



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe

Section : lettres modernes

Session 2024

Rapport de jury présenté par :

Olivier Barbarant

Inspecteur général

Les rapports des jurys des concours de recrutement sont établis sous la responsabilité des présidents de jury.

Table des matières

OBSERVATIONS GÉNÉRALES DU PRÉSIDENT DU JURY	3
ÉPREUVES ÉCRITES	6
PREMIERE COMPOSITION : LITTERATURE FRANCAISE	6
DEUXIEME COMPOSITION : LITTERATURE COMPARÉE	21
ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE ANTÉRIEUR À 1500	30
ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE DE LANGUE FRANÇAISE POSTÉRIEUR À 1500	50
VERSION LATINE	69
VERSION GRECQUE.....	76
VERSION ALLEMANDE	83
VERSION ANGLAISE.....	91
VERSION DE LANGUE ARABE	98
VERSION ESPAGNOLE	101
VERSION ITALIENNE.....	105
VERSION PORTUGAISE.....	111
VERSION ROUMAINE	114
VERSION RUSSE	116
ÉPREUVES ORALES	120
LEÇON	120
EXPLICATION DE TEXTES SUR PROGRAMME.....	127
EXPOSÉ DE GRAMMAIRE ASSOCIÉ À L'EXPLICATION SUR PROGRAMME	133
EXPLICATION DE TEXTES HORS PROGRAMME	138
COMMENTAIRE D'UN TEXTE ISSU DU PROGRAMME DE LITTÉRATURE COMPARÉE	146
ELEMENTS STATISTIQUES	150

OBSERVATIONS GÉNÉRALES DU PRÉSIDENT DU JURY

La session 2024 de l'agrégation externe de Lettres modernes disposait de 130 postes. Après une diminution constante de plusieurs années (162 postes en 2016, 147 en 2017, 118 en 2018, 115 en 2019, 110 en 2020 et 2021, 105 en 2022), la nouvelle hausse non négligeable de postes après 2023 (118) constitue évidemment une excellente nouvelle.

935 candidats se sont inscrits (952 en 2023). 515 étaient présents à la fin des épreuves écrites ; 483 se sont présentés lors de la convocation pour recomposition de l'épreuve de littérature comparée. Cet incident a contribué à une baisse, mais la perte de candidats a pu être limitée.

La baisse du nombre d'inscrits observée lors des sessions précédentes se poursuit donc, et se traduit en 2024 par un taux de pression en léger recul. Rappelons donc que le concours demeure exigeant mais accessible, et que les chances d'obtention sont réelles avec un travail de préparation assidu : 240 candidats ont été déclarés admissibles, soit 49,5% des présents ayant composé la totalité des épreuves écrites.

La barre d'admissibilité (moyenne du dernier admissible) a été fixée à 7,85 (8,08 en 2023). Cette légère baisse de l'écrit a pu cependant être compensée à l'oral, où 239 candidats ont été entendus (un candidat admis à l'agrégation interne ayant renoncé aux épreuves). Les 130 postes offerts au concours ont pu être pourvus avec une barre d'admission tout à fait honorable (8,93, contre 9,21 en 2023) et des moyennes générales d'épreuves comparables et quelquefois en hausse au regard de la session précédente : 8,9 en Leçon (8,47 en 2023), 9,04 en Explication d'un texte au programme et étude grammaticale (8,87 en 2023), 9,21 en Commentaire de littérature comparée (9,29 en 2023) et 7,64 en Explication de texte hors programme (7,94 en 2023). Ce maintien d'un bon niveau a permis de proposer 6 postes en liste complémentaire, si bien que 136 professeurs agrégés stagiaires ont pu être recrutés en 2024. Nous tenons à féliciter les lauréats, en nous réjouissant de ce que le concours contribue une fois de plus au recrutement de professeurs d'excellence, dont la qualité participe grandement à celle de l'École de la République.

Aussi invitons-nous les candidats qui s'inscrivent à ne pas se décourager durant l'année devant l'indéniable travail de préparation, et à se défaire de timidités, voire d'autocensures qui relèvent trop souvent de représentations devant un concours intimidant par son prestige, mais accessible à toutes celles et tous ceux qui allient précision des connaissances acquises et maîtrise de ce savoir, qui conjuguent la connaissance de la langue et des œuvres à l'audace d'une lecture et d'une compréhension personnelles.

Comme les années précédentes, nous recommandons donc aux candidats de bien cerner les compétences requises pour ce concours, et invitons à lire avec attention un rapport de jury qui vise moins à établir un pur bilan de session qu'à aider les candidats dans leur préparation.

La qualité de l'expression orale et écrite est requise pour de futurs professeurs de français et doit faire l'objet d'une attention soutenue ; le travail sur la langue, son système et son histoire ne vise pas seulement l'acquisition d'un savoir limité aux épreuves de grammaire et d'ancien français ; il prend au contraire tout son sens lorsqu'il nourrit en retour une expression personnelle précise et adaptée au contexte, essentielle pour toutes les épreuves.

La connaissance des œuvres ne peut être de seconde main, et nombre d'épreuves deviennent passionnantes dès lors qu'une lecture informée et personnelle permet de circuler dans les exemples et de saisir la richesse et la subtilité d'une littérature qui n'est jamais réductible à des procédés ou à des visions du monde unilatérales. Enfin, aucune œuvre n'est compréhensible sans appréhension de

ses contextes et références. À titre d'exemples pour cette session, la culture générale permettant de saisir ce dont parle précisément un critique d'art, ou d'entendre les références historiques et culturelles d'une œuvre étrangère, a trop souvent manqué cette année, tant à l'oral qu'à l'écrit, à des candidats qui avaient mal orienté leur travail, en croyant que la restitution des cours et le survol éperdu de tout le champ critique dispensaient d'une sensibilité aux textes nourrie d'une culture que les programmes annuels permettent d'étoffer considérablement.

L'une des difficultés majeures de la préparation consiste à préserver un recul et une réflexion personnelle sur les textes alors que les candidats, le jury en a pleine conscience, accumulent une masse de connaissances dans un temps contraint. Rappelons enfin que l'agrégation vise à recruter des *lecteurs*, c'est-à-dire des candidates et candidats solides dotés d'une pleine maîtrise des œuvres, et d'une capacité à en déplier le sens et à en proposer une interprétation étayée dans une langue claire et précise, à même de transmettre le goût de la langue et l'amour de la littérature.

Olivier Barbarant
Inspecteur général
Président du jury

RAPPORTS DES EPREUVES ECRITES

Les sujets des épreuves écrites sont disponibles sur :

<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/sujets-et-rapports-des-jurys-agregation-2024-1356>

ÉPREUVES ÉCRITES

Première composition : littérature française

Rapport présenté par Thomas Augais.

« L'idée de la peinture qui est celle de Baudelaire et dont l'œuvre de Delacroix est pour lui le déploiement ébloui, c'est celle d'une venue, d'une sorte de montée concertante, et elle ne peut aucunement se reconnaître dans ce qui au contraire n'a d'yeux que pour l'achèvement d'une forme préconçue et pour un art où, en somme, tout est joué d'avance. »

Jean-Christophe Bailly, « Baudelaire peintre », dans *Salon de 1846*, Paris, La fabrique éditions, 2021, p. 33.

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture des *Écrits sur l'art* de Charles Baudelaire ?

Remarques générales sur la nature de l'exercice

Une dissertation sur programme est la rencontre entre un lecteur, un corpus et un sujet.

La première attente du jury d'un concours recrutant de futurs enseignants sera bien sûr la qualité de l'expression. L'absence de fautes d'orthographe ou de grammaire, la précision du lexique, la fluidité de la syntaxe sont des qualités qui mettront d'emblée le jury dans de bonnes dispositions. Lors de sa préparation du concours, le candidat aura eu l'occasion de se familiariser avec les œuvres au programme, d'en étudier tous les enjeux. Il aura pu méditer sur les principales lectures de ces œuvres par la critique. La qualité de l'expression et le sérieux de la préparation, pour importants qu'ils soient, ne suffisent néanmoins pas pour une bonne dissertation. Ce qui a manqué cette année encore dans un nombre important de copies, c'est une véritable analyse des termes du sujet permettant de faire émerger une lecture de l'œuvre concernée susceptible d'être discutée par le candidat.

Trop de candidats en effet paraissent frappés d'amnésie après le virage de l'introduction et commencent à occulter le sujet pour plaquer, d'abord timidement puis avec de plus en plus de hardiesse, des éléments du cours, des développements appris par cœur. Or un cours bien appris est sans doute l'alpha de l'exercice demandé, mais il n'en sera jamais l'oméga : il peut tenir lieu de point de départ, jamais d'arrivée. Certains candidats pensent aussi pouvoir piocher dans le sujet quelques mots à leur convenance et se raccrocher à eux en écartant les autres qui les gênent. Pourtant, débiter un cours, fût-il excellent, en petits morceaux et le réinjecter de manière kaléidoscopique dans un plan taillé à sa mesure et non à celle du sujet ne peut aboutir qu'à un tableau d'Horace Vernet tel que le voit Baudelaire : une collection de détails que ne traverse le souffle d'aucune unité. La critique attendue par le jury dans l'exercice de la dissertation relève bien plutôt d'une critique de « tempérament », celle qui naît lorsqu'un candidat, nourri bien sûr par ses cours et ses lectures critiques mais qui a aussi pris le temps de relire suffisamment l'œuvre pour se l'approprier de façon personnelle, originale, entre véritablement en discussion avec le sujet. Il faut que les candidats aient à l'esprit qu'un correcteur qui lit des dizaines de copies à la suite est toujours réjoui de trouver dans une copie un bon exemple bien développé mais que ce plaisir peut s'émousser lorsqu'il lit le même développement pour la dixième fois. Certaines copies, et c'est un moindre mal, n'oublient le sujet qu'à la fin de la première, voire de la deuxième partie. C'est pourtant jusqu'au dernier mot de la conclusion qu'il faut se souvenir du sujet dont les termes doivent constamment être réinterrogés, en variant les perspectives, d'une sous-partie à l'autre.

L'analyse des termes du sujet est donc un moment crucial. Elle doit être effectuée de manière patiente en accordant autant d'importance au lexique qu'à la syntaxe dans la construction du sens.

Certains candidats font l'effort d'une véritable analyse des termes du sujet mais ne prennent pas la peine d'en récolter les fruits. Ils proposent ensuite une problématique vague et un plan sans rapport avec ce qui a précédé, passant ainsi abruptement de la précision à la généralité. Le sujet toujours guider la réflexion, en tant qu'il est à l'origine d'une trajectoire dialectique. Cette trajectoire comporte des étapes nécessaires à cette discussion ; curieusement, certaines copies s'en émancipent sans ménagement (plusieurs copies avec deux parties seulement). On regrettera aussi l'éclatement de la thèse tout au long de la copie, offrant alors davantage une illustration poussive de la perspective de J.-C. Bailly. Plus radicalement, le sujet a pu être pris comme prétexte pour exposer la pensée esthétique et poétique de Baudelaire et non pour discuter de sa conception par J.-C. Bailly. On relève ainsi une proportion importante de travaux de synthèse, savants mais méthodologiquement hors sujet, dès lors que le sujet est occulté par des propos généraux, et partant creux.

De l'analyse de détail à l'émergence de la problématique et à la construction du plan, la tension ne doit pas se relâcher et le plan proposé doit être véritablement en rapport avec les éléments dégagés. Une fois cerné le propos de l'auteur de la citation, il faut chercher les points de discussion ayant la plus grande portée et permettant d'élaborer une problématique directement en rapport avec les termes du sujet et ne se perdant pas dans des généralités.

Certaines copies parviennent à entrer véritablement en discussion avec la citation proposée mais restent sèches à la lecture. Elles ont ainsi un noyau solide, mais pas de chair. Un assez grand nombre de copies ont donné ce sentiment aux correcteurs cette année. La dissertation n'est pas un pur exercice de pensée. Elle doit faire apparaître une véritable sensibilité littéraire, témoigner d'un plaisir du texte et c'est dans le traitement des exemples que cette sensibilité pourra se manifester et la pensée se justifier. Chaque sous-partie devra donc comporter des exemples développés de manière approfondie, avec des citations que le candidat prend le temps de bien commenter. Une connaissance approfondie de l'œuvre au programme, lue et relue, est donc attendue. À l'échelle de l'ensemble de la copie, ces exemples permettront de circuler dans tout le corpus dont ils reflèteront la variété. Il était ainsi attendu que les exemples cette année soient pris dans les trois *Salons* de Baudelaire au programme, le premier plus classique et scrupuleux, au risque de se perdre dans la multitude des œuvres, les deux autres tendant à formuler de manière synthétique une pensée esthétique, de façon plus solennelle en 1846 et plus désinvolte en 1859, où la forme épistolaire est adoptée et permet de renouer avec le ton diderotien de la conversation. Le sujet extrait d'une préface au salon de 1846 devait être néanmoins mobilisé pour éclairer ces trois œuvres. Une allusion à chaque Salon n'était pas attendue dans chaque sous-partie mais il fallait viser un équilibre global. Un salon pouvait faire l'objet d'une sous-partie dédiée si les besoins de la démonstration le demandaient. Il ne fallait pas non plus se limiter à la seule peinture mais interroger également sculpture, dessin et photographie. Il fallait éviter de se limiter aux grands noms comme Delacroix et Vernet mais faire une place aux artistes mineurs, aux différents genres comme le paysage, le portrait, etc.

La difficulté propre au corpus de cette année était qu'il demandait de s'être intéressé aux questions de peinture. Si l'analyse littéraire devait être privilégiée, un tel corpus ne pouvait pas faire l'économie d'un intérêt véritable porté aux réflexions esthétiques de Baudelaire. Les candidats avaient rencontré au cours de leurs lectures les notions de « modelé », de « composition », ou encore des termes d'atelier comme « chic » et « poncif ». Ces deux dernières notions par exemple sont clairement distinguées et définies par Baudelaire mais ont été confondues dans trop de copies. Une connaissance de la tradition sur laquelle s'appuie Baudelaire, celle des *Salons* depuis Diderot mais plus généralement celle du parallèle entre les arts, de l'*ut pictura poesis*, pouvait permettre aux candidats une compréhension plus fine de la citation. Une connaissance des grandes querelles artistiques comme celle du *disegno* et des *colore* pouvait aussi enrichir la réflexion.

