivité de l'acte illocutoire accompli par le locuteur. Cette analyse demande à être précisée et nuancée : précisée, car il faut alors indiquer ce qu'on entend par « modalité » quand on parle de « modalité injonctive » et de « modalité exclamative », et nuancée, voire remise en cause, car la conception de l'exclamation comme modalité d'énoncé ajoutée facultativement à une modalité d'énonciation ne va pas de soi : l'exclamation possède des marques spécifiques et certains énoncés exclamatifs ne sont grammaticaux qu'en étant exclamatifs (*Il est d'une patience !*). Ici comme ailleurs, cependant, sur ces points délicats dont l'analyse ne fait pas l'unanimité chez les grammairiens, ce qui a été valorisé par le jury, c'est moins l'étiquetage grammatical que la démarche d'analyse et la capacité à argumenter.

Liste des sujets proposés par le jury en 2017

Classes de mots
Les déterminants
Déterminants et absence de déterminant
L'absence de déterminant
L'article
L'adjectif
Les démonstratifs
Démonstratifs et possessifs
Les pronoms
Les pronoms, à l'exception des pronoms personnels
Les pronoms personnels
Les pronoms réfléchis
Les indéfinis
Indéfinis et démonstratifs
Les parties du discours invariables
L'adverbe
Adverbe et conjonction de coordination

Groupes de mots
Le groupe nominal
Les groupes introduits par *de*
Les groupes prépositionnels ; les syntagmes prépositionnels

Mots grammaticaux polysémiques et polyfonctionnels
Le mot *que*
Le morphème *que*
Qui et *que*
Que et *comme*
Le morphème *de*
Les mots en *qu-*
De et *à*
Le, la, les

Fonctions
La fonction sujet
Sujet et absence de sujet
L'attribut
Attribut et apposition
Les compléments du verbe ; les compléments verbaux
Le complément d'objet direct
Les compléments circonstanciels ; les circonstants

Syntaxe de la phrase
La phrase
La phrase sans verbe ; la phrase averbale
Attribut, apposition et phrase averbale
Les présentatifs
Phrases atypiques et marges de la phrase

La phrase complexe
Les propositions subordonnées ; la subordination
Les propositions subordonnées, avec justification du mode

Types (et formes) de phrases
L'interrogation ; question et interrogation
Interrogation et exclamation
Les phrases injonctives
La négation
La phrase négative

Autour du verbe
Semi-auxiliaires et verbes supports
Les verbes pronominaux et les constructions pronominales
Les constructions du verbe *être*
Etre et *avoir* ; les constructions de *être* et de *avoir*
Le verbe *faire*
Les modes impersonnels du verbe ; l'emploi des formes des modes impersonnels
L'infinitif ; la syntaxe de l'infinitif
Le participe ; les participes
Participe et infinitif
Adjectifs et participes
Adjectif et participe passé
Le subjonctif
Les constructions du verbe
Constructions attributives et constructions transitives
La transitivité verbale
Constructions attributives, voix passive et phrase clivée
Voix passive, construction attributive et phrase à présentatif

Grammaire et énonciation
Anaphore et deixis

Études transversales
Le détachement
L'expression de l'hypothèse
L'expression de la conséquence

Quelques références bibliographiques

Arrivé M., Gadet F. et Galmiche M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986.
Denis D. et Sancier-Chateau A., *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
Fournier N., *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.
Grevisse M. & Goosse A., *Le Bon usage*, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 2011 (15e éd.).
Lardon S. & Thomine M.-C., *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.
Le Goffic P., *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
Martin R., *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1993 (2e éd.).
Moignet G., *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
Monneret P., *Exercices de linguistique*, Paris, PUF, 1999.

Riegel M., Pellat J.-C. et Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2016 (6e éd.).
Soutet O., *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1989.
Wilmet M., *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette-Duculot, 2010 (5e éd.).

Sur certains points, les candidats auront intérêt à consulter les ouvrages suivants :

- P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, pour l'étude des mots en *qu-*, des circonstants, des constructions du verbe, en particulier du verbe *être* ;
- R. Martin, *Pour une logique du sens*, pour celle du subjonctif, du futur, du conditionnel, de l'article ;
- P. Monneret, *Exercices de linguistique*, pour l'analyse de la phrase ;
- M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, pour l'étude de la détermination nominale.

Explication de texte hors programme

Rapport présenté par Rachel Le Lamer-Pavard, IA-IPR, académie de Montpellier

L'explication d'un texte de langue française extrait des œuvres au programme de l'enseignement du second degré offre aux candidats l'occasion de manifester leurs qualités et leurs savoirs en dehors du programme spécifique de littérature française dévolu à la session du concours.
Affectée du coefficient 7, l'épreuve se prépare durant deux heures, à l'issue desquelles le candidat est invité à présenter son explication en trente minutes au plus. Un entretien de dix minutes maximum permet ensuite de prolonger, de rectifier ou de préciser le propos.
Les quelques remarques et conseils qui suivent opèrent la synthèse des exemples et des réflexions aimablement transmis par les membres du jury de la session 2017. Ils visent à encourager les candidats à s'emparer pleinement de cette épreuve en mobilisant avec vaillance leurs ressources et leurs connaissances pour expliquer le texte proposé à leur intelligence, leur culture et leur sensibilité.

Œuvres retenues par le jury pour l'épreuve

- ✓ 35 textes du XVIe siècle. Agrippa D'Aubigné, *Les Tragiques* (5), *Le Printemps, Stances* (1). Bonaventure des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1). Du Bellay, *Les Antiquités de Rome* (3), *Les Regrets* (6). Garnier, *Hippolyte* (1), *Les Juifves* (2). Louise Labé, *Œuvres poétiques* (3). Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil* (2). Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* (1), *Œuvres poétiques* (1). Marguerite de Navarre, *Heptaméron* (1). Rabelais, *Pantagruel* (2), *Gargantua* (1), *Le Quart Livre* (2), *Le Cinquième Livre* (1). Scève, *Délie* (1). Sponde, *Sonnets d'amour* (1). La moyenne pour le XVIe siècle est de 8. Meilleure note : 17, sur Agrippa D'Aubigné, *Les Tragiques*.

- ✓ 72 textes du XVIIe siècle. Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la lune* (2). Bossuet, *Histoire universelle* (1), *Oraisons funèbres* (2). Corneille, *Médée* (1), *L'illusion comique* (3), *Suréna* (2), *Horace* (1), *La Place royale* (1), *La Mort de Pompée* (1), *Stances* (2). Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* (1). La Bruyère, *Les Caractères* (7). Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (9). La Fontaine, *Fables* (9), *Contes* (1). La Rochefoucauld, *Maximes* (1). Malherbe, *Sonnets* (1). Perrault, *Contes* (2). Racine, *Andromaque* (3), *Britannicus* (4), *Iphigénie* (1), *Bérénice* (2), *Phèdre* (2). Cardinal de Retz, *Mémoires* (1). Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* (1). Saint-Amant, *Œuvres* (1). Saint-Simon, *Mémoires* (2). Scarron, *Le Roman comique* (1), *Recueil de quelques vers burlesques* (1). Madame de Sévigné, *Correspondance* (4). Tristan L'Hermite, *Vers héroïques* (1). Vauquelin des Yveteaux, *Œuvres poétiques* (1). La moyenne pour le XVIIe siècle est de 7,8. Meilleure note : 18, sur Racine, *Iphigénie*.

- ✓ 39 textes du XVIIIe siècle. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (2). Chénier, *Odes* (1). Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (5). Lesage, *Gil Blas de Santillane* (1). Marivaux, *La Double Inconstance* (1), *Le Prince travesti* (1), *L'Île des esclaves* (1), *La*

Dispute (1). Montesquieu, *Lettres persanes* (5). Abbé Prévost, *Manon Lescaut* (3). Rousseau, *Confessions* (5), *Rêveries du promeneur solitaire* (3), *Discours sur les Sciences et les Arts* (1), *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (2), *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1), *Du Contrat social* (1). Voltaire, *Candide* (2), *Traité sur la tolérance* (1), *L'Histoire de Jenni* (1), *L'Ingénu* (1). La moyenne pour le XVIIIe siècle est de 8,1. Meilleure note : 17 sur Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*.

- ✓ 109 textes du XIXe siècle. Balzac, *Le Lys dans la vallée* (2), *La Femme de trente ans* (1), *Le Père Goriot* (1), *Illusions perdues* (5), *Eugénie Grandet* (1). Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (2). Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (7), *Les Épaves* (1). Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (2). Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe* (9), *Atala* (2), *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1). Benjamin Constant, *Adolphe* (1). Tristan Corbière, *Les Amours jaunes* (3). Flaubert, *L'Education sentimentale* (7), *Madame Bovary* (7). Huysmans, *À rebours* (2). Laforgue, *Complaintes* (4). Lamartine, *Méditations poétiques* (3), *Harmonies* (1). Lautréamont, *Chants de Maldoror* (1). Mallarmé, *Poésies* (4). Maupassant, *Contes du jour et de la nuit* (2), *Contes et Nouvelles* (1). Michelet, *Le Peuple* (2), *Jeanne d'Arc* (1). Musset, *On ne badine pas avec l'amour* (1), *Lorenzaccio* (3), *Les Caprices de Marianne* (1). Nerval, *Sylvie* (3), *Aurélia* (1), *Petits Châteaux de Bohême* (1). Rimbaud, *Illuminations* (2), *Poésies* (1). Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie* (1). Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (6), *La Chartreuse de Parme* (4). Verlaine, *Fêtes galantes* (4), *Romances sans paroles* (2), *Poèmes saturniens* (1), *Sagesse* (1). Vigny, *Les Destinées* (1), *Œuvres poétiques* (1). Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future* (2). La moyenne pour le XIXe siècle est de 7,8. Meilleure note : 17 sur Chateaubriand, *Atala* et sur Mallarmé, *Poésies*.

- ✓ 87 textes du XXe siècle. Apollinaire, *Alcools* (7), *Calligrammes* (2). Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale* (1), *Aurélien* (3), *Elsa* (1). Beckett, *Fin de partie* (1), *Oh les beaux jours* (1), *En attendant Godot* (2). Bernanos, *Sous le soleil de Satan* (1). Breton, *Nadja* (2). Butor, *La Modification* (1). Céline, *Voyage au bout de la nuit* (10). Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (2). Claudel, *Partage de midi* (2), *Poésies* (1). Colette, *Les Vrilles de la Vigne* (1), *La Maison de Claudine* (1), *Gribiche* (1). Desnos, *Corps et biens* (2). Duras, *Un barrage contre le Pacifique* (2), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (3), *Les petits chevaux de Tarquinia* (1). Eluard, *Capitale de la douleur* (1). Georges Fourest, *La Négresse blonde* (1). Anatole France, *Les Dieux ont soif* (1). Gide, *Paludes* (1). Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (4). Jaccottet, *L'Ignorant* (3). Max Jacob, *Le Cornet à dés* (1). Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (1). Leiris, *L'Âge d'homme* (2). Malraux, *L'Espoir* (1). Mauriac, *Le Nœud de vipères* (2), *Thérèse Desqueyroux* (1). Michaux, *La Vie dans les plis* (2), *Peintures* (2). Patrick Modiano, *Villa triste* (1). Montherlant, *La Reine morte* (1). Ponge, *Le Parti pris des choses* (3). Queneau, *Les Fleurs bleues* (1). Reverdy, *Plupart du temps* (1). Saint-John Perse, *Éloges* (1). Sartre, *Les Mots* (1), *Le Diable et le bon Dieu* (2). Segalen, *Stèles* (2). Claude Simon, *La Route des Flandres* (1). Supervielle, *Gravitations* (1). Valéry, *Charmes* (1). La moyenne pour le XXe siècle est de 8,2. Meilleure note : 20 sur Ponge, *Le Parti pris des choses* et sur Claudel, *Partage de midi*.

Se préparer à l'explication hors programme : dépasser l'apparente gageure.

La variété, l'éclectisme ainsi que l'amplitude du corpus mobilisé pour l'épreuve peuvent apparaître de prime abord redoutables aux candidats, mais il convient d'y voir surtout l'occasion d'une respiration différente, d'une consolidation des repères et de multiples découvertes durant les longs mois de préparation du concours.
On invite ainsi les candidats à lire et relire les grands textes, à compulser des anthologies littéraires, à faire le point sur les mouvements littéraires et artistiques relatifs au programme de l'enseignement du second degré, mais aussi à combler leurs lacunes en matière d'histoire des idées et des évènements. Poursuivre le compagnonnage aimable des œuvres, arpenter de nouveaux textes, agréger des connaissances et des réflexions de tous ordres pour renforcer le socle d'une culture générale affermie : on évitera de la sorte les approximations hasardeuses (la Carte du Tendre n'est pas médiévale, comme on l'a trop souvent entendu durant cette session) et on mobilisera à l'inverse des catégories pertinentes pour éclairer tel texte inconnu : s'il peut paraître légitime qu'un candidat découvre Georges Fourest ou Vauquelin des Yveteaux le jour de l'épreuve, on peut néanmoins attendre dans ce dernier cas qu'il identifie, dans un texte qui retourne systématiquement les motifs pétrarquistes et se joue de l'héritage de la poésie d'amour du XVIe siècle, l'évocation du « change amoureux » comme un trait du baroque. Ce n'est donc pas tant la méconnaissance des *Liaisons dangereuses* qui pénalise telle explication d'un passage de la lettre 81 que l'imprécision de l'idée de libertinage ou le flou de connaissances, même générales, sur la condition des femmes au XVIIIe siècle. De la même façon, l'absence d'interrogation de ce que l'apparition de la psychanalyse modifie à l'écriture autobiographique apparaît comme une lacune lors d'une explication de *L'Âge d'homme.* A contrario, une bonne connaissance du contexte de la Restauration a pu nourrir une explication fine de Chateaubriand. De manière plus générale, les candidats doivent mieux se préparer à expliquer des textes empruntés à ce que l'on appelle communément la littérature d'idées. Il ne s'agit pas de se transformer alors en spécialiste de philosophie politique classique, encore moins en théologien ; toutefois être capable de situer la notion de contrat social développée par Rousseau par rapport aux théories de Hobbes n'est pas inutile pour expliquer *Du Contrat social* comme le *Discours sur l'inégalité* ; dire quelques mots de l'affaire Calas, de celle du Chevalier de la Barre, de la Révocation de l'Edit de Nantes constitue un attendu culturel minimal pour approcher le *Traité sur la tolérance* de Voltaire ; différencier ce qui relève de la religion, de la théologie, de la métaphysique et de la politique dans les *Lettres persanes* permet d'apprécier les glissements opérés par Montesquieu d'un ordre à l'autre, les effets de sens ainsi produits et de restituer toute leur charge subversive à certaines pièces du recueil telles que la lettre 76, éclairant au passage la question non négligeable de la réception.