Analyse du sujet et problématique

Le sujet de cette année invitait les candidats à réfléchir sur l'« idée de la peinture » de Baudelaire. Le substantif « idée » se rattache étymologiquement à la perception par la vue (étymologie partagée avec le verbe latin *videre*). Le terme a pu prendre le sens en français d'« image d'un être ou d'un objet, telle que les sens le perçoivent », en accord avec cette étymologie. Mais ce

lien initial à la perception sensorielle se perd peu à peu. Le mot désigne rapidement « toute représentation élaborée par la pensée individuelle, qu'il existe ou non un objet qui lui corresponde ». Chez Platon, « idée » a pu désigner une « forme idéale concevable par la pensée » et l'emploi du terme pour désigner « l'essence éternelle purement intelligible des choses sensibles » est attesté dès l'apparition du mot en français (1370). [*Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*]. Dans la formulation de Jean-Christophe Bailly, il était difficile d'interpréter le terme dans son acception la plus abstraite, puisqu'il était mis en rapport non avec l'éternité mais avec le mouvement : « venue », participe passé substantivé du verbe « venir », désigne l'action de se déplacer, voire la « naissance » ; « montée » implique un mouvement ascendant. La sensorialité est convoquée avec l'adjectif verbal « concertante » qui provient du verbe « concerter » dont on connaît l'emploi musical : « jouer ensemble harmonieusement ». L'étymologie, mobilisée de manière pertinente par certains candidats, indique l'idée de « rivalité » (du latin « *concertare* » : « se quereller »).

La phrase de Jean-Christophe Bailly dessinait donc une claire opposition puisqu'elle coordonnait une affirmation et une négation – soulignée par l'adverbe « aucunement » et par la locution adverbiale « au contraire ». L'« idée de la peinture » de Baudelaire apparaissait alors comme l'antithèse de toute « pré-conception », « concevoir » étant pris dans le sens de « former dans son esprit, dans son imagination » mais associé au préfixe « pré- » désignant une antériorité de l'activité intellectuelle par rapport à la réalisation. L'expression « joué d'avance » faisait écho à ce préfixe pour insister sur cette antériorité, renvoyant l'art refusé par Baudelaire au lest du passé pour lui opposer l'inauguration d'un futur. Dans un jeu, la partie est « jouée d'avance » lorsqu'on en connaît l'issue avant même qu'elle ait commencé : elle ne laisse place à aucune surprise, à aucun hasard. Quant au substantif « achèvement », il indique une fin et s'emploie en particulier en peinture pour désigner ce moment où l'œuvre atteint son point de perfection. Ce moment serait-il pour Baudelaire celui d'une mise à mort ? Achever le tableau, serait-ce le tuer ? C'est ce que le poète aura effectivement pu laisser entendre en répondant aux adversaires de Delacroix, qui l'accusaient de « tartouillade », pour dénoncer en retour la tyrannie du « fini » qui de son point de vue asphyxiait l'art académique.

Cette citation de Jean-Christophe Bailly réveillait donc des considérations esthétiques familières aux lecteurs des *Salons*, et derrière cette opposition entre la « venue » et le « joué d'avance », les candidats auront pu déceler avec pertinence la manière dont Baudelaire s'était ressaisi de la vieille querelle du *disegno* et des *colore*, des poussinistes et des rubénistes, pour remplacer le nom de Rubens par celui de Delacroix, opposé à Ingres qui n'était pas nommé ici mais que le nom de Delacroix appelait comme son antagoniste essentiel. Derrière la montée « concertante », comment ne pas songer en effet à la « mélodie » de la couleur dont résonnent les « symphonies » picturales de Delacroix, aux affinités synesthésiques de la théorie des couleurs de Chevreul, telle que se l'approprie Baudelaire, avec la musique, alors qu'au contraire l'école d'Ingres était assimilée au « style *préconçu* » – le participe passé adjectivé figure en italiques dans le texte du *Salon de 1859* (p. 414). Le rival de Delacroix est un adepte de la ligne qui circonscrit, sépare, là où la couleur réunit. La ligne aborde en effet la nature comme une extériorité, elle interdit de s'approcher de l'intériorité, d'atteindre à l'*intimité*, notion essentielle du néo-romantisme baudelairien. Aux idées « claires et distinctes » d'un art soumis à la tyrannie de l'intelligible sur le sensible s'oppose l'éblouissement d'une peinture qui irait jusqu'à se « flamber la rétine » (Nicolas de Staël) dans sa quête passionnée, aveuglante, fermant alors la fenêtre picturale – cette fenêtre ouverte par les moyens de l'abstraction mathématique, lors de l'invention de la perspective au moment de la Renaissance italienne – pour mieux livrer l'esprit aux délices de l'imaginaire.

Une telle opposition apparemment symétrique cachait néanmoins une dissymétrie, puisque la première partie de la citation abordait la peinture par ses effets, elle posait donc la question de la réception pour un spectateur pris *dans le jeu* de la peinture, alors que l'exclusion du spectateur *hors du jeu* de la peinture dans la deuxième partie de la citation recentrait l'attention vers un amont de l'exposition : le travail de l'artiste dans sa double dimension intellectuelle – la conception de la toile – et manuelle : son exécution (ou « achèvement »).

La notion de « venue » convoquait la sensation, le plaisir du spectateur qui contemple cette peinture en mouvement et dont l'imagination est « é-mue », mise elle-même en mouvement. L'art

« joué d'avance », du point de vue de la réception, c'est l'art qui n'offre pas de prise à l'imagination. Il y aurait ainsi des peintures qui se figent lorsque le peintre y met la dernière main et d'autres au contraire qui deviendraient des sortes de *clinamen* : des œuvres dont la rencontre avec le cerveau du spectateur serait l'occasion d'une « élévation » – pour reprendre un terme baudelairien (titre d'un poème des *Fleurs du Mal*) fortement associé à la double postulation du poète, cette joie de « monter » (*Mon cœur mis à nu*) qu'il associe à l'idéal. Il y aurait une peinture ouverte à l'infini et une autre rongée par le fini ; une peinture que le langage de la phénoménologie cher à Jean-Christophe Bailly pourrait qualifier d'*ouverte*, ouvrante et une peinture fermante. D'un côté, une peinture qui brûle l'œil et chauffe les sens et de l'autre, une peinture qui les laisse froids, ne parle qu'à l'intellect. Cette « idée » de la peinture pouvait alors sembler plutôt un *désir* de peinture : non pas une idée sèche, abstraite, mais une idée incarnée dans un corps désirant, passionné, assoiffé de peinture.

Le sujet proposait donc une mise en opposition très nette : l'art défendu par Baudelaire se caractériserait par le primat de la sensation sur la conception : son « idée de la peinture » serait l'opposé d'une idée platonicienne. Le point de vue de Jean-Christophe Bailly pouvait alors susciter quelques réserves : Delacroix n'est-il pas présenté par Baudelaire comme un homme d'idées, l'homme d'une pensée qui semble primer sur les questions d'exécution ? Baudelaire n'attache-t-il pas par ailleurs une grande importance à la conception du tableau, à sa composition, et ne s'agace-t-il pas contre les paysagistes qui osent prétendre qu'une étude non préméditée puisse tenir lieu de tableau ? Par ailleurs, les écrits de Baudelaire, tendus vers une quête de modernité mais tributaires encore de certains préjugés académiques sont-ils véritablement délestés du poids du passé ? Rien n'y est-il « joué d'avance » ?

Pour problématiser ce sujet, les candidats pouvaient alors se demander quelle est la part de la conception, de la préméditation dans l'écriture des *Salons* de Baudelaire et dans l'art que ces textes défendent ?

En effet, le sujet ne devait pas être abordé dans sa seule dimension esthétique, la réflexion sur l'art étant dans les *Salons* de Baudelaire indissociable de l'élaboration d'une poétique. Or il est question pour cette « idée de la peinture », dans le propos de Jean-Christophe Bailly, de « se reconnaître » dans certaines œuvres et non dans d'autres. Les peintures présentées dans les *Salons* de 1845, 1846 et 1859 seraient alors un miroir tendu à une certaine idée préalable de la peinture, susceptible de s'y « reconnaître » ou pas. Mais lorsqu'il s'agit de transformer cette peinture en texte, l'écriture n'apparaît-elle pas elle-même comme cette épreuve de la reconnaissance tendue à son tour comme un miroir au lecteur ? L'écriture des salons apparaît comme le passage d'une esthétique à une poétique, avec effet retour sur cette esthétique : de quelle manière une idée de la peinture se reconnaît-elle et se formule-t-elle ? Cette évolution d'une écriture qui cherche elle-même sa forme est inséparable de l'élaboration des idées esthétiques de Baudelaire. De quelle manière ces idées esthétiques se traduisent-elles alors en mots pour une poétique de la « montée concertante », pour que cette « venue » souhaitée puisse se faire expérience de lecture, rencontre avec un texte informé par un « tempérament », une passion ? Quelle part de cette « venue » est alors « jouée d'avance » dans un contexte d'écriture où il s'agit également de conquérir une position dans le champ littéraire, où la rencontre avec les œuvres est alors souvent déjà médiatisée par une rencontre avec des textes émanant de critiques spécialisés ou bien d'autres écrivains ? Dans quelle mesure un regard naïf peut-il se dégager de cette riche intertextualité ?

On attendait donc des copies des candidats qu'elles prissent en compte :

- 1) La peinture comme conception *et* exécution ; l'incarnation des idées esthétiques d'un peintre dans un tableau. Quelle place de la *technè*, du « faire » dans la peinture ?
- 2) La réception des tableaux par un spectateur attentif aux conceptions du peintre et sensible à l'effet du tableau.
- 3) L'élaboration d'un jugement esthétique à partir d'un regard sur les œuvres mais aussi d'un certain nombre de lectures critiques (intertextualité)
- 4) La réception d'un texte apte à convertir une esthétique en poétique.

Par ailleurs, si le sujet pouvait apparaître dans un premier temps centré sur Delacroix et la peinture, la reprise dans un deuxième temps du terme « peinture » par le terme plus général d'« art »

pouvait inciter les candidats à élargir leur réflexion à l'ensemble des arts évoqués dans les *Salons* de Baudelaire, sculpture et dessin n'étant pas à priori exclus de la réflexion.

On pouvait lors dans un premier temps analyser la façon dont la critique d'art baudelairienne s'oppose à la tyrannie du fini et défend à travers le colorisme un art de la « montée concertante » (I) Pourtant Baudelaire, attaché à la hiérarchie des arts, opposant les tableaux bien composés aux études sur le motif, ne se dégage pas de toute forme de préconception (II) On observe malgré tout dans l'écriture des *Salons* l'émergence d'une poétique de la « montée concertante » ouvrant le discours critique à l'imprévisible (III).

Proposition de plan

I) Pour un art inaugural : la défense de l'infini

1) Contre la tyrannie du fini

La notion d'« achèvement » mise en avant par Jean-Christophe Bailly dans ce refus baudelairien du « joué d'avance » peut tout d'abord être envisagée du point de vue de la technique picturale, du métier de l'artiste. Le jeune auteur du *Salon de 1845* doit en effet prendre position dans les débats de son époque opposant deux camps bien définis : les académiciens dans la lignée de David, privilégiant la rigueur du système et les indépendants – romantiques et paysagistes – opposés à l'académisme. Les conservateurs comme Delécluze, dans le *Journal des débats* ou Fabien Pillet, dans *Le Moniteur universel*, s'opposent à Théophile Gautier, qui publie dans *La Presse* et Théophile Thoré, dans *Le Constitutionnel*. La controverse entre les néoclassiques contempteurs de Delacroix et les défenseurs du Romantisme a connu son apogée dans les années 1820-1830, « ces *beaux temps* sont passés », observe Baudelaire (p. 54). Ces « *beaux temps* » sont ceux où au regard de la peinture lisse et soigneusement finie prônée par l'académisme, le *Dante et Virgile* de Delacroix (1822) pouvait être qualifié de « vraie *tartouillade* » par Delécluze et *Les convulsionnaires de Tanger* (1837) d'« ébauche confuse » par Gustave Planche lors du *Salon* de 1838. Néanmoins, la *Madeleine* qui démontre aux yeux de Baudelaire que Delacroix est « plus fort que jamais » (p. 55) est encore jugée « imparfaitement dessinée » par Delécluze : « le modelé en est vague et peu juste ». Quant aux *Dernières paroles de Marc-Aurèle*, tableau que Baudelaire juge « parfaitement bien dessiné » (p.56), la figure principale n'en est « pas même amenée à l'état d'ébauche » selon Delécluze. Ce dernier préfère sans doute les têtes « dures et lisses » d'un Pérignon. Baudelaire déplore quant à lui l'absence de vie de ces « objets inanimés » qu'il compare à un « musée de Curtius », c'est-à-dire à des têtes de cire (S45,88). Une telle métaphore traduit bien son impression de spectateur face à la peinture académique. C'est à propos de Camille Corot que Baudelaire défend avec le plus d'âpreté le style esquissé honni par les tenants de l'académisme dont l'apprentissage repose avant tout sur la technique du dessin et qui valorise la finition du tableau, c'est-à-dire l'effacement de la touche. Or, pour Baudelaire, répondant aux « demi-savants » qui trouvent que M. Corot « ne sait pas peindre », il y a une « grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini* » et qu'« une chose très *finie* peut n'être pas *faite* du tout » (S45, p.100). Lorsque la forme est « achevée », le tableau est savamment « exécuté » dans un sens militaire, c'est-à-dire qu'il est mort pour l'imagination, suggère Baudelaire, regrettant le goût dénaturé du public pour les « morceaux luisants, propres et industrieusement *astiqués* » (p.101). Plus généralement, Baudelaire reproche aux peintres contemporains de se reposer sur les facilités d'une technique apprise, sur le « joué d'avance » de la virtuosité technique, plutôt que de rechercher la touche d'originalité capable d'étonner le spectateur, cette touche « spirituelle » dont est capable un Corot et dont la valeur est « énorme » aux yeux du poète (p.100). Dans les rangs de ces assassins qui contribuent à achever l'art de leur époque, on compte les innombrables peintres qui privilégient la maîtrise technique sur l'inspiration, l'originalité, ce supplément d'âme que Baudelaire désigne du nom de « poésie ». Ce sont, comme Le Poittevin (p.93), des zéloteurs du « trop bien peint » qui font conclure avec lassitude que « Du reste, tout le monde aujourd'hui peint trop bien ». Ce ne sont pas des artistes mais des « ouvriers » de la peinture, à l'image des peintres lyonnais exécrés par Baudelaire, auxquels il oppose ceux qui sont capables de « fraîcheur », de naïveté, comme Philippe Rousseau (p.107).