Dans le cadre d'une préparation véritable à l'épreuve, cet effort de sédimentation culturelle se double d'une exigence et d'une ambition de justesse stylistique.
Cette capacité se construit a minima à partir de repères fermes et de savoirs établis en matière de genres et de formes littéraires, d'énonciation et de registres, de prosodie et de métrique, de langage dramatique et de perspectives dramaturgiques. Cette session encore, le jury déplore pourtant des confusions, des ignorances ou des postures inadéquates, qui empêchent à proprement parler l'explication littéraire du texte. La signature poétique de la rime et la « machine à penser » des sonnets de Du Bellay ou de Louise Labé n'ont guère été interrogées ; les types de vers en revanche ont été régulièrement confondus dans les

poèmes et extraits dramatiques proposés à l'étude ; les questions du jury portant sur l'accentuation syllabique et les coupes, ou encore l'hétérométrie de certaines *Fables* de La Fontaine, n'ont pas toujours été comprises des candidats, arrimés aux seules allitérations et assonances, voire aux rejets et contre-rejets. On recommande avec chaleur de pratiquer régulièrement un manuel de versification pour maîtriser un savoir prosodique minimal le jour de l'épreuve ; on rappelle qu'un précis de versification est à la disposition des candidats en salle de préparation : une rapide consultation pourrait gommer bien des erreurs et des doutes. Dans la même perspective, il apparaît qu'on ne peut se satisfaire d'une manipulation caricaturale de la notion d'ironie pour appréhender telle page de l'*Education sentimentale,* où la candidate omet par ailleurs l'analyse des discours rapportés qui nuancerait pourtant la caractérisation de la voix narrative. Manipuler des catégories non maîtrisées, c'est bien souvent s'exposer au risque d'aveuglement sur le texte : convoquer sans ambages et sans définition la notion de fantastique pour expliquer le poème « Les Femmes » d'Apollinaire conduit à omettre le trait majeur du texte d'*Alcools*, le collage du dialogue prosaïque et de vers descriptifs d'où résulte le poétique. Identifier avec netteté une scène de témoin caché dans un proverbe dramatique de Musset, examiner le rôle des objets et le langage du corps dans *En attendant Godot,* s'interroger sur l'évolution de la composition et de la place du public y compris pour des pièces de l'âge classique, constituent en revanche des réflexes d'analyse à construire. À défaut d'acquérir rapidement une posture de scénographe, le candidat gagnera à coup sûr à approfondir son expérience de spectateur pour ne pas ignorer les questions liées à la représentation du texte théâtral. Si enfin l'identification exacte de figures, tropes et autres fleurs de rhétorique peut traduire une maîtrise technique appréciable voire manifester une virtuosité stylistique indéniable chez certains candidats, il importe d'en pratiquer un usage raisonné au service de l'interprétation du texte. Il est parfois déconcertant de constater que la finesse d'analyse des procédés littéraires d'une fable peut ne déboucher sur aucune réelle construction du sens ou que beaucoup de candidats convoquent à tous crins force anacoluthes, épanorthoses ou aposiopèses, sauf dans des textes de Beckett ou de Céline où les corrections et les phrases laissées en suspens font paradoxalement moins l'objet d'identification. La maîtrise des outils stylistiques, des grandes catégories d'analyse littéraire et des cadres de la rhétorique constitue à n'en pas douter un atout indéniable dans cette épreuve, qui permet notamment d'éviter les écueils de la paraphrase ou de la psychologie. Toutefois, cet objectif de préparation ne doit pas empêcher de conserver un œil neuf face au texte ni de se garder avec prudence des modes stylistiques : le jury n'a aucune prédilection avérée pour le métapoétique ni le dysphorique, et il n'est nullement indiqué de postuler *a priori* des accents tragiques dans telle page de Marivaux quitte à dériver vers le contresens, comme si la saveur et l'efficacité comiques d'une scène de *L'île des esclaves* n'offraient pas en elles-mêmes la matière conséquente d'une explication. Il est curieux d'observer de manière générale que le comique est peu commenté avec justesse, dans un roman de Stendhal comme dans *L'illusion comique.*

Si le sérieux de l'exercice de l'explication hors programme ne doit donc pas étouffer la jubilation des textes, il n'en reste pas moins que la réussite de l'épreuve ne s'offre pas aux candidats touchés par la grâce ni élus par le sort ; il est bien question d'entraînement pour apprendre à caractériser avec netteté et rapidité un texte, pour parvenir à formuler un projet de lecture pertinent, pour conjuguer ensuite analyse de détail et interprétation générale, pour composer à mesure un discours ordonné à partir de notes fragmentaires. Ce savoir-faire indispensable à la pratique ultérieure quotidienne du métier de professeur, ne s'improvise évidemment pas le jour de l'épreuve : il requiert une certaine ascèse dans la répétition tout

au long de l'année de préparation pour viser la maîtrise d'un exercice intellectuel ardu. Rappelons à cet égard que le respect des étapes et des contraintes formelles de l'épreuve demeure un premier critère d'évaluation : que penser de l'explication d'une page de Rousseau expédiée en un quart d'heure ?

Découvrir et appréhender le texte : faire preuve de méthode et de discernement.