Les termes de « peintre » et d'« artiste » peuvent alors être connotés négativement lorsqu'ils renvoient aux facilités d'un artisanat, d'un métier appris : ce sont les « rus[es] » d'un Louis Français qui « sent beaucoup plus son peintre » que Corot (p.102), de même que la « naïveté » d'un Chazal fait sentir à quel point les autres peintres sont « trop... artistes » (p.108). Lorsque ce métier, devenu « crâne facture » (p.72), ne consiste qu'en l'application studieuse, besogneuse, des recettes d'une école, il est qualifié par Baudelaire de « pédantisme d'atelier » (p.107). Robert Fleury, peintre d'histoire, est un autre exemple de peintre « habile » mais non pas « original », dont le mérite ne peut être que secondaire et auquel il manque un « milligramme de n'importe quoi » pour être un « beau génie » : « Le spectateur jouit de l'effort et l'œil boit la sueur » (p.68). Dans le *salon de 1846*, cette prééminence de la main œuvrante impeccablement éduquée sur l'invention sera plus précisément identifiée au « chic ». Le « chic » correspond à une autonomie complète de l'art par rapports à la nature. Qualifiée de « monstruosité moderne », cette rupture entre l'œuvre et le modèle semble indiquer une dissociation de la main et de l'intellect : « plutôt une mémoire de la main qu'une mémoire du cerveau » (p. 205). Le cerveau a pourtant sa propre manière de *jouer d'avance* le jeu de la peinture.

2) La beauté qui précède l'œuvre et la beauté imprévisible, tremplin de l'imaginaire (réhabilitation de l'imagination contre l'imitation)

Le jeu de la peinture n'est pas seulement tué dans l'œuf par une approche technicienne de la peinture, il l'est également par le primat de l'intelligible sur le sensible qui en est le corollaire. C'est alors qu'il faut en venir à celui qui est le « contraire » de Delacroix, Ingres que Jean-Christophe Bailly ne nomme pas mais que la syntaxe de sa phrase appelle comme au représentant emblématique du « joué d'avance » en peinture. Ingres est l'héritier de toute une tradition picturale qui commence en 1415 à Florence lorsque Filippo Brunelleschi invite les passants la place San Giovanni à Florence à glisser leur œil dans un panneau percé d'un trou, sur lequel il a peint à la perfection une vue extérieure du baptistère tel qu'on le voit depuis l'intérieur de la cathédrale, et à constater par le moyen d'un miroir qu'il est possible de construire sur une surface plane l'image d'un objet en volume. Si Brunelleschi fut celui qui a démontré les principes de la perspective linéaire, la véritable explication scientifique du phénomène sera réalisée par le théoricien et architecte Léon Battista Alberti (1406-1472) dans son traité *Della Pictura* (1435). Il y explique que l'œil constitue le point de vue à partir duquel se construit une pyramide visuelle, l'œil étant le sommet et la surface plane du tableau où se forme l'image constituant la base. Alberti fixe les règles de la perspective mathématique qui suppose un centre : un point de vue unique qui permet de voir à son tour ce que le peintre a vu. Ce point central, c'est la place que l'homme s'attribue désormais dans la représentation de l'espace. La technique de la perspective s'impose en France et devient la clef de voûte de l'enseignement de l'Académie royale de peinture et de sculpture à sa création en 1648. Les développements théoriques de la perspective permettent faire reconnaître la peinture comme discipline intellectuelle (« art libéral ») et de redistribuer les êtres et les choses sur une scène unique, permettant le développement de la peinture narrative et de la tradition de l'*ut pictura poesis*. La perspective impose une maîtrise des couleurs et des valeurs par l'emploi de dégradés qui affaiblissent les contrastes dans les lointains. Elle donne lieu à une approche rationnelle de l'espace artificiellement reconstruit par les mathématiques et s'appuie sur des techniques de dessin comme le modelé, qui est l'art d'imiter les volumes.

C'est cette tradition académique que vise Baudelaire dans le chapitre VIII du *Salon de 1846* intitulé « De quelques dessinateurs » lorsqu'il oppose les « purs dessinateurs » qui « dessinent par raison » et les « coloristes » qui « dessinent par tempérament. Cette « raison », c'est celle qui mesure l'espace pour le reconstruire par de savants calculs. Cette opération passe par une clôture des formes : l'objet réel est identifié à son contour par le moyen d'une ligne séparatrice qui le coupe de l'atmosphère dans laquelle il baigne et respire. Ce qui était une présence devient un concept, une idée, comme le formulera au XXe siècle Yves Bonnefoy. Baudelaire a dénoncé avec une grande acuité le caractère desséchant de cette idéalisation reposant sur une idée préconçue de la beauté, détachée de l'existant : « Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstrauteurs de quintessences », écrit-

il. Alors que la couleur, « où la touche mangera toujours la ligne », exclut le « dessin de détail », les dessinateurs obnubilés par la ligne perdent « l'air et la lumière » (S46, p.152) en cherchant à « délimiter les formes d'une manière cruelle et absolue » (p.193). Dans le chapitre du même *Salon* consacré au paysage (chapitre XV), le passage sur le « paysage historique », genre emblématique de cette hégémonie de l'approche conceptuelle, donne lieu à un véritable règlement de comptes avec le néoclassicisme. Baudelaire dénonce une « morale appliquée à la nature » qu'il s'agit de « reconstruire » pour « l'ordonner d'après des règles plus saines et plus pures ». Le terme de « patron », au sens de « modèle suivant lequel on confectionne certains objets » est employé pour opposer la désespérante monotonie de ces abstractions à « l'infini variété » de la nature (p.221). Une telle abstraction trouve son corollaire en littérature dans la tragédie néoclassique étroitement associée par Baudelaire au paysage historique. Cette dernière ne propose que des « patrons éternels » (haine, amour filial, ambition) là où les paysages historiques sont constitués d'un « arrangement de patrons d'arbres, de fontaines, de tombeaux » (p.221). Ingres pour sa part parvient à concilier idéalisme et sensualité, sa technique repose néanmoins sur ce que Baudelaire désignera en 1859 comme un « style préconçu » puisqu'il ne va pas extraire les qualités « naturellement poétiqu[es] » de ses modèles mais leur adjoindre une « poésie étrangère, généralement empruntée au passé ». Ingres ajoute à sa « dame parisienne » une « bonhomie romaine » (S59, p.414) pour en donner une représentation conforme aux canons esthétiques dominants. La beauté qu'il donne à voir est prévisible, elle repose sur une idée générale du Beau. L'influence ingriste, note Baudelaire, est particulièrement néfaste dans la peinture de paysage où « la ligne et le style ne remplacent pas la lumière, l'ombre, les reflets et l'atmosphère colorante » (S46, p.223). Quant aux portraitistes de cette école, Amaury-Duval et Lehmann, ils ont essayé « d'éteindre le soleil » pour proposer une nature « plus intelligible » mais « moins belle et moins excitante » (S59, p.412). L'abolition de la lumière, c'est le triomphe de la « forme » et de l'« idée » (S59, p.413) mais au prix d'un cantonnement de la couleur au remplissage de ces formes préconçues, ce que Baudelaire nomme le « coloriage » (S45, p.77) La peinture « froide » d'un Horace Vernet (S45, p. 61) représente ce triomphe de l'intelligible sur le sensible, tout comme la critique « froide et algébrique » (S46, p.140) s'oppose à la critique passionnée.

La version dégradée de cette imitation des « patrons éternels » du Beau est le « *poncif* » qui propose une collection d'« expressions de têtes et d'attitudes » qui ne sont qu'un « résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait de ces choses et de ces êtres », tout ce qui est « conventionnel et traditionnel » S46, p.205). Mais le véritable désastre provoqué du point de vue de Baudelaire par cette constriction des formes au moyen de la découpe de la ligne qui prive les êtres et les objets de l'air qui les relie, c'est de priver le monde de son unité. La peinture livrée au règne de la clôture des formes ne se présente plus que comme une collection d'objets figés, sans rapports les uns avec les autres. L'approche mathématique fait primer le divisible sur la « ténébreuse et profonde unité » du vivant pour Baudelaire, de là son horreur pour toutes les techniques picturales qui ont pour effet de démembrer le réel réduit à une collection de « morceaux » ou de « détails ». Horace Vernet est le peintre emblématique de ce vice du « détail », lui qui « substitue le *chic* au dessin » (S46,207). Des deux méthodes d'éreintage, seule celle de la « ligne droite » (Charles Baudelaire, « Conseils aux jeunes littérateurs », 1846), et c'est bien justice, convient à ce peintre qui a choisi de « labour[er] avec patience et creus[er] le sillon profond du dessin », lui qui « habite un pays artificiel dont les acteurs et les coulisses sont faits du même carton », peuplé par sa « mémoire d'almanach » (S46, p.210). Il fragmente le sujet du tableau en une collection d'« anecdotes » que Baudelaire souligne en multipliant les énumérations (S45, p.61,62). Ses tableaux ne sont pas « ébauchés » mais « commencés » car son approche par le divisible les réduit à une addition de « parties » que le peintre peut réaliser par étapes. « Quand une étape est faite, elle n'est plus à faire [...] » (S59, p.374) : le pléonasme indique bien ce que la peinture de Vernet apporte au monde selon Baudelaire : une redite inutile.

3) Le colorisme comme mise en mouvement de l'art pictural : harmonie et synesthésies

À cet art de la raison qui divise, fige le réel en objets et assèche la « reine des facultés » s'oppose le colorisme qui enveloppe les éléments du tableau, les rend à l'unité et au mouvement, stimulant l'imagination. Aux formes idéales intellectualisées d'un Raphaël, Baudelaire préfère la

« manière impromptue et spirituelle » d'un Rubens, qui rend « le caractère insaisissable et tremblant de la nature », cette « venue » que « Raphaël ne rend jamais » (S45, p.57-59). Le mouvement exclut en effet la ligne droite, qui est une abstraction. Delacroix préfère à cette ligne droite les formes enroulées en spirale, loin de la symétrie valorisée par la représentation classique : « Delacroix est le seul aujourd'hui dont l'originalité n'ait pas été envahie par le système des lignes droites ; ses personnages sont toujours agités, et ses draperies voltigeantes » (S46, p.161). Son œil a été ébloui par la lumière de l'Orient, qu'il découvre lors de son voyage au Maroc en 1832. Cette lumière « circule » (p. 165) dans ses toiles où il cherche toujours, contrairement à Vernet, à « sacrifi[er] le détail à l'ensemble » (p. 149). Delacroix se passionne pour les théories scientifiques de la couleur, celles de Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), ce professeur de chimie appliquée aux corps organiques au Museum d'histoire naturelle (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, 1839) pour qui, « dans la continuation de Goethe, la couleur n'est pas la donnée intrinsèque d'un pigment, mais la résultante d'une vibration entre plusieurs tons, dont le mélange s'accomplit dans l'œil.

Selon l'*épistémè* romantique, cette théorie de la couleur permet d'accorder d'une part la réalité physique du monde, puisque le spectre des couleurs résulte de la décomposition de la lumière, et d'autre part la subjectivité créatrice, puisque c'est dans l'œil, miroir de l'âme, que les tons s'assemblent et prennent sens. » [ILLOUZ (Jean-Nicolas), « Baudelaire et Delacroix. (À la manière d'une leçon d'agrégation) », in SCEPI (Henri), PHILIPPOT (Didier) (dir.), *Relire les Salons de Charles Baudelaire*, p. 181] Paul Signac, père du pointillisme, ne fera-t-il pas de Delacroix le précurseur du mélange optique des couleurs cher aux impressionnistes ? Chevreul s'aperçoit en effet que lorsqu'on juxtapose deux objets colorés, ou lorsqu'on les regarde successivement, chacun influence la perception qu'a l'œil de la nuance et du ton de l'autre : « [...] dans le cas où l'œil voit en même temps deux couleurs qui se touchent, il les voit les plus dissemblables possibles ». Il produit alors un catalogue complet des teintes anciennes sous la forme de cercles chromatiques qui constituent un système de mesure des couleurs. Deux couleurs mises côte à côte perdent ce qu'elles ont d'analogie : c'est le contraste chromatique. Pour Delacroix, il ne s'agit plus de remplir le dessin avec de la couleur, celle-ci doit être présente dès l'ébauche du tableau : il ne doit pas commencer par le contour de ses figures mais les faire émerger de la couleur comme le sculpteur fait jaillir ses figures de la pierre, c'est le « dessin des coloristes » qui Baudelaire analyse en s'inspirant de Théophile Gautier [voir CHAGNIOT (Claire), « Victor Hugo et Théophile Gautier dans les Salons de Baudelaire. Allusions, mentions, citations », in SCEPI (Henri), PHILIPPOT (Didier) (dir.), *Relire les Salons de Charles Baudelaire*, p. 125-137]. C'est avec la couleur qu'il construit son tableau, allant jusqu'à exclure le noir de sa palette. Pour peindre le *Massacre de Scio* (1824), il ose bannir des ocres et des terres inutiles et les remplacer par ces belles couleurs, intenses et pures: bleu de cobalt, vert émeraude et laque de garance. Toujours insatisfait, il commence à enrichir sa palette du cadmium, du jaune de zinc et du vermillon, les plus intenses couleurs dont dispose un peintre. La palette romantique aura ainsi été créée. Le chapitre intitulé « De la couleur » dans le *Salon de 1846* apparaît fortement imprégné des travaux de Chevreul dans sa manière de souligner les « affinités chimiques » (p. 149) des couleurs dans la nature. L'image du cercle chromatique s'impose fortement dans la comparaison de celle-ci « à un toton qui, mû par une vitesse accélérée, nous apparaît gris, bien qu'il résume en lui toutes les couleurs. » Cette attention à la décomposition du spectre lumineux se fait jour dès 1845 dans l'analyse du *Sultan du Maroc entouré de sa garde et de ses officiers*, tableau « si harmonieux, malgré la splendeur des tons », qu'il en devient « gris comme la nature » (S45, 60). Elle fait retour à propos de Félix Haffner dont la couleur apparaît « excessivement distinguée » dans une « gamme de tons très grise » (S45,87).

Cette circulation de la lumière a des effets sur la réception du tableau que Jean-Christophe Bailly désigne à travers à travers les notions de « venue » et de « montée concertante », mettant l'accent sur une analogie musicale dans le discours de Baudelaire sur tous les « vrais coloristes » dont les salons visités lui offrent l'occasion de rencontrer les toiles. Jean-Nicolas Ilouz remarque que « l'idée musicale (harmonie, mélodie, contrepoint, vibrations) » qui préside aux compositions de Delacroix le conduit à inventer un art qui relève davantage de la 'suggestion' que de la

‘représentation’ » : « Le paradoxe est remarquable, puisque le dernier grand peintre ‘narratif’ de l’histoire de l’art, est aussi celui qui travaille, plus obscurément, à la disparition musicale du sujet. » [Illouz, *ibid.*, p. 183]. Baudelaire spectateur confirme que l’art du coloriste se révèle à distance, lorsque le sujet s’estompe au profit de l’harmonie globale : « La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d’assez loin pour n’en comprendre ni le sujet ni les lignes. S’il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs. » (S46, p.150). Comme en musique, l’harmonie visuelle réside dans « l’accord de deux tons » (p.148). La « composition » – autre terme polysémique permettant le rapprochement de la peinture et de la musique – pratiquée par Delacroix n’est plus la composition pyramidale et symétrique de l’académisme, c’est une composition analogique où chaque partie du tableau entre en résonance avec l’ensemble de la toile dont l’œil perçoit la vibrante unité. Le colorisme ouvre alors vers l’infini, nourri par « cette grande symphonie du jour, qui est l’éternelle variation de la symphonie d’hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l’infini [...] ». À la tyrannie du « fini » qu’évoque Jean-Christophe Bailly à travers le terme « achèvement » s’oppose donc une ouverture à l’infini qui est le principe même du néoromantisme baudelairien : (S46, p.145) « Qui dit romantisme, dit art moderne – c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. » Le mouvement du toton aspire l’œil pris dans le jeu des couleurs, un jeu qui n’est jamais « joué d’avance » mais ne se réveille qu’au contact de l’œil. Une telle analogie trouve son prolongement dans la théorie des correspondances suggérée par un passage des *Kreisleriana* d’Hoffmann cité par Baudelaire dans ce même chapitre « De la couleur » : « [...] je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. » (p. 151)

*

Baudelaire semble donc vouloir délivrer l’art du poids du passé dans la mesure où il privilégie l’infini de l’imaginaire sur le fini académique, l’invention sur l’imitation et accorde une grande part à la sensation dans sa réception de la peinture, appelant de ses vœux un art où rien ne serait « joué d’avance ». Pourtant ses commentaires des salons de 1845, 1846 et 1859 ne marquent pas de rupture avec la hiérarchie des genres imposée par l’académisme et font grand cas de la composition, qui demande tout de même au peintre d’avoir une idée préalable du tableau qu’il va peindre. Ils témoignent de l’importance que Baudelaire accorde aux qualités intellectuelles de l’artiste et à l’amont du geste créateur, geste éminemment prémédité lorsqu’il est envisagé de manière traditionnelle. De quelle manière cet attachement à la « forme préconçue » s’inscrit-il en faux contre un art de la pure « venue », excluant toute improvisation ?

II) Rémanence d’un art de la préconception

1) Un « mélange admirable de science [...] et de naïveté » (p. 163)

L’idée de la peinture de Baudelaire, si elle s’affirme en rupture avec les « abstrauteurs de quintessences », n’en reste pas moins attachée à la préconception de la forme. Plutôt que de mener le débat d’idées dans l’ordre imposé par le jury comme il a pu le faire en 1845, il choisit rapidement de fonder sa prise de parole sur le pouvoir d’une réflexion synthétique. S’il finit par abjurer son « système » en 1855 (p. 256), il n’en reste pas moins que sa réflexion sur l’art se démarque de celle des feuilletonistes ou du démon de l’exhaustivité d’un Gautier en proposant au lecteur une construction conceptuelle organisée avec méthode. Par cette construction, Baudelaire évite l’effet d’inventaire à la Vernet produit par l’enfilade des tableaux dans le *Salon de 1845*. Cette réorganisation originale tournée vers la théorie esthétique n’en reste pas moins tributaire de quelques préjugés académiques, puisque la hiérarchie des genres n’y est jamais véritablement remise en question. En 1846 la grande peinture d’histoire arrive toujours en premier (chapitre IV sur Delacroix), suivie du portrait (chapitre IX), du « paysage » (chapitre XV) et enfin de la sculpture (chapitre XVI). Seule entorse au protocole, Horace Vernet est rétrogradé après le portrait (chapitre XI), mais il s’agit davantage d’une marque d’infamie que d’une remise en question de la prééminence de la peinture d’histoire, héritage du passé qui jette pourtant ses derniers feux avec Delacroix.

En 1859, alors que le destin de la peinture se joue face au paysage, Baudelaire reste malgré tout figé dans le « joué d'avance » de son système et déroule dans l'ordre peinture d'histoire, portrait, paysage et sculpture (chapitres V, VI, VII et VIII de son *Salon*). Par ailleurs, les genres inférieurs sont souvent commentés avec une certaine désinvolture : « (Voyez le précédent) » (p.104). Par ailleurs, la peinture reste malgré tout pour lui le domaine privilégié de l'intelligible. En 1859, le poète rapporte que lors de sa première rencontre avec Delacroix, il n'avait « pas d'autre expérience que celle que donne un amour excessif ni d'autre raisonnement que l'instinct. » (p.372) Pourtant, l'homme qu'il rencontre alors pratique un « art d'un raisonnement profond » (S46, p.160). Baudelaire comprend alors qu'il n'y a « pas de hasard dans l'art, non plus qu'en mécanique » : « Un tableau est une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un œil exercé » (S46, p.159). La « conception » de Delacroix est « lente, sérieuse, consciencieuse » (S46, p.160). Les froids calculs algébriques du dessinateur ne doivent alors pas faire oublier que la musique des coloristes elle aussi est une « science », qui ne revoie pas moins que ceux-ci aux mathématiques : « L'art du coloriste tient évidemment par certains côtés aux mathématiques et à la musique. » (S59, p.373) L'« harmonie générale » est une « loi » qui s'appuie sur la caution scientifique du chimiste Chevreul. Une fois fixé le « ton particulier » d'une partie du tableau, toutes les autres couleurs « seront affectées logiquement et dans une quantité proportionnelle par l'atmosphère dominante. » (S59, p.373). Le « génie » baudelairien n'est donc pas loin du « suprême savant » rimbaldien (Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871). De plus la théorie surnaturaliste du poète hérite à travers Heinrich Heine de certains aspects de l'idéalisme allemand (et plus lointainement du cartésianisme) en s'appropriant la notion d'« idées innées » (S46, p.159), proclamant l'*avance* décisive du spirituel sur le matériel.

2) Quand prime le spirituel

En effet, Baudelaire n'a que mépris pour la part matérielle de l'œuvre d'art. Il aime la couleur moins pour son ancrage dans la matière que pour ses affinités avec le spirituel. Son mépris pour l'exécution, que nous avons pu rapporter à une haine pour la tyrannie du fini, peut-être faut-il alors le considérer comme la réaffirmation d'un attachement à la peinture comme « *cosa mentale* » (Léonard de Vinci). Le travail du peintre est surtout perçu négativement comme une mise en danger de la précieuse « idée génératrice » : « Si une exécution très nette est nécessaire, c'est pour que le langage du rêve soit très nettement traduit ; qu'elle soit très rapide, c'est pour que rien ne se perde de l'impression extraordinaire qui accompagnait la conception » (S59, p.373). Baudelaire exècre le « travail purement manuel » d'un Vernet ou d'un Delaroche (S59, p.374). En sculpture également, Baudelaire se moque bien des quelques « défauts d'exécution » de la *Nymphe au scorpion* de Lorenzo Bartolini qui reste pour lui le « morceau capital » du *Salon de 1845* dans ce domaine car « moins l'ouvrier se laisse voir dans une œuvre, et plus l'intention en est pure et claire, plus nous sommes charmés » (S45, p.112). La peinture est louée par Baudelaire précisément pour son abstraction, elle est un art d'un « raisonnement profond, et dont la jouissance même demande une initiation particulière », un art aristocratique qui s'oppose à la grossièreté matérielle de la sculpture, domaine des « Caraïbes » et des « paysans » (S46, p.228). Le poète forge le néologisme « *sculptiers* » pour désigner ces ouvriers de la sculpture en pointant leur absence de qualités intellectuelles. Quant au peintre Decamps ; c'est un coloriste « enragé », pour qui la couleur est « la grande chose », mais Baudelaire déplore son attachement outrancier à l'« exécution matérielle des objets » : « ses maisons étaient en vrai plâtre » (S46, p.180-182). Il aurait dû les exécuter avec plus de « bonhomie » car la peinture est le domaine du faux et de la prééminence de l'« idée génératrice ». Faire primer l'intention sur la réalisation et mépriser la part matérielle de l'œuvre d'art comme trivialité témoigne d'une façon de « jouer d'avance » l'art dans l'imagination qui aboutit à une désincarnation inscrite de manière emblématique dans le « Salon sans l'avoir vu » de 1859, écrit presque uniquement à partir du livret, comme Baudelaire s'en vante auprès de Nadar (Lettre de Baudelaire à Nadar, *Corr.* I, p.575 ; 578).

3) Face à la peinture de paysage, le vacillement des certitudes baudelairiennes : tableaux achevés et études infinies

L'attachement de Baudelaire à la préconception et au « joué d'avance » de la peinture se révèle enfin à travers sa valorisation de la composition. Certes, la « nature est un dictionnaire », comme l'indique Delacroix, mais « dictionnaire » n'est pas « composition », or le tableau, à l'image du poème, veut être « composé » (S46,372). Face au développement du paysagisme où, Baudelaire le sent bien, souffle l'esprit de la peinture de son temps, le poète s'arc-boute sur l'anthropocentrisme et les valeurs du passé. Lui qui vante l'air ambiant dans les peintures de Delacroix se méfie se méfie du plein air pour lui préférer la peinture d'atelier. La nature n'est pas belle par elle-même, rappelle-t-il aux peintres de l'école de Barbizon, mais « par l'idée ou le sentiment que j'y attache ». Leurs efforts pour « concevoir un instant la nature sans l'homme » sont vains car pour Baudelaire la nature exige un « contemplateur » pour en extraire la « métaphore » (S59, p.417). S'il reconnaît que l'école moderne des paysagistes est « singulièrement forte et habile », il ne peut s'empêcher de voir dans cette « prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte naïf de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination » un « signe évident d'abaissement général. » Ces peintres « copient un mot du dictionnaire, croyant copier un poème. Or un poème ne se copie jamais : il veut être composé. Ainsi ils ouvrent une fenêtre » et « tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre » devient « un poème tout fait ».

La composition, valorisée par la tradition académique, correspond à une approche conceptuelle de la peinture. Comme le traduit bien la métaphore du dictionnaire, les éléments du monde sont arrachés à leur présence sensible pour devenir des éléments du langage pictural, ils valent comme signes davantage que comme présence, dans un discours de la peinture. Baudelaire, face à ces « talents de second ordre cultivant avec succès un genre inférieur » (S59, p.420) se mue en défenseur de la « forme préconçue » et, à l'image des contempteurs de Delacroix l'accusant de « tartouillade », devient un zélé de l'« achèvement » en peinture, par son scepticisme narquois envers ceux qui, comme M. Français et son « arbre » (S59, p.418), « [...] vont plus loin encore. À leurs yeux, une étude est un tableau. » Qu'une simple « étude » puisse devenir une « composition », et même que tout portrait ou tout paysage digne de ce nom ne soit qu'une étude, qu'il soit même absurde face au réel de vouloir produire autre chose que des « essais », que la notion d'œuvre achevée soit contestable dans son principe même, c'est pourtant ce que proclamera au XXe siècle un artiste majeur comme Giacometti, dans une voie tout autre que celle du réalisme objectif. Baudelaire défend le singularité, l'originalité du peintre, mais de son point de vue même l'inattendu se prémédite, puisque toutes les bonnes compositions ont le « mérite de l'inattendu » (S45, p.101). Le « joué d'avance » de l'artiste devient source d'étonnement pour le public. Mais alors se présente Boudin, à Honfleur, en 1859. Baudelaire ne dit presque rien du tableau qu'il expose au salon, une toile pourtant achevée, et déplace son attention vers ses études au pastel, liées à la circonstance : des « beautés météorologiques » avec date, heure et vent (S59, p.424-425). Et certes il rappelle au peintre l'impératif de composition et d'achèvement qui doit guider son travail mais il ne peut que constater la puissance suggestive de ces pastels face à la « certitude » d'un Troyon. Troyon part d'une idée préconçue du paysage alors que les pastels de Boudin s'attachent « à ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur » (Henri Scepi, « Atmosphère sublime : Baudelaire et les 'beautés météorologiques' de Boudin », dans A. Schellino et J. Zanetta, *Lire les Salons de Baudelaire*, Rennes, PUR, 2023, p.236) Un renversement se prépare aux yeux du poète. Boudin « parvient à concilier les inconciliables : l'ébauche atteint au niveau d'une œuvre à part entière, et celle-ci s'ouvre à l'imagination » (*Ibid.*). Les yeux de Baudelaire se dessillent : « J'ai vu. » (S59, p.424). Le poète se laisse griser par cette « boisson capiteuse » et de cette ivresse résulte un poème en prose dont il refuse de tirer les conséquences : « Chose assez curieuse, il ne m'arriva pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme. Mais je me garde bien de tirer de la plénitude de ma jouissance un conseil pour qui que ce soit, non plus que pour M. Boudin. » (p.425). Baudelaire prend peur face au poison qui aura causé son ivresse et ébranlé ses certitudes. Ces études l'ont rendu voyant, il s'approprie la formule de Saint-Jean dans *L'Apocalypse*, reprise par Rimbaud dans *Le Bateau ivre* : « J'ai vu. » Cette vision contredit sa théorie, elle est une prémonition des vertiges de l'impressionnisme et des charmes d'un art du refus de la conception. Le poète préfère laisser son lecteur méditer lui-même cette faille de son système.

*

Baudelaire se distingue donc tout autant, dans son approche de l'art, du culte néoclassique de l'imitation que du goût pour une peinture sans préparatifs, où rien ne serait « joué d'avance », qui commence à se développer à son époque chez les paysagistes. Il refuse la copie de l'antique tout autant que la copie de la nature et admire en Delacroix certes un maître de la couleur, mais d'une couleur qui ne rompt pas avec l'artificialité de la tradition classique où la peinture est un théâtre. Simplement la tragédie classique a laissé place au drame romantique. Baudelaire refuse donc le « joué d'avance » académique mais n'accepte pas non plus la pure et simple saisie de l'instant et de la sensation face à la nature. Il maintient la défense d'un art de conception et d'idéalisation, et tient à la composition qui exige malgré tout une peinture préméditée. Or cette élaboration d'une esthétique à travers la critique d'art pratiquée lors des comptes rendus de salons n'est pas sans conséquence sur la poétique du jeune écrivain qui publie avec le *Salon* de 1845 la première œuvre signée de son nom. Si la tradition de l'*ut pictura poesis* s'est estompée à la fin du XVIII^e siècle avec Lessing, la peinture et la littérature devenues autonomes n'en continuent pas moins de trouver l'une auprès de l'autre de puissants stimulants. L'alliance entre les arts reste d'autant plus active qu'elle est maintenant libre et délivrée de toute hiérarchie. Or, il s'agit pour le poète de convertir le visible en lisible et dans cette opération, c'est cette fois à tout un discours de la littérature et de la critique d'art professionnelle qu'il va se trouver confronté, pour essayer de dégager sa propre voix des replis de cette intertextualité. La critique d'art est une activité éminemment polémique, Baudelaire ne peut aborder les œuvres dans la pure disponibilité à leur rencontre, il doit aussi mener le débat d'idées avec vigueur. Il s'agira donc de montrer de quelle manière cette « idée de la peinture » de Baudelaire se dégage d'un autre jeu en partie joué d'avance, celui de la littérature qui impose ses propres « formes préconçues », ses multiples pré-textes, à partir desquels doit parvenir à se dégager une poétique de la « montée concertante ».