Pour aider les candidats à situer et élucider les textes soumis à leur examen, un certain nombre de dictionnaires et d'usuels peuvent être consultés en salle de préparation : dictionnaire de l'ancien français, du moyen français, dictionnaire latin-français de Gaffiot, dictionnaire de la langue classique, Huguet, Littré, Grand Robert, plusieurs petits Robert dont celui des noms propres, un dictionnaire des mythologies et de la Bible, plusieurs Bible, un précis de versification. Il convient de mentionner également un dictionnaire des auteurs et des œuvres, le Laffont Bompiani, un dictionnaire des personnages, le Dictionnaire du Littéraire. Les éditions des œuvres proposées aux candidats comportent par ailleurs bien souvent un appareillage critique substantiel : notes, notices, voire commentaires.
Ces outils peuvent s'avérer tout à fait précieux dans la phase d'élucidation systématique des termes, des tournures ou des références de tous types qui peuvent échapper à la première lecture du texte. Il s'agit bien dès l'abord de collecter un certain nombre d'informations qui ne visent pas à recouvrir le texte mais à en éclairer la compréhension, notamment lorsque l'état de la langue appelle des clarifications lexicales ou syntaxiques. Omettre cette étape, c'est risquer que la lettre même du texte se retourne ensuite contre l'interprétation ou en attenue la portée : négliger d'établir clairement le sens littéral conduit ainsi à buter dans « Nuit rhénane » sur l'identification du paysage évoqué et du voyage qui s'y joue ; la délicatesse de la scène et la singularité du mouvement ne sont pas saisis dans le poème des *Fêtes galantes* « À la promenade », en grande partie par défaut d'attention aux faits de langue. À la lecture des textes, les singularités lexicales et syntaxiques pourtant tirent l'œil et appellent à l'évidence le commentaire informé du candidat : l'emploi de « m'énaser » et « s'ébaubir » dans telle page empruntée à l'épisode américain des *Mémoires d'Outre-tombe,* celui de « clabauder » dans tel extrait des *États et Empires de la lune* de Cyrano de Bergerac, les interrogations inquiètes qui parcourent « Charleroi » de Verlaine ou les jeux de mots de Queneau dans *Les Fleurs bleues.* Les connotations, les références intertextuelles, les jeux sur les langues littéraires demeurent toutefois rarement perçus : les prénoms savoureux des enfants d'Homais dans *Madame Bovary,* la réécriture parodique de Baudelaire dans telle page de Laforgue, la perception des tours romanesques employés par la marquise de Merteuil dans une lettre-conversation des *Liaisons dangereuses* mériteraient pourtant tout l'intérêt des candidats. Le rapport à la langue et au fait littéraire agit de fait souvent comme un terrible révélateur : une explication étonnante du « Papillon » de Ponge a ainsi consisté cette session en une traduction du poème pour en éclairer la référence : l'analyse s'est attachée à la métamorphose de la chenille en papillon, en a repéré les étapes et précisé les caractéristiques biologiques ; ni la structure du poème ni les images n'ont obtenu réel commentaire, le plan symbolique est demeuré ignoré. Cette lecture terriblement référentielle en refusant de prendre en compte les enjeux poétiques du poème en prose, notamment sa capacité à reproduire par des faits de structure l'objet décrit, a purement fait disparaître l'appréhension ludique et multiple du papillon qui fait la saveur du poème. On ne saurait donc trop rappeler à quel point l'équilibre entre littérarité et littéralité demeure un point de vigilance dans la démarche de lecture adoptée par le candidat.

Outre l'examen attentif de la langue et des références, l'identification de la situation du texte et de sa cohérence interne constitue une autre étape liminaire pour en situer correctement les enjeux. Il convient de lire les pages qui précèdent et qui suivent l'extrait, voire de parcourir rapidement l'œuvre et de se reporter le cas échéant à la table des matières, pour ne manquer aucune perspective et pouvoir établir des réseaux de signification pertinents. Les textes sont choisis mais aussi délimités avec soin par le jury, en fonction de la pertinence, de la portée, de l'unité mais aussi des résonances possibles de l'extrait. Tel passage des *Mémoires* de Saint-Simon s'éclaire ainsi de la consultation d'autres pages bien sévères sur Madame de Maintenon, et l'on peut dès lors apprécier davantage lors de l'agonie du roi l'efficacité cruelle du tour : « Elle embrassa le Maréchal d'un œil fort sec », qui marque le départ du personnage féminin. Le dispositif énonciatif et l'organisation du lieu dans la dernière page de *Paul et Virginie* ne prennent sens qu'à la lecture des premières pages du roman. « Le Héron » et « La Fille » ne s'entendent point l'un sans l'autre dans le livre septième des *Fables* de la Fontaine. Le candidat est donc invité à ne pas oublier que la place d'un poème dans l'économie d'un recueil traduit une étape dans le trajet d'écriture et le parcours de la voix poétique, et que tout texte se nourrit d'un jeu d'échos et de correspondances qui orchestrent l'organisation de l'œuvre dans laquelle il s'inscrit.

Ces éléments d'information méthodiquement collectés ne visent pas à ramener à toute force le texte vers des généralités rassurantes voire vers des poncifs assénés en introduction de l'explication. Ils permettent au contraire d'aiguiser le regard du candidat, afin de cerner la singularité du texte, son discours, son écriture, ses visées et ses effets spécifiques. Il s'agit bien de se porter à la rencontre du texte, et non de le transformer en simple prétexte à une démonstration brillante de catégories abstraites ni de le réduire à une description sans enjeu. Confrontée à un extrait du prologue d'*Atala,* une candidate identifie d'emblée l'écriture du pittoresque dans son versant sublime, qu'elle rapporte au projet apologétique du *Génie du Christianisme*, célébrer Dieu à travers la création. Elle tient là un axe de lecture clairement défini et prend appui sur la préface pour caractériser la prose poétique de l'Enchanteur, qu'elle illustre ensuite par une attention spécifique aux éléments rythmiques de la page. Une lecture efficace peut tout aussi bien procéder d'une entrée modeste (ainsi, le choix d'étudier l'énonciation entre singulier et pluriel dans une ode de Chénier) si elle est précisément adaptée au texte, dont elle saisit la complexité et réduit de la sorte considérablement l'altérité. Caractériser le dispositif énonciatif du passage, les codes génériques déployés, les tonalités à l'œuvre, les stratégies textuelles, le jeu littéraire qui peut parfois troubler la clarté de l'objectif didactique dans un texte d'idées, se risquer à appréhender le style et pour ainsi dire la voix : il y a là bien souvent matière à problématiser l'explication et dégager un projet de lecture solide. Avant tout, on voudrait croire qu'il s'agit d'avoir la vue juste, l'esprit clair : on salue ainsi la netteté d'exposition du projet de lecture d'une candidate confrontée à la scène dernière d'*Iphigénie* ; dès les premières phrases, elle questionne le choix du récit dans un moment de haut degré de la pièce, dégage la dimension visuelle de la description et souligne l'intensité dramatique du coup de théâtre accentuée par l'hypotypose, puis elle ressaisit l'ensemble des fils autour de l'interrogation d'une scène irreprésentable. Une telle écoute attentive du texte conduit naturellement à dégager avec souplesse les étapes de l'analyse linéaire : loin de procéder à un découpage sommaire du texte en mouvements (invariablement au nombre de trois) comme un passage obligé et désincarné de l'introduction, le candidat gagnera à repérer la structure interne du passage, notamment ses articulations rhétoriques, et à la respecter : une explication de l'*Hippolyte* de Garnier, en

méconnaissant la comparaison qui structure tout le passage (*Ainsi/Ainsi*), en a malheureusement forcé la lecture.

Chercher, construire et transmettre : expliquer le texte à autrui.