III) L'émergence d'une poétique de la « montée concertante »

1) L'humour comme ouverture du discours critique à l'imprévisible

Pour bousculer les certitudes esthétiques de son lecteur et contrer ce qui dans l'art de son époque peut apparaître comme « joué d'avance », Baudelaire n'hésite pas à avoir recours à l'humour. En effet, dans le chapitre liminaire du *Salon de 1846*, il oppose ce qui est à son goût la « meilleure critique », une critique « amusante et poétique », à la critique « froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament. » (S46, p.141). Si le poète prétend dépasser dans ce chapitre la querelle de la ligne et de la couleur, il n'en prend pas moins très nettement le parti de ce que le chapitre VI désigne comme les « coloristes » par opposition aux « dessinateurs » du chapitre VIII. Or le portrait qu'il fait des uns et des autres indique nettement qu'il existe à ses yeux une « critique de coloriste » et une « critique de dessinateur ». Ces derniers « dessinent par raison », pouvant séduire la critique « froide et algébrique », alors que les autres « dessinent par tempérament » (S46, 193), cette qualité également essentielle pour le critique idéal de Baudelaire. Prenant le contrepied du *Salon de 1845*, où il proclamait son impartialité, son absence d'« amis » ou d'« ennemis » (p. 51), mais se distinguait pourtant déjà par un ton mordant, Baudelaire assigne un but double et même contradictoire à la critique : là où la poésie, comme la couleur de Delacroix, tend vers l'unité, le rire cherche une complicité, mais sur fond de division. Tendant à être « amusante », la critique se charge des haines du salonnier, là où la poésie se nourrit de son amour, de son culte passionné des images. Défini comme un « genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain » [Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, traduction de Thomas de Kayser, Paris, ENSBA, 2005 (1915), p.31], le salon est à la croisée de plusieurs stratégies textuelles : il se présente comme le récit à la première personne d'une déambulation à travers une exposition, et doit entrelacer un discours descriptif chargé de rendre présents aux yeux du lecteur des tableaux qu'il n'aura peut-être pas l'occasion de voir, avec un discours argumentatif à visée évaluative, pouvant

aller jusqu'à la polémique. Ces différents aspects apparaissent entrelacés, Baudelaire cherchant de plus à dépasser le caractère éphémère du compte-rendu de salon par l'élaboration d'une esthétique, transmuant en 1846 la brochure en livre.

Malgré tout, dans les *Salons* de Baudelaire, l'évaluatif prime sur le descriptif. Il se moque de Gautier qui évoque consciencieusement les tableaux même les plus médiocres (S46, p.198) et ne recule pas devant les hyperboles dans les deux sens, en penchant davantage vers le blâme que vers l'éloge, comme le remarque Julien Zanetta qui note que « Baudelaire a consacré plus d'encre et de bile à combattre la mauvaise peinture qu'à louer la bonne » (Julien Zanetta, *L'Hôpital de la peinture. Baudelaire, la critique d'art et son lexique*, Paris, Rue d'Ulm/Presses de l'ENS, 2022, p. 14). En effet le caractère pléthorique de ces expositions – 3887 œuvres exposées en 1859 pour environ 8000 œuvres reçues par le jury – les transforme en un « capharnaüm » (p.380), une « immense voie lactée de plâtreuses sottises » (S59, p.380) où il est bien difficile de dénicher les pépites recherchées, et de pouvoir les observer dans de bonnes conditions, puisque la « cacophonie visuelle » dessert les « bons tableaux » à la recherche d'une harmonie subtile au milieu de « peintures modernes plus criardes que des foulards de village » (p.422). Le *Salon de 1859* apparaît à Baudelaire comme le règne du déjà-vu dans l'empire du « joué d'avance » où « l'imitateur de l'imitateur trouve ses imitateurs » (p.357). Baudelaire déplore l'absence des (p.353) « amis de l'imagination et de la couleur singulière », des « favoris de la muse bizarre » : « pas de génies inconnus » (p.353). L'antithèse entre le singulier et le commun polarise ce chapitre où la médiocrité générale contamine le poète et l'attire vers les sables mouvants du « lieu commun » (p.352). Le poète singulier se métamorphose en M. Tout le monde : « Hélas ! je suis d'accord avec tout le monde. » (p.446). Une lassitude de l'œil entraîne une lassitude de plume, celle d'avoir à répéter sans fin les mêmes critiques. Cette lassitude menace d'entraîner par contagion celle du lecteur. L'adverbe « toujours » prolifère (S45, p.103). La bacchante d' Aimé Millet est certes « jolie », mais « n'avons-nous pas vu ce motif-là bien souvent » ? (S45, p.119) L'humour apparaît alors comme un antidote et un réflexe salutaire : il vient réveiller le lecteur et le tirer de la torpeur dans laquelle aura pu le plonger le « capharnaüm » en question comme spectateur, et comme lecteur, la perspective d'avoir à redoubler cette expérience par la lecture d'un « catalogue », un énième avatar de « ce genre d'article si ennuyeux qu'on appelle le *Salon* » (p.351). Une longue description pourra ainsi céder avantageusement la place à un bon mot, à une formule lapidaire, comme à propos de Rudolphe Lehmann : « Ses italiennes de cette année nous font regretter celles de l'an passé » (S45, p.95) : le déjà-vu a navré le spectateur, la formulation originale fait les délices du lecteur et suscite son étonnement. La monotonie des peintures répétitives, le temps perdu à piétiner devant, sont rédimés par l'accélération de la parole. À l'affût du comique dans par exemple les dessins de Samson par Decamps (S45, p.67), Baudelaire n'hésite pas à le susciter lui-même, en l'alimentant de sa haine pour les mauvais peintres et les mauvais tableaux. Ainsi Meissonier, peintre qui se voudrait l'égal des « Flamands », mais que Baudelaire déshabille progressivement de toutes les qualités d'un « Flamand », pour une définition par la négative qui suggère par la polysyndète le « rien » de la peinture que ce peintre peut être, véritable « couteau sans manche auquel il manque la lame » : « C'est un Flamand moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté – et la pipe ! » (S45, p.97). Le tableau en question n'est pas digne d'être regardé, un tel jeu de dés (« *Soldats jouant aux dés* ») est « joué d'avance », à l'*ekphrasis* refusée se substitue alors l'anecdote comique qui consacre la réification de ce peintre privé de tout tempérament, métamorphosé en « massue » (S45, p.97). Parfois la verve comique vient aussi célébrer une véritable rencontre picturale en cherchant à surprendre le lecteur comme le spectateur a été surpris. Ainsi *La Rixe des mendiants* de Manzoni dont Baudelaire souligne le caractère « poétiquement brutal ». Le critique se met alors au diapason de ce fantaisiste en proposant non pas une description directe du tableau mais son évocation indirecte à travers la saynète du spectateur « passant devant ce tableau » (S46, p.184).

2) Une approche de l'œuvre d'art qui doit traverser l'écran des discours (intertextualité)

Baudelaire cherche donc par les vertus de la « critique amusante » à restituer à l'inattendu une peinture lestée par les effets de déjà-vu, mais ce déjà-vu apparaît également pris dans les rets d'un déjà-lu. L'art de son temps se trouve aussi « joué d'avance » dans le discours sur la peinture qui vient

s'interposer entre le spectateur et l'œuvre. Lecteur de la peinture, Baudelaire est aussi lecteur de ce discours sur la peinture et cette foisonnante intertextualité vient complexifier la réception de son propos qui vise non seulement à intervenir dans le champ artistique mais aussi à se situer dans le champ littéraire. Or l'image qui s'offre à lui doit commencer par se dégager d'un prétexte : celui du livret auquel Baudelaire fait référence de manière récurrente, soit pour commenter de manière humoristique la niaiserie des titres de certains tableaux, soit pour s'en servir d'aide-mémoire lorsqu'il doit rédiger en 1959 le compte-rendu d'un salon où il n'a pu faire qu'une visite : l'impression première ne peut alors être contredite par un nouveau regard porté sur les œuvres, ce qui tend à renforcer les préjugés du poète.

Par ailleurs le jeune écrivain qui signe avec le *Salon* de 1845 une première publication sous son nom de Baudelaire-Dufaÿs utilise la critique d'art pour se faire un nom dans le champ littéraire. Ce premier texte se débat parfois moins avec les tableaux qu'avec le discours sur ces tableaux : celui des grands écrivains-salonniers comme Diderot, Stendhal, Heine ou Gautier, avec lesquels s'instaure un dialogue, mais aussi celui de critiques d'art comme Adolphe Thiers, qui est cité à propos de Delacroix (S46, p.153), Gustave Planche, Étienne-Jean Delécluze, Théophile Thoré (qu'il fréquente) ou encore Théophile Silvestre. Or la critique sur les *Salons* de Baudelaire a montré que son discours était tissé de nombreux emprunts aux uns et aux autres, parfois explicitement à travers des citations, parfois de manière moins visible. Cette assimilation de tout un discours préalable n'est-il pas une manière de « jouer d'avance » le jeu de la critique ? Ainsi le commentaire de l'œuvre de Vidal à la fin du chapitre VIII du *Salon* de 1846 est moins l'occasion de parler de ce peintre que de se démarquer de Théophile Gautier qui a cru voir en lui le peintre de la « beauté moderne » (p.199). Baudelaire saisit l'occasion pour le renvoyer à un romantisme du passé et occuper le terrain de la modernité, se faisant le porte-parole de la nouvelle génération.

Les enjeux de la critique d'art se déplacent ainsi constamment de la peinture vers la littérature. À de nombreuses reprises, Baudelaire cherche à se démarquer des autres critiques, soit en dénigrant une œuvre qui avait été louée par d'autres, soit en extirpant du « Capharnaüm » la pépite sur laquelle personne n'avait porté les yeux. C'est ainsi que l'on peut interpréter l'éloge excessif de William Haussoulier dans le *Salon* de 1845. La passion de Baudelaire pour cette œuvre semble avoir été « jouée d'avance » dans la réprobation unanime qu'elle a entraînée. Dans le préambule où il se met en scène comme volant au secours de cette œuvre incomprise et humiliée, il saisit l'occasion de se singulariser dans le paysage critique et de susciter l'étonnement des lecteurs par un dandysme de la « fleur oubliée » (p.378) : « Nous avons vu plus d'un critique, important dans la presse, lui jeter en passant son petit mot pour rire – que l'auteur n'y prenne pas garde. – Il est beau d'avoir un succès à la *Saint-Symphorien*. » L'allusion au tableau exposé par Ingres en 1834 a valeur de prédiction, Baudelaire sous-entend que le scandale présent présage une gloire future et rappelle ainsi que la critique a souvent fait mauvais accueil aux talents originaux.

3) Éveiller « dans l'esprit du lecteur des idées de peinture » : duo concertant de la poésie et de la peinture

S'il doit assumer cette part de préconception qu'impose le désir polémique de faire triompher une « idée de la peinture », Baudelaire ne touche à la réalité profonde de la critique « poétique » que lorsqu'il parvient à éveiller par sa « sorcellerie évocatoire » ces « idées de peinture » dans l'esprit du lecteur. Le terme « idée » retrouve alors son sens étymologique de « vision » : il s'agit de rendre le lecteur voyant. La poésie, précise-t-il en effet en 1846 à propos d'Ary Scheffer, n'est pas dans le choix d'un sujet qu'on pourrait à priori considérer comme poétique mais dans les effets poétiques que le peintre est susceptible de créer par son traitement de ce sujet, dans la manière dont il s'empare de « l'âme du spectateur » (S46, p.212), c'est-à-dire de son imagination. En effet, comme le suggère Baudelaire dans le chapitre liminaire du *Salon* de 1846, « un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste », la critique idéale sera « ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible », dans le meilleur des cas « un sonnet ou une élégie » (S46, p.141). Les tableaux des meilleurs peintres sont volontiers qualifiés de « poétiques », un des adjectifs les plus récurrents de la critique baudelairienne pour désigner l'art émanant d'un tempérament, et bien évidemment réservé plus qu'à tout autre à

Delacroix, ce « peintre-poète » (S59, p.380). Pourtant il existe des poètes du « joué d'avance » tout autant que des peintres, et celui qui parmi les aînés de Baudelaire aura su s'ouvrir à l'« héroïsme de la vie moderne » (S45, p.121), à l'« avènement du *neuf* » (S45,p.121) qu'appelait de ses vœux le jeune salonnier de 1845, ce n'est certes pas de son point de vue Hugo, qui n'est aux yeux de Baudelaire qu'un « ouvrier » : un homme « plus adroit qu'inventif », voué à l' « achèvement » de « formes préconçues » et que sa vocation d'« académicien » arrime au passé (p.157). Non, le véritable « peintre de la vie moderne » du côté de la littérature, celui qui se sera saisi de la « vie parisienne » si « féconde en sujets poétiques », c'est Balzac, un romancier (S46, p. 241-242). La poésie dans les *Salons* de Baudelaire est ambivalente, elle peut volontiers être le domaine des artistes « intéressés à représenter sans cesse le passé » (S46, p.236), et surtout celle des « singes du sentiment », à l'instar de Müller et ses sujets « ruisselants de poésie » (S46, p.186) ou de tout autre avatar de ces peintres qui sont à Delacroix ce que Musset et Lamartine sont à l'auteur de *Fleurs du mal*. Pourtant il existe aussi de vrais poètes en peinture. Ceux-là réclament le double capable de réfléchir leurs images avec des mots, un double qui ne serait pas figé dans une idée préconçue du Beau éternel mais à l'affût de « motifs d'étonnement et d'éblouissement » (S59, p.446) car « l'esprit du vrai critique, comme l'esprit du vrai poète, doit être ouvert à toutes les beautés. » (p.267). Baudelaire n'aura pas été immédiatement ce double. On le voit d'abord face à une peinture criarde – dont la couleur est « d'une crudité terrible » (S45, p.64) comme celle de ces œuvres clinquantes dont il se plaindra plus tard que dans la confusion du salon elles éteignent les œuvres à la lumière plus subtiles –, face à une peinture qui crie « « je veux être belle », se livrer scolairement à une *ekphrasis* poussive, à grand renfort d'indication spatiales guidant le regard du lecteur à travers le tableau selon l'ordre imposé rationnellement par la tradition : « sur le premier plan [...] à gauche [...] au milieu [...] dans le coin à droite [...] Derrière eux sur le second plan [...] sur le milieu du second [...] Le fond de droite [...] » (S45, p.63-64). Il vante la femme debout qui « a l'avantage de séparer et de diviser symétriquement le tableau. » (S45, p.64). Au terme de ce besogneux exercice, le lecteur pourra-t-il dire « J'ai vu » ?