Le candidat est donc invité à conserver une posture d'herméneute : la dynamique d'exploration et de recherche peut se poursuivre durant l'explication et le jury apprécie, face aux textes dont l'abord est difficile, une démarche combattive du candidat, qui ne renonce jamais à expliquer, qui expose honnêtement ses doutes sur tel passage délicat, qui n'esquive pas les difficultés manifestes de l'extrait et qui n'affirme rien qu'il ne puisse démontrer.
Cette qualité d'interrogation continuée et de doute raisonné dans l'interprétation ne délivre pas de la nécessité de développer un propos construit, ordonné, qui évite la myopie comme le surplomb lointain. Mener une analyse de détail n'est pas synonyme de morcellement ni d'éparpillement des remarques, encore moins de glose nécessaire du moindre terme, dans une progression mot à mot qui inhibe tout élan, toute perspective, tout effort de recul, inhérent à l'interprétation même. Il convient de grouper les remarques, de repérer les ensembles et de relier les micro-analyses pour qu'elles fassent sens : on regrette qu'une explication du « Mont des Oliviers » de Vigny se contente de juxtaposer des constats pourtant justes sur le style biblique ; on aimerait que la combinaison d'archaïsmes, de tours très littéraires et de marques orales soit réfléchie dans telle page du *Ravissement de Lol V.Stein*. S'interroger sur l'ordre d'un portrait dans telles pages de *Madame Bovary* ou d'*Eugénie Grandet* s'avère incontournable ; repérer dans la méditation sur la mort du Grand Pan l'organisation d'une réflexion qui progresse depuis des arguments historiques et érudits vers une contemplation religieuse, conduirait à interpréter avec profit le mouvement qui entraîne le lecteur des savoirs vers une émotion dans le *Quart Livre*. Il importe donc de ne pas considérer le texte comme une suite d'effets mais d'entendre et de faire valoir leur orchestration subtile dans une forme-sens.

Examiner le grain du texte en sélectionnant l'attention au détail, dégager les structures pour faire entendre l'intelligence sensible des formes, proposer puis déplier des hypothèses de lecture peu à peu renforcées et nuancées, enfin rassembler l'essentiel du propos dans une conclusion critique : sans doute est-ce par cette heureuse conjugaison de capacités que l'on parvient à conduire une explication équilibrée, pertinente et consciente de la logique majeure dans laquelle elle s'inscrit, celle de la transmission. Expliquer un texte, c'est en effet mesurer qu'on dépasse le plaisir solitaire de sa découverte et qu'on s'emploie à en partager l'éclat, la saveur, la complexité et parfois l'étrangeté avec autrui. On salue à cet égard la prestation de candidats qui n'ont pas frémi devant les charmes vénéneux de telles pages d'*À rebours* et ont su en dire avec mesure et finesse le trouble de la perversion. Plus encore, on souligne que le jury se montre tout à fait sensible à la qualité du verbe des candidats ; un futur enseignant doit prendre garde, entre autres, à sa syntaxe et décidément éviter de « se rappeler de » ou d' « enjoindre à faire quelque chose ». Annoncer chaque relevé par l'expression « On a » s'avère une ponctuation à la fois inutile et lourde ; on évitera aussi des formules maladroites telles que « je passe maintenant au deuxième mouvement », au profit d'enchaînements qui feront ressortir la structure du texte et serviront véritablement l'analyse. La qualité d'expression manifestée par certains candidats exhausse à l'inverse leur prestation : si le caractère roué de la mise en scène de la mélancolie n'est pas assez montré

dans la lettre 141 de Madame de Sévigné, le verbe clair et soigné, l'élégance des tournures employées par le candidat pour caractériser l'écriture épistolaire, ont emporté l'adhésion des auditeurs.

Enfin, on rappellera l'importance cardinale de la lecture pour donner à entendre le texte, c'est-à-dire le ton qui est le sien, voire son enjeu, et délivrer de la sorte une première amorce de l'explication. Le jury attend donc une lecture correcte (buter lors de la lecture sur les diérèses et les e muets embarque bien mal l'explication d'une page de *Britannicus*), mais aussi une lecture juste ; ni atone ni neutre, ni excessivement dramatisée (à moins que le texte, tel le monologue de Goetz dans *Le Diable et le bon Dieu* de Sartre, ne s'y prête), une lecture habitée d'une intention qui embarque l'auditoire par son expressivité mesurée et dosée et qui souligne la singularité du texte, son rythme, sa couleur (ainsi, telle lecture remarquable de *Fin de partie*).

Ouvrir et redécouvrir le texte : les vertus de la porosité, de la disponibilité et de l'échange.

L'entretien de dix minutes qui suit immédiatement l'explication procure aux candidats la possibilité d'améliorer leur prestation, de compléter ou d'infléchir leurs analyses. C'est l'opportunité de relire le texte avec le jury, de corriger quelque fâcheux contresens, une bévue lexicale, d'identifier une référence demeurée inaperçue, de mieux cerner une figure, un effet stylistique, un registre. L'entretien ne demande donc pas moins d'implication que l'explication, même si l'engagement qu'il requiert est d'une autre nature : faire montre d'ouverture, de disponibilité, on n'ose dire de fraîcheur pour redécouvrir le texte, en étant attentif aux pistes et aux indications que le jury ne manque pas de fournir au candidat par l'entremise de ses questions. Bienveillance et courtoisie, faut-il le rappeler, animent par définition le jury : l'entretien est gouverné par les valeurs du dialogue et de l'échange ; aussi ne doit-il pas être perçu, anticipé ni vécu comme un temps d'examen systématique, de vérification draconienne voire d'interrogation péremptoire.

La qualité d'écoute et de réactivité que savent exprimer certains candidats durant l'entretien traduit une intelligence du texte et de la situation, elle est toujours valorisée par le jury. Telle candidate sur une page du *Peuple* de Michelet précise avec pertinence à mesure des questions le contexte industriel de la page, les références littéraires, la vision romantique de l'histoire. L'entretien, s'il décille les paupières de nombreux candidats, n'a certes pas vocation à se substituer à l'explication et prétendre tout dire sur un texte au terme de cet échange relève de l'utopie. Il reste que le jury apprécie la vivacité qui conduit à corriger des erreurs de lecture ponctuelle et à ouvrir de nouvelles pistes d'interprétation ; elle est bien souvent l'apanage de candidats cultivés, qui ne répugnent pas à regagner avec humilité une certaine porosité face au texte et à manifester leur sensibilité littéraire pour améliorer leur lecture initiale (ainsi, tel candidat sur une page de Césaire, extraite de *Cahier d'un retour au pays natal*). Précisons enfin que l'aptitude à établir des correspondances avec d'autres textes et d'autres auteurs, d'autres siècles et d'autres genres, voire d'autres arts, est elle aussi reconnue, en fonction de la pertinence de son expression.

Qu'il nous soit permis, en guise de synthèse des conseils prodigués et en signe d'encouragement envers les prochains candidats, d'évoquer au terme de ce rapport l'une des plus belles explications hors programme de cette session, portant sur le final de *Partage de midi*. L'entrée en matière de la candidate opérée à partir du titre de la pièce, cerne l'enjeu symbolique d'un dénouement qui se passe à minuit ; la lecture confère ensuite tout leur souffle aux versets de Claudel ; le projet de lecture annonce la tension entre la chair et l'esprit dans le chant du duo mis à mort, porté vers le sacrifice de soi dans la disparition ; l'étude de la structure distingue la résolution lyrique de Mésa dans l'ombre de la scène, la transfiguration érotique d'Ysé, la victoire finale et religieuse de l'esprit sur le corps. L'analyse de détail met en relief les effets dramatiques et lyriques ainsi que l'intertexte biblique, du Cantique des Cantiques à l'Apocalypse. La conclusion offre un bilan net quant à la transformation spectaculaire sur la scène du renoncement en plénitude, de la mort en victoire, de la nuit en lumière grâce aux signes et à la symbolique du théâtre.
Que l'évocation de cette brillante lecture soit le gage de futures réussites à sa mesure.

Commentaire d'un texte de littérature ancienne ou moderne

Rapport présenté par Christine Baron, Professeur des Universités, Université de Poitiers

Les résultats de l'oral de littérature comparée de la session 2017 sont assez comparables à ceux des précédentes sessions. L'étalement des notes témoigne d'une grande amplitude et d'importantes disparités entre les candidats puisque celles-ci vont de 01 à 20/20. Les prestations les plus mauvaises se signalent par une franche ignorance des règles de l'exercice ; explication de texte linéaire (au lieu d'un commentaire organisé), voire tentatives de lecture préalable du texte, impressionnisme, méconnaissance du contexte, et même du vocabulaire. A l'opposé se trouvent des commentaires nourris à la fois de la critique d'auteurs, de la connaissance du contexte, et d'une méthodologie affinée de l'exercice. Les notes se répartissent de manière égale d'un programme à l'autre et l'augmentation d'une demi-heure de la durée de réparation des candidats à cette session 2017 (deux heures trente contre deux heures antérieurement) donne des résultats convaincants. En effet, les dernières parties de plan ne sont plus bâclées, dans l'ensemble, et les candidats parviennent à occuper les trente minutes d'interrogation (plus dix minutes d'entretien avec le jury) sans négliger des références importantes, ainsi que des articulations et conclusions partielles souvent éclairantes.

La première remarque qui peut être formulée est que quelques candidats traitent le texte qu'ils ont à commenter dans la perspective de l'écrit, en ayant des difficultés à se départir de la formulation des questions d'ensemble. Ainsi, les poèmes inscrits au programme 2017 sont immédiatement commentés (voire lus) à l'aune seule de l'action politique, de même que les œuvres narratives ne sont glosées que dans la perspective du genre de l'essai. Les candidats oublient ainsi qu'ils ont affaire à un texte spécifique, à commenter dans sa singularité, le découpage effectué par les correcteurs ayant un sens qu'il leur appartient de mettre en évidence en choisissant des axes d'étude adaptés à ce texte singulier et pas des parties de plan « fourre-tout » de type « L'essai à valeur historique » (pour Herbert et Durrell) ou « Une poésie de la résistance » pour Char ou Darwich.

Le jury n'insistera jamais assez sur la précision dans l'analyse des textes et dans l'usage qui est fait par les candidats d'une terminologie rhétorique parfois inadaptée : toute phrase qui se termine par des points de suspension n'est pas une aposiopèse, de même que toute rupture de construction n'est pas une anacoluthe.

De même, on ne peut qu'inviter les futurs agrégatifs à la circonspection lorsqu'ils effectuent une analyse stylistique d'un texte traduit car tout n'est pas transposable d'une langue à l'autre ; si ces analyses fonctionnent relativement bien lorsqu'il s'agit de temps verbaux, les constructions syntaxiques et les sonorités résistent mal à la barrière linguistique. Ajoutons que lorsque l'original se trouve en regard (comme dans l'édition choisie pour les *Complaintes gitanes* de Garcia Lorca), des allers-retours avec le texte-source sont vraiment bienvenus dans le commentaire, en particulier lorsqu'ils soulignent la dimension musicale d'une poésie étroitement liée au chant. Les textes français du programme autorisaient en revanche ces lectures stylistiques et cette fois-ci c'est une trop grande timidité des candidats qui est à

déplorer ; discrétion envers la dimension de poème en prose (chez Camus), discrétion envers la dimension phonique et les métaphores dans les poèmes de *Fureur et mystère* de Char parfois lus de manière exclusivement historique ou philosophique.

Par ailleurs, pour revenir à Camus, un minimum de connaissances sur l'existentialisme et ses déclinaisons (existentialisme chrétien avec Kierkegaard, existentialisme athée, relations de l'auteur avec Sartre) était vraiment utile. Le décryptage des intertextes dépendait aussi des aptitudes du candidat à débusquer derrière telle phrase une réécriture de Baudelaire, ou de tel passage de la Bible, telle réécriture parodique de Barrès, telle autre des *Nourritures terrestres* de Gide.

Ces aspects contextuels ne sont en effet pas à négliger ; et si on peut regretter que beaucoup de candidats réduisent les textes à une argumentation théorique, au détriment de leur qualité proprement littéraire, symétriquement, le jury déplore aussi beaucoup d'ignorances historiques qui sont souvent telles que le candidat ne peut réellement comprendre l'arrière-plan du texte qu'il a sous les yeux et en décrypter les enjeux. Il est impensable de lire Darwich sans avoir en tête une chronologie sommaire du conflit israélo-palestinien. Une culture biblique minimale est également requise car ne pas savoir à quoi renvoie Sham dans *La terre nous est étroite*, ou ne pas voir que «S'envolent les colombes » est une réécriture du *Cantique des cantiques* et que le protagoniste dans « Le soldat qui rêvait de lys blanc » est un soldat israélien équivaut tout simplement à passer à côté du texte. Même si beaucoup de biographes insistent sur le fait que Darwich se sentait à l'étroit dans une posture de poète engagé, en faire une sorte de martien détaché des réalités politiques relevait d'une mésinterprétation du recueil.

Ne pas comprendre aussi après « La Complainte de la garde civile espagnole » que « Pirouette de Don Pedro à cheval » évoquait en arrière-plan un massacre de Gitans relevait du contresens pur et simple. Les complaintes historiques et celles dédiées aux trois archanges dans le recueil de Lorca supposaient également un minimum de références factuelles. Rappelons qu'un dictionnaire est à disposition des candidats pendant la préparation ; celui-ci semble souvent bien mal utilisé, hélas. Par exemple, ne pas avoir vérifié ce qu'est la Giralda pour commenter un poème de Garcia Lorca est pour le moins désinvolte.

L'approximation ne pardonne pas davantage pour ce qui concerne les noms communs et adjectifs. Par exemple, ignorer le sens du mot « lapidaire » ou «propitiatoire» (parfois amputé d'une syllabe et devenu « propiatoire » dans la bouche de tel candidat) est difficilement pardonnable à l'agrégation.

Enfin, le reproche principal des membres du jury concerne la propension de nombreux candidats à effectuer des relevés sans interprétation. Ceux-ci, alignant des remarques placées sous l'égide d'un vague « On a dans ce texte… ». Ils se condamnent à ne pouvoir rendre compte des extraits proposés avec efficacité et surtout avec cette cohérence, cette clarté qui signalent les parcours interprétatifs réussis. En effet, un défaut majeur de nombreux commentaires est l'absence de problématisation, ou parfois une problématique qui se révèle, à l'usage, en décalage complet avec le plan adopté. Dans la continuité de cette remarque, bien souvent la tonalité des textes est tout simplement oubliée dans l'analyse : ceux-ci ayant été

parfois traités comme des documents factuels, informatifs, qui ne supposent pas une *perspective* sur les réalités évoquées, et en particulier une perspective *littéraire*.