Il le pourra certainement lorsque le jeune poète ayant affûté son œil et sa plume lui proposera des évocations délicates dignes de ses poèmes en prose. Ainsi pour Fromentin qui offre en un seul être, dans une sorte d'hermaphroditisme primitif – son esprit ne tient-il pas « un peu de la femme » ? (S59, p.405) – l'image de l'unité de la peinture et de la poésie, pour cet être « double » dont il ne sait laquelle de ses deux moitiés il doit préférer, Baudelaire convoque les sortilèges de sa prose la plus évocatrice. Fromentin dont l'« âme est une des plus poétiques et des plus précieuses » que Baudelaire connaisse (p.403), ajoute à la liste des ivresses énumérées dans « Enivrez-vous » l'ivresse de peinture, et réveille le poète de « La vie antérieure » autant que celui des correspondances : « [...] de ces toiles lumineuses s'élève pour moi une vapeur enivrante, qui se condense bientôt en désirs et en regrets. Je me surprends à envier le sort de ces hommes étendus sous ces ombres bleues, et dont les yeux, qui ne sont ni éveillés ni endormis, n'expriment, si toutefois ils expriment quelque chose, que l'amour du repos et le sentiment du bonheur qu'inspire une immense lumière. » (p.405). La « montée concertante » est aspirée par sa source, ce soleil dont le tourbillonnant « toton » (S46, p.147) irradie et diffuse en chacun des mots de cette prose musicale et « souple », adaptée aux « ondulations de la rêverie » (Dédicace « À Arsène Houssaye », *Petits poèmes en prose*), ses apaisants rayons. Entraîné par le mouvement de la peinture, le poète se saisit à la suite de l'artiste des « parcelles du beau égarées sur la terre » pour les recomposer dans l'unité de sa vision. Pris en étau entre poésie et peinture, comme entre deux « quartiers de roches », l'infini paraît « plus profond quand il est plus resserré » (S59, p.409).

DEUXIEME COMPOSITION : LITTERATURE COMPARÉE

Rapport présenté par Jean-Paul Engelibert

« Privé de toute perspective explicite, le lecteur est mis à rude épreuve : il doit prendre le vent pour percer le mystère. Car c'est bien à un monde « mystérieux » qu'il fait face, mis au défi par tel ou tel élément fantastique, et envoûté, de surcroît, par une « magie » qui dégage un parfum d'énigme, suggère un sens secret dont l'élucidation paraît d'autant plus impérieuse. »

Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, « Pour une poétique du réalisme magique », in Jean Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et cinéma*, L'Age d'Homme, 1987, p. 225.

En quoi ces propos éclairent-ils les trois œuvres au programme ?

Origine du sujet

Le sujet était extrait d'un article publié dans un des rares ouvrages théoriques en français consacrés au réalisme magique, une source un peu ancienne, puisque ce livre a été publié en 1987, c'est-à-dire bien avant *La Fuite du temps*. L'article ne pouvait donc avoir été écrit par des auteurs ayant connaissance des trois romans du programme, mais tout au plus de deux d'entre eux. Ce constat, que tout candidat pouvait faire, a rarement été porté sur les copies. Or il n'est pas trivial : les auteurs n'avaient pas la même connaissance du réalisme magique que les lecteurs d'aujourd'hui et la « poétique » qu'ils dressent est évidemment tributaire du corpus auquel ils pouvaient avoir accès au milieu des années 1980. On pourrait ajouter – mais pour cela il faut avoir consulté le volume, ce qui n'était évidemment pas exigé des candidats – que l'avant-propos de ce livre collectif étant daté de juin 1983, l'article a été écrit au plus tard en 1983 également, et que le seul roman de notre programme que ses auteurs pouvaient connaître est *Cent Ans de solitude* (*Les Enfants de minuit*, certes publié en 1980, n'est traduit en français qu'en 1983 et est absent du chapitre consacré au roman de langue anglaise).

En lisant l'énoncé, comment pouvait-on aborder la dissertation ?

Le lecteur est privé de « perspective explicite » : la métaphore visuelle de la perspective suggère que le lecteur ne voit pas loin. Les pistes d'interprétation n'apparaissent pas devant lui. L'horizon est bouché : l'interprétation ne saurait se développer comme on en a l'habitude. L'adjectif « explicite » indique pourtant que ces perspectives existent, même si elles demeurent invisibles. Le lecteur est devant un mystère et doit « prendre le vent ». Cette expression métaphorique qui tire son origine de la navigation a égaré la grande majorité des candidats : selon un très grand nombre de copies elle signifierait « se laisser aller au vent, se laisser porter », « s'abandonner aux forces en présence ». En fait, l'expression signifie sonder le vent, chercher la direction dans laquelle il souffle, d'où au figuré « chercher la direction dans laquelle agir de manière judicieuse », ce qui n'est pas du tout la même chose. L'idée que proposent Dupuis et Mingelgrün est que la lecture des romans magico-réalistes est peu assurée. On peut aussi ajouter que la métaphore nautique suggère des qualités plus intuitives qu'intellectuelles, relevant plus de l'expérience que d'un savoir savant, d'une *métis* plus que d'une méthode. Un nombre significatif de copies en tire d'ailleurs une métaphore du lecteur en Ulysse, mais souvent sans en expliciter les raisons, ce qui aurait été intéressant. Qu'on retienne ou non cette dernière piste, la formule de Dupuis et Mingelgrün suggère une lecture active et inquiète.

Cette affirmation est justifiée par la seconde phrase : le monde représenté dans ces fictions est « mystérieux » : l'adjectif reprend le substantif « mystère » employé dans la phrase précédente, tout en étant mis à distance par les guillemets. La suite de la phrase semble déployer ce mystère : le lecteur est « mis au défi » par « tel ou tel élément fantastique », à quoi s'ajoute l'envoûtement par une

« magie », mot lui aussi entre guillemets. L'adjectif « fantastique » ne semble pas devoir renvoyer ici au genre fantastique, mais porter un sens large de « non réaliste ». Il n'était donc pas utile ici de se lancer dans une analyse des différences entre fantastique et merveilleux, ne serait-ce qu'à cause de l'absence de la catégorie de merveilleux dans l'énoncé. Les copies qui l'ont fait ont perdu en cohérence en mobilisant là des catégories qui ne pouvaient guère être reprises dans le développement de la dissertation. Plutôt que « merveilleux », qui renverrait à une catégorie littéraire bien identifiée, le sujet propose de réfléchir à une « magie », moins identifiable, qui ne convoque aucun concept et qui suggère un sens caché qui provoquerait le lecteur, qui susciterait un désir « impérieux » de décrypter l'énigme qu'elle oppose à l'interprétation. Deux difficultés de lecture se superposent : un « monde » opaque et fantastique et l'impression envoûtante, et donc peut-être trompeuse, qu'il recèle un sens inaccessible et pourtant à percer. Le « de surcroît » indique bien que l'envoûtement produit par le « parfum d'énigme » s'ajoute au « mystère » qui met le lecteur « au défi » d'interpréter le roman. Le lecteur serait donc paradoxalement invité, ou incité, à se désenvoûter, à se désensorceler, pour prendre de la distance et acquérir, ou conquérir, une posture critique, et parvenir à trouver un cap.

D'ailleurs, pour confirmer cette lecture, on peut citer le paragraphe qui précède notre sujet dans l'article de Dupuis et Mingelgrün :

[...] le récit que nous serions tentés d'appeler le plus typique [du réalisme magique] est sans doute celui où rêve et réalité, sujet et objet, esprit et matière sont soudés l'un à l'autre dans un seul et indivisible contexte animiste. Habillés de formes qu'ils s'empruntent mutuellement non seulement pour se jumeler mais aussi pour s'enrichir et s'éclairer l'un l'autre, ils constituent un monde empiriquement injustifiable, mais cohérent à l'échelle spirituelle : mélange savamment organisé au travers duquel se fait jour *une réalité abyssale, qu'on ne saurait appréhender d'aucun autre point de vue*. Cette fois, il n'est plus question à proprement parler d'une « confusion » entre rêve et réalité, dont le narrateur finirait par délivrer le lecteur abusé, mais bel et bien d'une assimilation intégrale. Plus aucune bipolarisation du réel et de l'irréel, donc plus aucun étagement des plans de réalité. La confusion persiste, devient fusion : au lecteur de s'y adapter, de revenir sur ses pas, d'ordonner les pièces du puzzle, bref, de dresser, tous ses sens en éveil, la carte du labyrinthe magique, faute de quoi il ne pourra en sortir. (Les italiques sont du rapporteur.)

Selon les deux auteurs, le lecteur fait donc face à une réalité sans fond qu'on ne peut appréhender d'aucun autre point de vue que celui d'un texte qui met sur le même plan ce que la rationalité sépare. Ce paragraphe aide à gloser le sujet. On voit que les deux auteurs associent le réalisme magique à un spiritualisme qui ne dit pas son nom et qui fait mystère de la transcendance qui anime selon lui le monde. On comprend ce que veut dire, dans l'énoncé, « suggérer un sens secret ». Bien évidemment, les candidats n'étaient pas censés connaître la totalité de l'article de Dupuis et Mingelgrün, bien que le livre où il figure soit toujours mentionné dans les bibliographies. En revanche, ils auraient pu être sensibles à la modalisation introduite par les verbes « suggérer » et « paraître » : est-il si évident que le monde recèle des « secrets » à percer ? Le sujet affirme-t-il qu'il existe des mystères autres que ceux, entièrement littéraires, produits par les éléments « fantastiques » du récit ? Non. Beaucoup de copies ont compris que l'existence de ces mystères ne faisait aucun doute. Elles ont pu en tirer deux conclusions opposées : soit qu'il fallait absolument les élucider, soit que le texte incitait contradictoirement le lecteur à « se laisser porter » (« prendre le vent ») et ne pas y chercher un sens. D'où une dialectique qui a souvent pris appui sur la « magie » et l'« envoûtement » du lecteur pour établir que ce dernier est « privé de toute perspective explicite ». Les meilleures dissertations ont vu dans la suggestion d'un « secret » ou d'une énigme insoluble le résultat d'un dispositif fictionnel ou de procédés narratifs particuliers qu'il s'agissait justement de comprendre.

Remarque sur les copies

Presque toutes les copies qui ont affronté le sujet ont centré leur problématique sur la lecture et ses difficultés. Plusieurs ont relevé le caractère ludique des romans au programme, ce qui vaut surtout pour *Cent Ans de solitude* et *Les Enfants de minuit* ; certaines ont rappelé le succès populaire

de ces deux romans pour contester l'idée que le lecteur y est « mis à rude épreuve ». La perspective pouvait être développée de manière intéressante, à condition de ne pas opposer naïvement difficulté et plaisir, comme si le plaisir de lecture ne pouvait se trouver que dans la facilité – idée qui se trouvait tout de même dans un certain nombre de dissertations.

Beaucoup de dissertations ont donc consacré une première partie à montrer les difficultés de lecture des romans au programme, en relevant diverses causes de ces difficultés : en plus d'événements « magiques », ont souvent été cités la complication d'intrigues foisonnantes, un personnel romanesque nombreux, une onomastique déroutante ou encore des anachronismes qui rendent les histoires labyrinthiques. Ces copies ont fréquemment opposé à ces constats une deuxième partie proposant au contraire des pistes de lecture, montrant que les œuvres suggéraient elles-mêmes des manières de les interpréter. Il était possible de convoquer ici la dimension « réaliste » des romans, comme les allusions directes ou obliques à l'histoire et à la géographie de la Colombie, de l'Inde et de la Chine. D'autres copies ont vu dans les figures de lecteurs proposées par Garcia Marquez et Rushdie (Aureliano Babilonia et Padma par exemple) des modèles suggérant un type d'attention accordé à la poétique de ces romans. D'autres encore ont développé une argumentation culturaliste : ce qui apparaît comme mystérieux ou magique à un lecteur européen n'apparaît pas forcément tel à un Sud-Américain ou à un Indien. Tous ces développements étaient légitimes. Le raisonnement consistant à relever dans les romans à la fois la présence d'obstacles à l'interprétation et la suggestion de sens restait pertinent tant que la dialectique qu'il construisait restait une dialectique, c'est-à-dire tant qu'elle débouchait sur un dépassement de l'opposition de départ. C'est cette troisième partie de la dissertation qui a posé le plus de problèmes, beaucoup de copies ne parvenant pas à construire un vrai dépassement. Ainsi nombre de dissertations ont-elles souffert d'une troisième partie très mince, parfois réduite à un squelette, ou de développements sans rapport réel avec ce qui les précédait. Souvent, l'idée assez plate que le lecteur ne doit pas élucider tous les mystères des récits, ou que ces romans l'incitent plus à se laisser séduire et porter sans chercher à expliquer leur sens était alléguée sans être élaborée, contestant l'énoncé sans apporter d'argument.

D'autre part, on doit constater que la littérature critique et théorique est très peu citée par les candidats. Si les théories du réalisme magique semblent plus ou moins connues, elles n'ont que rarement été utilisées autrement qu'en passant et ont suggéré peu de développements et d'analyses. On ne peut qu'encourager les candidats à fréquenter la critique et surtout à dialoguer avec elle.

Analyse du sujet

On voit que le sujet ne suggère aucune piste de lecture déterminée des romans du réalisme magique, mais se limite à constater l'« épreuve » à laquelle le lecteur est soumis et à en déduire son désir « impérieux » de la réussir. Qu'est-ce que réussir l'épreuve de la lecture ? Est-ce qu'il s'agit de percer le « secret » de ce monde ou au contraire de ne pas se laisser mener par l'illusion qu'il existe une clé d'interprétation ? Et dans ce cas, comment s'agit-il de lire ?

Il ne s'agit pas pour autant d'une question purement théorique mais d'une question qui porte sur un corpus précis sur lequel il s'agit de se concentrer. Il ne s'agit pas non plus d'une question sur le réalisme magique en général. Le devoir reste une dissertation de littérature comparée. Il faut voir alors que les romans eux-mêmes attirent l'attention sur les conditions de la lecture. C'est un point souvent relevé à propos de *Cent Ans de solitude* : le lecteur découvre à la fin que le roman se confond avec les manuscrits de Melquiades. Le roman se conclut avec l'acte de lecture d'Aureliano Babilonia, et le lecteur implicite découvre alors, écrit Caroline Lepage, qu'il doit « réapprendre à lire¹ ». D'une manière différente, plus appuyée, *Les Enfants de minuit* insistent sur la non-fiabilité du narrateur : Saleem est un conteur infatigable et dissimulateur, qui multiplie les histoires comme Shéhérazade et tient son auditoire en haleine par des omissions, des réticences et même des erreurs factuelles. Il calcule ses effets et soumet le lecteur à une injonction contradictoire : il faut le croire et ne pas le croire. Le lecteur est donc amené à suspendre ses certitudes et à douter de tout ce qui lui est raconté. Enfin *La Fuite du temps*, par sa structure, confronte le lecteur à l'expérience cognitive particulière de connaître avant les personnages la catastrophe qui les attend, ce qui évoque un schéma tragique, mais

¹ Caroline Lepage, Marianne Hillion et Philippe Postel, *Romans du « réalisme magique »*. Gabriel Garcia Marquez, *Cent Ans de solitude*, Salman Rushdie, *Les Enfants de minuit*, Lianke Yan, *La Fuite du temps*. Neuilly-sur-Seine, 2023, p. 162.

ne s'y identifie pas. En remontant le temps, le lecteur découvre une histoire dont il connaît la fin dans le détail sans qu'un oracle ait été prononcé. En l'occurrence, il n'y a pas de magie, il y a l'expérience de prendre l'histoire à rebrousse-poil.

Ce qui suit est plus une proposition de réflexion à partir du sujet qu'une copie modèle. Il y avait bien sûr plusieurs manières d'aborder le sujet et il ne saurait y avoir de corrigé type.

La problématique peut se centrer sur la question de ce qui peut, dans ces romans, guider la lecture. Autrement dit, en quoi la magie de ces romans, magie qu'on pourra comprendre de manière ambivalente comme pouvoir d'envoûter, donc de séduire, et comme pouvoir d'illusionner, nous apprend-elle à lire ?

On pourra répondre à cette question en trois temps. Nous verrons d'abord que le monde fictionnel déroutant de ces trois romans demande au lecteur un type d'adhésion particulier, le conduisant à ne pas s'étonner de phénomènes inexplicables. Dans un deuxième temps, nous nous demanderons si ces fictions ne produisent tout de même pas elles-mêmes les conditions de leur intelligibilité en suggérant un mode de lecture qui rende compte de leur rapport au réel. Le « secret » de ces fictions n'est-il pas, finalement, celui d'amener le lecteur à jouir de leur « magie » tout en conquérant une distance critique qui le rende apte à les interpréter ?

Pour tout lecteur, la découverte des romans du « réalisme magique » est l'occasion d'une expérience troublante pour plusieurs raisons. Non seulement le surnaturel y est accepté comme « faisant partie de la réalité » ainsi que l'écrit Charles Scheel², mais de surcroît les phénomènes étranges relatés par les romans sont de plusieurs ordres, ils ne relèvent pas tous de la magie, ce qui interdit au lecteur de s'arrêter à un régime d'interprétation déterminé. Enfin, dans les trois romans, la profusion d'événements, le nombre important de personnages et les anachronismes incessants rendant les intrigues labyrinthiques mettent le lecteur, ainsi que le constatent Dupuis et Mingelgrün, « à rude épreuve ».

Dans les trois romans, des phénomènes étranges se produisent sans susciter l'étonnement des personnages et sans être expliqués, comme si le lecteur n'avait pas lieu de s'en étonner. Ainsi dans *Cent Ans de solitude*, la première apparition de Prudencio Aguilar ne paraît-elle nullement extraordinaire à Ursula, à qui il ne fait pas peur, « mais plutôt pitié » (p. 31). Le narrateur omniscient ne commente pas plus l'événement, comme s'il était naturel. De tels exemples d'événements surnaturels inexplicables sont nombreux dans le roman de Garcia Marquez. Dans *Les Enfants de minuit*, les pouvoirs télépathiques de Saleem, qui lui permettent d'accéder aux pensées des personnes de son choix, ne suscitent pas d'autre explication que celle de l'enfant qu'il a été, explication refusée par son père. Celui-ci punit violemment le petit garçon qui a prétendu que des archanges lui parlaient (p. 292-293), après quoi Saleem renonce à chercher la raison du phénomène. Malgré le rôle important joué par ces voix dans la vie du personnage, l'origine n'en sera jamais interrogée. Le surnaturel est moins présent dans *La Fuite du temps*, mais il n'en est pas absent. On peut citer l'épisode où Du Yan s'installe dans son cercueil avec un réveil et un transistor : inexplicablement, le réveil ne fonctionne qu'à l'extérieur de la bière alors que la radio ne marche bien qu'à l'intérieur (p. 252). Dans les trois romans, aucune explication n'est donnée à ces événements mystérieux alors que par ailleurs, les lois du monde « naturel » prévalent. Nous sommes bien dans le cadre de fictions qui, ainsi que l'a exposé Amaryll Chanady, concilient deux ordres a priori inconciliables³.

Mais la présence du surnaturel dans un cadre de représentation réaliste n'est pas le seul élément troublant. Dans les trois romans, les infractions au régime réaliste sont de plusieurs ordres et sont susceptibles d'interprétations différentes. Ainsi, dans *Cent Ans de solitude*, le tapis volant apporté par les gitans renvoie au genre du conte et s'interprète comme une allusion comique aux *Mille et une nuits*. Dans les emprunts du roman à la tradition littéraire et à la culture populaire, une dimension parodique est d'ailleurs tout à fait assumée : si le père Nicanor lévite après avoir bu une tasse de chocolat, c'est une version bouffonne de l'eucharistie. Dans *La Fuite du temps* coexistent aussi des régimes d'interprétation différents des événements étranges. A côté des prodiges que rien

² Charles Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*. Paris, L'Harmattan, p. 90-91.

³ Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*. Londres et New York, 1985.

n'explique, comme les apparitions des morts, certaines merveilles ne sont telles que pour les personnages. Le jeune Sima Lan s'émerveille de tout ce qu'il découvre, enfant, au livre V. Du Yan est fasciné par la sauterelle que sa fille a trouvée. D'autres événements se comprennent par référence à des mythes, aussi bien occidentaux que chinois : ainsi l'invasion des sauterelles fait-elle clairement allusion à la huitième plaie d'Égypte dans l'*Exode*. *Les Enfants de minuit* thématise cette coexistence dans la fiction de plusieurs régimes de lecture. Le roman de Rushdie instaure d'emblée une tension entre réalisme et merveilleux et entre rationalisme et croyance. Il commence comme un conte, par la formule « Il était une fois », mais se poursuit en inscrivant son héros dans l'histoire : Saleem est né le 15 août 1947 à minuit, instant précis de l'indépendance de l'Inde. Ici aussi, le lecteur doit apprendre à concilier des pratiques d'interprétation différentes à l'intérieur du même livre.

Aussi troublant est le fait que les trois romans possèdent des intrigues labyrinthiques dans lesquelles on est bien vite égaré. Non seulement, la matière narrative est riche, les romans longs, les épisodes nombreux, mais surtout leur articulation logique est compliquée par des anachronismes systématiques dans *Cent Ans de solitude* et *Les Enfants de minuit* et par l'inversion chronologique dans *La Fuite du temps*. L'incipit célèbre du roman de Garcia Marquez, « Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi [...] », ouvre une analepse de près de 150 pages. Dans *Les Enfants de minuit* les interventions et commentaires du narrateur autodiégétique font incessamment passer le lecteur du temps de l'histoire au temps de la narration à la manière de *Tristram Shandy*, auquel le roman fait allusion. Le roman mime le fonctionnement de la mémoire, opérant par association d'idées, restituant le passé par bribes et fragments. Une telle technique narrative mène au télescopage d'événements parfois très éloignés dans le temps, comme lorsque Saleem introduit le récit du Nouvel An 1956 lors duquel l'enfant a revêtu le drap troué pour jouer au fantôme à la suite de la rencontre du docteur Aziz et de Naseem en 1919, quand celle-ci était dissimulée par le même drap. Dans *La Fuite du temps*, la narration rétrochronologique rend l'histoire moins difficile à suivre. La tâche du lecteur n'en est pas moins ardue : les effets étant systématiquement racontés avant les causes, les événements conservent le mystère de ce qui n'est pas expliqué jusqu'à ce qu'ils trouvent leur résolution dans le récit de leur origine parfois très longtemps après avoir été exposés. Ainsi dans les trois romans, une même esthétique de la profusion et de la complexité concourt-elle à soustraire le sens en entravant l'interprétation.

Le lecteur est donc mis à rude épreuve par ces œuvres qui refusent de livrer un sens obvie. Présence d'événements étranges ou surnaturels, coexistence de régimes de lecture différents et esthétique de la profusion se conjuguent pour l'obliger à « prendre le vent », c'est-à-dire à chercher à s'orienter dans l'interprétation des mystères au milieu desquels il doit naviguer. Or, si s'orienter n'est pas facile, ce n'en est pas pour autant impossible. Les trois romans fournissent à leur lecteur des indices les rapportant au réel : la magie n'en exclut pas la réalité, que celle-ci prenne la figure de l'histoire ou de la politique.

Les trois romans font avec insistance référence à l'histoire. Sous la narration magico-réaliste se lit l'histoire de pays ou de populations dominés. Les lieux de l'action fonctionnent comme des microcosmes où se représentent des rapports de pouvoir. Peut-être alors les phénomènes étranges et les incongruités de la narration peuvent-ils se comprendre comme des manières obliques de dire une histoire traumatique.

Sans se présenter comme des romans historiques, les trois romans de Garcia Marquez, Rushdie et Yan font ouvertement et abondamment référence à l'histoire de la Colombie, de l'Inde et de la Chine. L'empan temporel qu'ils couvrent, de quarante ans pour le dernier à un siècle pour le premier, témoigne de cette ambition. C'est particulièrement évident dans le cas du roman de Rushdie. Le titre *Les Enfants de minuit* renvoie à un événement historique majeur. Le roman embrasse l'histoire de l'Inde de 1915, un tiers de siècle avant l'indépendance, à 1978, un tiers de siècle après elle. Il met en scène des personnalités politiques de premier plan, Indira Gandhi par exemple. Mais surtout, la trame du roman repose sur la croyance du narrateur que sa vie personnelle est associée à celle de son pays en raison de sa naissance le 15 août 1947 à minuit. Saleem Sinai se dit « mystérieusement enchaîné

à l'histoire et [son] destin indissolublement lié à celui de [son] pays » (p. 13). À la fois procédé comique et méthode narrative, cette idée du narrateur permet de comprendre un certain nombre d'incongruités du récit comme des métaphores. Ainsi le visage difforme de Saleem présente-t-il une carte de l'Inde (p. 409). Sa tonsure, son doigt coupé et sa stérilisation symbolisent l'amputation de l'Inde après la partition ayant donné naissance au Pakistan. D'une manière différente, *Cent Ans de solitude* renvoie aussi avec évidence à l'histoire nationale. Dès le début du roman, des vestiges de la colonisation apparaissent à Macondo : une armure du XVe siècle, des pièces de monnaie, des instruments de navigation ou, plus étonnant, un galion espagnol échoué dans la forêt. Le temps le plus lointain auquel on remonte est celui de Francis Drake. L'histoire commence avec la colonisation, mais elle se concentre, comme chez Rushdie, sur une période plus récente, qui n'est pas identifiée explicitement mais que certains indices permettent de faire commencer au début du XXe siècle, avec la guerre des Mille jours. On peut admettre que *La Fuite du temps* couvre à peu près les quarante premières années de la république populaire de Chine, depuis la révolution de 1949 jusqu'aux événements de Tian'anmen en 1989. Les repères historiques y sont marqués, que ce soit par les notes à la fin de certains chapitres (relatant la visite des fonctionnaires de l'ONU, par exemple, p. 216) ou par les dialogues de la fiction (rapportant la redistribution des terres, par exemple p. 267). Ainsi, même si les événements marquant le début et la fin de la période considérée ne sont pas nommés, le lecteur comprend aisément que la fiction du village des Trois Patronymes représente l'histoire de la Chine communiste et que le destin de ses habitants symbolise la condition du peuple chinois.

C'est dire la dimension politique de ces trois romans, où la réduction de l'histoire à l'échelle d'un village ou sa connexion à celle d'un individu permet une analyse des rapports de pouvoir. Si *Cent Ans de solitude* concentre ses péripéties à Macondo, il n'en représente pas moins l'histoire de la Colombie. L'épisode de la fusillade de la gare fait allusion au « massacre des bananeraies » de 1928 en lui donnant une dimension épique par l'exagération du nombre de victimes et l'héroïsation de José Arcadio. Le roman fournit une version critique de l'histoire, restituant leur importance à des événements minorés. Gabriel Garcia Marquez l'a d'ailleurs revendiqué. Dans *La Fuite du temps* également, la mise en fiction d'événements réels et leur concentration dans le village fictif des Trois Patronymes permet de leur donner sens et intelligibilité. Comment représenter l'« ouverture » des campagnes chinoises à l'économie de marché ? En montrant par l'allégorie la nécessité à laquelle les paysans se trouvent acculés : les hommes vendent leur peau et les femmes font « commerce de chair ». Tout le roman prend alors une dimension allégorique : la maladie de la gorge obstruée se comprend comme le silence imposé à un peuple subissant une censure féroce, et l'invasion de sauterelles comme l'équivalent du Grand Bond en avant. Dans *Les Enfants de minuit*, la connexion du narrateur avec l'histoire permet de donner sens à celle-ci. La menace de désintégration qu'il ressent représente la fragmentation du pays. La métaphore courante de la nation comme personne est littéralisée : « si l'Inde était une personne, elle serait grotesque, et, comme Saleem, sa paternité serait sujette à débat, sa capacité à raconter son histoire discutable⁴ ». Les mondes « mystérieux » du réalisme magique sont des manières d'inscrire une critique politique au cœur du roman.