Certains textes (notamment dans le programme qui concerne l'action poétique) se signalent par leur hermétisme. Cet hermétisme ne veut pas dire que toute interprétation est recevable: il y a dans les œuvres des éléments qui interdisent certaines hypothèses dont la teneur serait contradictoire avec tel ou tel lieu du texte. Il faut donc inciter à modaliser autant que faire se peut les hypothèses interprétatives, afin d'éviter au jury d'entendre des certitudes proclamées haut et fort et sans la moindre humilité de lecteur, quand bien même ces certitudes auraient toute l'apparence de la plausibilité. Ne jamais perdre de vue le statut ambigu de certains poèmes et ressaisir cette ambiguïté dans la réflexion présentée au jury, voilà qui semble nécessaire : le jury n'attend pas une interprétation univoque qui « verrouille » les textes mais des hypothèses étayées de références convergentes et de connaissances extratextuelles pertinentes. En outre, la dimension phonique des poèmes est trop souvent oubliée. La référence aux présocratiques chez Char passe par des traditions orales, et bien souvent cet aspect essentiel est écrasé au profit d'une approche purement philosophique des textes.

Le candidat ne peut « faire un sort » à tout dans un texte (en particulier dans un texte d'une longueur qui lui interdit en général le commentaire détaillé qu'on attend dans d'autres épreuves). Ce n'est d'ailleurs pas ce qu'attend le jury ! En revanche, il ne doit pas fuir la difficulté, et se confronter à la résistance des textes. Cette résistance peut parfois céder devant une préparation affûtée. Ainsi, pour ce qui concerne *Fureur et mystère*, se demander pourquoi Char écrit "Notre-Dame de Lumières" et non comme on l'a parfois entendu "Notre-Dame des Lumières" aurait sans doute incité à aller chercher "Lumières" sur internet pendant l'année. On aurait alors découvert ce village de Provence et l'histoire de la petite vierge noire rustique dont il est question dans le poème. Cela aurait tout simplement permis de commenter le travail auquel se livre Char en reprenant ces éléments et en les transformant en fonction de son dégoût pour l'attitude officielle de l'Eglise catholique française pendant la période de l'Occupation. La date de 1943 à la fin du poème n'est pas décorative.

Pour conclure, quel est le secret d'un commentaire satisfaisant ?

Il réside d'abord dans une excellente gestion du temps. Il ne suffit pas d'occuper les trente minutes de parole réglementaires ; encore faut-il qu'un équilibre entre les axes d'étude soit respecté. On peut ainsi considérer qu'il est déraisonnable de consacrer la moitié du temps imparti à l'introduction et à la première partie, ce qui ne laisse pas assez de temps pour développer ensuite la partie conclusive où prennent place les interprétations les plus fines.

La problématique du texte, si elle est correctement formulée, conduit tout naturellement à un plan progressif, dialectique qui découle de celle-ci. Parmi les excellentes présentations, retenons par exemple le plan proposé dans *Le Labyrinthe au bord de la mer* pour « La leçon de latin », p. 133 à 136. Les trois parties, parfaitement articulées (I. Un récit d'apprentissage, II Le fruit de cet apprentissage, III L'expression d'un idéal moral, politique et philosophique) permettaient de déboucher sur une interprétation convaincante, éclairée de références pertinentes (à Thomas More notamment). Les bons commentaires se signalent aussi entre autres par le souci d'une perspective pouvant éventuellement conduire à interroger le sens et la valeur de la littérature.

Un critère déterminant pour le jury est ainsi la qualité du plan adopté, qui ne doit pas être une juxtaposition de caractéristiques hétérogènes mais un cheminement nécessaire, sans fausses fenêtres, qui permet d'aboutir à une interprétation du texte qui rassemble les indices analysés en un tout cohérent. Rappelons que la lettre du texte demande à être analysée et non *répétée*. Trop de commentaires se réduisent encore à une vague paraphrase illustrée de citations qui n'apportent rien à la lecture. En revanche, beaucoup d'excellents commentaires ont mis l'accent sur une convergence des référents, qui permettait de caractériser le texte avec rigueur et justesse. Il était certes attendu de voir que le chapitre de Camus « Les Jeux » renvoie au modèle de l'Antiquité grecque, mais il était fructueux de remarquer que sa description des foules versatiles et avides de sang lors des combats de boxe prend un aspect inquiétant à la veille de la Seconde guerre mondiale et au moment où l'essor des fascismes gangrène l'Europe. Et il fallait bien sûr identifier ce même contrepoint inquiétant dans *Le Labyrinthe au bord de la mer* d'Herbert.

La pertinence des références culturelles convoquées est en effet un élément déterminant dans le commentaire de texte; dans tel épisode de *L'Ombre infinie de César*, qui rassemble les joyeux compagnons du narrateur (Aldo et Jérôme) il était dommage de ne pas identifier une réécriture du prologue de *Gargantua* destiné aux « Beuveurs tres illustres, et […] Verolez tres précieux ». Comment ne pas voir dans ce même texte, dans l'épisode de la jeune comtesse morte, un conte merveilleux, un intertexte qui est celui du roman gothique, et un écho au goût de la génération des écrivains décadents pour une forme de nécrophilie ? Ne pas voir que Durrell en mélangeant ces intertextes en propose une relecture ironique est se condamner à comprendre la lettre du texte, mais à manquer une interprétation en faisant jouer la richesse et la diversité des échos que suscite l'extrait. C'est en faisant varier ces points de vue sur un texte, en les articulant et en les combinant que d'excellents commentaires ont été récompensés de la note maximale au cours de cette session d'agrégation par les deux commissions de littérature comparée. Encore une fois, le jury n'a pas de prérequis spécifiques sur tel ou tel texte, mais c'est au candidat à le convaincre de la nécessité de ses choix et des références convoquées pour les éclairer. Une préparation sérieuse au concours, qui ne laisse aucune zone d'ombre sur les textes, et qui s'attache méticuleusement à les relier à leur contexte historique et intellectuel a permis à de nombreux candidats de surmonter l'interprétation « en situation » d'extraits devant le jury.

Enfin l'attention à la texture proprement littéraire des textes est fondamentale. Les échos sonores (« Eulalie, Olala » chez Garcia Lorca, « ondées/ondes » chez Char), les effets formels (structures en boucles, composition des séquences ou strophes pour les poèmes), les tonalités (grotesque, burlesque, ironique, polémique) ne doivent pas échapper à un commentateur sagace.

Ajoutons pour conclure que l'entretien est destiné à améliorer la note du candidat. Les questions sont l'occasion de corriger un point erroné (vocabulaire, syntaxe, élément d'analyse), de mettre l'accent sur un passage du texte, de revenir sur un point du plan, ou d'aller plus loin, pour les commentaires les meilleurs. Les agrégatifs semblent inquiets, voire déstabilisés à l'idée d'être interrogés à l'issue de leur présentation, bien à tort. En effet, il ne s'agit nullement de piéger le candidat mais de l'obliger à une plus grande précision, et ce faisant, de le conduire à approfondir sa lecture.

Bilan de l'admissibilité

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A
LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1411

Nombre de candidats non éliminés : 644 Soit: 46 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayants pas eu de note éliminatoire (AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, FA, 00.00)

Nombre de candidats admissibles : 346 Soit: 54 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 309.8 (soit une moyenne de : 7.75/20)
Moyenne des candidats admissibles : 406.89 (soit une moyenne de :10.17/20)

Rappel

Nombre de postes :147
Barre d'admissibilité : 304.5 (soit un total de : 7.61/20)
(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité :40)

ADMISSIBILITE

Moyenne par épreuve/matière après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Epreuve	Matière	N° de lot	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissible	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles	Ecart type présents	Ecart type admissibles
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00000	1411	680	346	07.61	09.76	03.46	02.79
101	Tout	Tous	1411	680	346	07.61	09.76	03.46	02.79
102	146 ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	00000	1411	676	346	07.09	09.93	04.20	03.33
102	Tout	Tous	1411	676	346	07.09	09.93	04.20	03.33
103	146 ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00000	1411	675	346	07.69	10.29	03.98	03.19
103	Tout	Tous	1411	675	346	07.69	10.29	03.98	03.19
104	031 DEUXIEME COMPOSITION	00000	1411	664	346	06.82	09.40	04.02	03.43
104	Tout	Tous	1411	664	346	06.82	09.40	04.02	03.43
105	031 VERSION LATINE	00000	1349	629	331	07.47	11.08	05.83	04.85
105	031 VERSION GRECQUE	00000	62	29	15	08.70	12.14	04.49	02.79
105	Tout	Tous	1411	658	346	07.53	11.12	05.78	04.79
106	000 ALLEMAND	00000	122	55	36	12.48	13.97	04.53	03.72
106	000 ANGLAIS	00000	922	463	249	09.23	11.35	04.07	02.82
106	000 ARABE	00000	17	2	1	15.00	16.00	01.00	00.00
106	000 ESPAGNOL	00000	206	97	43	09.98	12.05	03.31	02.47
106	000 ITALIEN	00000	90	39	13	09.38	14.77	05.37	02.32
106	000 RUSSE	00000	12	2	0	13.00		04.00	
106	001 PORTUGAIS	00000	15	6	2	05.83	08.00	02.67	01.00
106	001 HEBREU	00000	2	0	0				
106	001 CHINOIS	00000	2	0	0				
106	001 POLONAIS	00000	6	2	1	14.25	16.50	02.25	00.00
106	001 TCHEQUE	00000	1	0	0				
106	001 ROUMAIN	00000	16	4	1	13.75	17.00	02.59	00.00
106	Tout	Tous	1411	670	346	09.65	11.86	04.22	03.06

ADMISSIBILITE

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0202A LETTRES MODERNES

Académie		Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A02	D' AIX-MARSEILLE	47	15	4
A03	DE BESANCON	14	7	4
A04	DE BORDEAUX	56	35	9
A05	DE CAEN	9	4	2
A06	DE CLERMONT-FERRAND	20	6	3
A07	DE DIJON	14	6	2
A08	DE GRENOBLE	49	19	7
A09	DE LILLE	62	25	10
A10	DE LYON	96	72	56
A11	DE MONTPELLIER	43	24	6
A12	DE NANCY-METZ	23	10	5
A13	DE POITIERS	18	6	2
A14	DE RENNES	44	20	8
A15	DE STRASBOURG	44	13	9
A16	DE TOULOUSE	49	17	9
A17	DE NANTES	39	14	7
A18	D' ORLEANS-TOURS	27	7	2
A19	DE REIMS	19	3	1
A20	D' AMIENS	26	10	4
A21	DE ROUEN	32	19	6
A22	DE LIMOGES	11	5	2
A23	DE NICE	36	18	5
A27	DE CORSE	4	2	0
A28	DE LA REUNION	25	6	1
A31	DE LA MARTINIQUE	10	0	0
A32	DE LA GUADELOUPE	9	4	0
A33	DE LA GUYANE	7	4	1
A40	DE LA NOUVELLE CALEDONIE	5	0	0
A41	DE LA POLYNESIE FRANCAISE	7	2	1

ADMISSIBILITE

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0202A LETTRES MODERNES

Académie		Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A43	DE MAYOTTE	2	0	0
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	564	320	180

Bilan de l'admission

Concours : ***EAE AGREGATION EXTERNE***

Section / option : ***0202A LETTRES MODERNES***

Nombre de candidats admissibles :	346		
Nombre de candidats non éliminés :	343	Soit: 99	% des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayants pas eu de note éliminatoire
(AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, VA, FA, 00.00)

Nombre de candidats admis sur liste principale :	147	Soit: 43	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	11	Soit: 3	% des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissiblité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés :	756.19	(soit une moyenne de : 9.45/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	901.09	(soit une moyenne de : 11.26/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	752.61	(soit une moyenne de : 9.41/20)
Moyenne des candidats admis titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	345.74	(soit une moyenne de : 8.64/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	433.31	(soit une moyenne de : 10.83/0)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	332.29	(soit une moyenne de : 8.31/0)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/0)

Rappel

Nombre de postes :	147	
Barre de la liste principale :	757.96	(soit un total de : 9.47/0)
Barre de la liste complémentaire :	748.04	(soit un total de : 9.35/0)

(Total des coefficients : 80 dont admissibilité : 40 admission : 40

ADMISSION

Moyenne par épreuve/matière après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Epreuve	Matière	N° commissi	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présent	Moyenne des admis	Ecart type présents	Ecart type admis
207	032 LECON	00000	346	343	147	08.71	10.99	03.71	03.76
207	Tout	Tous	346	343	147	08.71	10.99	03.71	03.76
208	030 EXPLICATION TEXTE FRANCAIS	00000	346	343	147	08.48	10.64	03.30	03.32
208	Tout	Tous	346	343	147	08.48	10.64	03.30	03.32
209	032 EXPLICATION FRANCAISE 2E DEGRE	00000	346	343	147	07.95	09.63	03.35	03.47
209	Tout	Tous	346	343	147	07.95	09.63	03.35	03.47
210	032 COMMENTAIRE TEXTE	00000	346	343	147	09.38	11.93	04.38	04.03
210	Tout	Tous	346	343	147	09.38	11.93	04.38	04.03

ADMISSION

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0202A LETTRES MODERNES

Académie		Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
A02	D' AIX-MARSEILLE	4	4	2
A03	DE BESANCON	4	4	1
A04	DE BORDEAUX	9	9	3
A05	DE CAEN	2	2	1
A06	DE CLERMONT-FERRAND	3	3	2
A07	DE DIJON	2	2	0
A08	DE GRENOBLE	7	7	4
A09	DE LILLE	10	10	1
A10	DE LYON	56	56	27
A11	DE MONTPELLIER	6	6	1
A12	DE NANCY-METZ	5	5	2
A13	DE POITIERS	2	2	0
A14	DE RENNES	8	8	6
A15	DE STRASBOURG	9	9	5
A16	DE TOULOUSE	9	9	5
A17	DE NANTES	7	7	3
A18	D' ORLEANS-TOURS	2	2	1
A19	DE REIMS	1	1	1
A20	D' AMIENS	4	4	2
A21	DE ROUEN	6	6	1
A22	DE LIMOGES	2	2	1
A23	DE NICE	5	5	1
A28	DE LA REUNION	1	1	0
A33	DE LA GUYANE	1	1	0
A41	DE LA POLYNESIE FRANCAISE	1	1	0
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	180	177	77