Cette allégorisation de la politique se comprend dans des pays à dont l'histoire récente est violente et tourmentée. *Les Enfants de Minuit* raconte les quatre guerres dans lesquelles l'Inde et le Pakistan ont été engagés entre 1962 et 1971 et remonte aux violences commises par l'armée britannique contre les indépendantistes indiens en 1919. La famille de Saleem est anéantie par un bombardement pendant la première guerre indo-pakistanaise. Selon le principe qui oriente toute la narration du roman, cette guerre n'a eu lieu que pour « l'élimination » (p. 594) de ses proches et c'est grâce à elle que Saleem « atteint la pureté » comme le formule le titre du chapitre où elle est racontée. Le traumatisme de l'histoire est au cœur de l'intrigue. *Cent Ans de solitude*, non seulement met en scène les multiples conflits auxquels participe le colonel Aureliano, mais les inscrit au centre des attentes du lecteur par la prolepse initiale qui fait attendre l'exécution de celui-ci – et ne permet pas de deviner qu'elle n'aura pas lieu. Tout le livre est rythmé par la lutte violente entre libéraux et conservateurs et nombre de personnages meurent fusillés. Quand ce n'est pas devant un peloton

⁴ Neil Kortenaar, « *Midnight's Children* and the Allegory of History », *ARIEL*, vol. 26, n° 2, 1995, p. 46.

d'exécution, ils meurent assassinés par des coups de feu tirés par des « criminels invisibles » comme les dix-sept fils d'Aureliano (p. 264). Comparativement, le nombre de morts violentes est moindre dans *La Fuite du temps*, mais la mort y est présente comme une menace depuis l'incipit qui annonce la mort de Sima Lan et en fait un scandale, l'onomatopée initiale, isolée par le retour à la ligne, indiquant une déchirure de l'ordre du monde : « Crac./ Sima Lan va mourir » (p. 9). La maladie de la gorge obstruée, combattue par tous les chefs successifs, est vécue comme une violence subie par le village et non comme une fatalité contre laquelle il n'y aurait rien à faire. Les échecs répétés n'en sont que plus cruels et constitueraient à eux seuls une histoire plus que douloureuse.

Si dans les trois romans, la profusion des intrigues et les événements mystérieux peuvent égarer le lecteur, leur « parfum d'énigme » le renvoie à une réalité terre-à-terre de la politique plus qu'à un « secret » relevant du surnaturel. Les récits tentent de faire sens d'une histoire troublée. Saleem l'indique au début du roman : « ce qu'[il] redoute le plus, c'est l'absurdité » (p. 14). Son récit l'expose et la conjure. L'« épreuve » de la lecture se comprend alors comme l'exercice consistant à conquérir une distance critique en lisant des romans qui se présentent aussi comme des réflexions en acte sur les pouvoirs et les procédés de la fiction.

Le seul « secret » de ces romans serait donc celui de la fiction, qui séduit ses lecteurs et les soumet à sa magie tout en affichant ses tours pour mieux leur suggérer les moyens de s'en désensorceler. Si d'un côté ils autorisent les lectures allégoriques, de l'autre ils sapent leur prétention à la totalisation du sens par la dérision ou le grotesque. En inscrivant le lecteur dans le texte, ils montrent leur pouvoir de créer des illusions et de les dissiper. La fiction chiffre le monde et en révèle des dimensions inaperçues, mystérieuses et « magiques ». Ainsi apprend-elle à jouir de ses énigmes et à les résoudre.

Les Enfants de minuit s'ouvre sur la scène grotesque d'Aadam Aziz se cognant le nez sur une motte de terre et jurant qu'il ne se prosternerait plus jamais « devant un dieu ou un homme » (p. 15). À la suite de cette scène, tout le roman jouera des malheurs du corps pour tourner en dérision le grand écart entre la condition matérielle des êtres humains et leurs prétentions intellectuelles ou spirituelles. Le nez d'Aziz, avant celui de Saleem et avant les autres personnages et péripéties grotesques, sape tout esprit de sérieux. Le bas corporel si souvent convoqué dans le roman, hérité de Rabelais, va ici de pair avec un éloge de l'impureté. Le roman a besoin de tout absorber, le pur et l'impur, le sublime et le trivial. « J'ai été un avaleur de vies, écrit le narrateur juste avant cette scène, et pour me connaître, moi seul, il va vous falloir avaler également l'ensemble » (p. 14). Tous les niveaux de réalité sont mis sur le même plan. *Cent Ans de solitude* suggère aussi une grande prise de distance à l'égard des croyances, du sérieux et des interprétations toutes faites. Les premières merveilles apportées par les gitans, aimants, lunette d'approche et laboratoire d'alchimie, séduisent José Arcadio et l'induisent à concevoir des projets qui ne peuvent qu'échouer, bien que Melquiades essaie de l'en détourner. Non seulement l'obstination de José Arcadio, tenant à ses convictions malgré tous ses échecs, est comique, mais elle tourne en dérision ses croyances et même son « ardent désir de connaître les merveilles du monde » (p. 18). Le rire désarme tout discours de certitude et toute interprétation totalisante. Si le roman cite des épisodes bibliques, c'est sur le mode de la dérision, comme dans l'épisode de la disparition de Remedios-la-belle qui parodie l'Assomption de la Vierge. Si cette dimension est moins présente dans *La Fuite du temps*, on peut néanmoins repérer dans ce roman une certaine ironie portant sur les rites et les superstitions des villageois. À l'enterrement de la femme de Du Gen, le chant de Du Yan plaint les vivants et célèbre les morts, comme si la mort était plus désirable que la vie. Ausitôt après, les enfants parodient cette scène. Par ailleurs, les prières des villageois sont toujours déçues : Sima Xiaoxiao a beau invoquer le « seigneur du ciel » (p. 512) ou – pathétiquement – les sauterelles (p. 443), ses paroles restent sans effet. La même ironie frappe les tentatives de conjurer la mort en mangeant une « soupe de longévité » ou en portant comme Lan Sishi une ceinture de soie rouge. Le roman, comme les deux autres, dissipe ces illusions, rappelle au lecteur les faiblesses du corps, la matérialité et la fragilité de la vie.

C'est sans doute pourquoi le narrateur des *Enfants de minuit* insiste tant sur sa manière de raconter. Saleem est un narrateur non-fiable par excellence, il dissimule des faits ou les transforme,

créant des illusions pour les dissiper ensuite. Le roman de Rushdie conduit à se méfier de son narrateur et à ne l'écouter qu'à travers le solide bon sens de Padma. Celle-ci n'est pas une figuration du lecteur idéal, mais un personnage concret, et cette dimension contribue encore à rendre le texte délibérément trivial, à ramener Saleem sur terre quand il se lance dans des interprétations allégoriques des événements de sa vie. L'ambivalence de Saleem à son égard, reconnaissant à la fois son « côté terre-à-terre » et « sa superstition paradoxale » (p. 66-67), invite le lecteur à suivre le récit avec elle sans s'y identifier. Rushdie introduit ici un contrepoids aux prétentions de son narrateur, avec un personnage qui interprète tous les éléments de son récit tout autrement que lui et sait en jouir « avec son amour contradictoire pour le fabuleux » (p. 67). Narrateur non-fiable et narrataire attentive et méfiante sont deux moyens de prévenir toute adhésion trop hâtive au récit. Les deux autres romans préviennent autrement le lecteur contre la tentation d'une lecture univoque. Le lecteur de *Cent Ans de solitude* découvre dans les dernières pages du livre avec Aureliano Babilonia que l'histoire de la famille Buendia a été écrite par Melquiades. Le roman entier était contenu dans les manuscrits du gitan. Le lecteur qui a cru à une narration omnisciente depuis le début se trouve détrompé : cette omniscience n'était qu'une fiction dans la fiction. « A ce titre, il faut réapprendre à lire pour cesser de recevoir sous le sceau des vérités absolues ce que les romanciers produisent » conclut Caroline Lepage⁵. Si *La Fuite du temps* n'incite certes pas à la méfiance à l'égard de son narrateur, il ne pousse pas à croire ce qui est écrit dans les livres ni à s'identifier aux figures de lecteurs. Dès les premières scènes, Du Bai est représenté comme un homme cultivé, « symbole de la culture et porte-parole des Trois Patronymes » (p. 18). Le livre de médecine traditionnelle qu'il porte ne lui sera pourtant d'aucun secours. On peut aussi penser que les exergues des cinq livres qui composent le roman, empruntées à la Bible et au maître du bouddhisme chinois, dénoncent des textes sacrés qui demandent aux croyants d'oublier leurs souffrances ici-bas, que ce soit, pour les chrétiens, dans l'attente d'une récompense dans l'au-delà ou, pour les bouddhistes, pour accéder au « détachement » qui est la fin d'une vie réussie. Il y aurait là une ironie grinçante contre les textes fondateurs et plus encore contre un mode d'adhésion à la « vérité » d'un texte.

Si ces trois romans suggèrent un « sens secret » dont l'élucidation « paraît d'autant plus impérieuse », ce secret ne peut être que celui de la fiction, qui charme son lecteur et l'invite à interpréter ses mystères. Les manuscrits de Melquiades ont fasciné les Buendia et ont résisté à leurs efforts d'interprétation pendant cent ans, mais quand Aureliano les déchiffre, il comprend qu'il mourra et que Macondo sera rasé au moment où il achèvera sa lecture. Et pourtant, c'est sa propre vie qu'Aureliano y trouve, ainsi que toute l'histoire de Macondo, prophétisée « avec cent ans d'anticipation ». On peut voir ici deux suggestions contradictoires : celle de l'autonomie de la fiction, dont le monde s'efface quand on tourne sa dernière page, et celle de la représentation, le livre contenant toute la réalité. Peut-être le « réalisme magique » tient-il ensemble ces deux postulats. S'il trompe son lecteur, c'est pour l'amener à regarder le monde autrement. Après avoir raconté à Padma sa véritable naissance, Saleem explique son procédé : quand l'échange des nouveau-nés a été découvert, « tout le monde a pensé que ça ne faisait aucune différence » (p. 208). Le couple qui l'avait élevé le regardait toujours comme un fils et il en tire une conclusion à la portée universelle : « nous avons appris que nous ne pouvions penser à notre avenir en dehors de notre passé » (p. 208). À travers ses tours et ses pièges, la fiction révèle le passé et apprend à penser l'avenir. C'est aussi ce que permet d'établir la dimension métanarrative de *La Fuite du temps*, où ce sont les enfants qui, imitant les adultes pour jouer, forment des couples, puis enterrent des morts. Leurs petites fictions mimétiques dessinent l'horizon de leur courte vie – le mariage et la mort – en confirmant ce que le lecteur sait déjà, puisqu'il lit cette histoire à l'envers. Les enfants reproduisent ce qu'ont fait avant eux les adultes. Comme Chez Garcia Marquez, la fin rejoint le début : en même temps la fiction s'annule et contient le monde, ses secrets et son mystère.

⁵ Caroline Lepage, Marianne Hillion et Philippe Postel, *Romans du « réalisme magique »*. Gabriel Garcia Marquez, *Cent Ans de solitude*, Salman Rushdie, *Les Enfants de minuit*, Lianke Yan, *La Fuite du temps*. Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2023, p. 161.

Les romans du « réalisme magique » mettent bien leur lecteur à rude épreuve, ainsi que l'affirment Dupuis et Mingelgrün. Ils disposent en effet des énigmes et égarent leur lecteur dans des intrigues touffues, mêlées d'épisodes étranges demandant un type particulier de créance selon lequel le surnaturel fait partie de la réalité. Mais ce n'est pas le refuge d'une pensée magique. Ces fictions construisent des mondes pour représenter l'histoire et interroger la politique. Si elles suggèrent un « sens secret », il s'agit non d'une vérité supérieure à laquelle il faudrait adhérer sans la questionner, mais celui de leur nature, de leurs procédés et de leurs fonctions. « Réalisme » et « magie » s'y conjuguent pour représenter le monde et la fiction à la fois. Peut-être leurs mystères et leurs séductions sont-ils le fruit de leur réflexivité.

ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE ANTÉRIEUR À 1500

Rapport présenté par :

Éléonore Andrieu (morphologie a.), Sylvie Bazin (syntaxe), Hélène Biu (morphologie b.), Hélène Gallé (phonétique a.), Gauthier Grüber (vocabulaire b.), Kasser Helou (vocabulaire a.), Cinzia Pignatelli (phonétique b.), Mathias Sieffert et Pierre Vermander (traduction).

Coordination : Sylvie Bazin.

SUJET

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

« Certes, l'en me devoit huer, Quant samedi ne l'alai vendre. – Sire, quar l'alomes despendre, Fait sa feme, por esprover Se nous le porrions tensor : Se li bacons est mis a terre, Il ne savront mais ou querre. Quant ne le troveront pendant. »	192
Tant li fait sa feme entendant Que Travers monte cele part, Si li a coupee la hart, Et li bacons chaï en l'aire. Or n'en sevent il mais que faire, Mais que sour son siege le lait ; Si le covrirent d'une met. A grant doute se vont gesir. Cil qui du bacon ont desir Vinrent quant il fu anuitié, S'ont tant a la paroi luitié C'un treu firent desoz la sole, Dont l'en peüst traire une mole. Haimet mout bien le croute cuevre, Qui ot esté sages de l'uevre. N'i demeurent pas longuement, Einz entrerent mout coiemment, Si vont tastant par la maison. Baraz, qui mout fu malvais hom Et lerres envieus et fel, Ranpa tant de bauç en astel Qu'il est venuz droit au bracon Ou il vit prendre le bacon.	196 200 204 208 212 216 220

Tant tasta de chascune part
Qu'il senti coupee la hart
Dont li bacons estoit penduz.
Lors est a terre descenduz,
Si vait seoir joste son frere ;

224

Fabliaux du Moyen Âge, éd. et trad. J. Dufournet, Paris, GF, 1998, *De Haimet et de Barat*, p. 72, v. 192-227.

QUESTIONS

1. Traduire le texte du vers 194 au vers 225.

2. Phonétique et graphie

- Retracer l'évolution, du latin au français moderne, de *MA(N)SIONEM > *maison* (v. 217).
- Étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'au français moderne des graphèmes *g* et *j* dans les mots français :

grant (v. 207) < GRANDEM

gesir (v. 207) < JACERE

sages (v. 214) < *SABIUS

joste (v. 227) < JUXTA

3. Morphologie

- Relever et classer les noms masculins du vers 194 au vers 227.
- Expliquer la formation depuis le latin et l'évolution jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient la forme *hom* (v. 218).

4. Syntaxe

Étudier l'emploi de l'infinitif et des formes en *-ant* dans les vers 194 à 227.

5. Vocabulaire

Étudier *esprover* (v. 195) et *querre* (v. 198).

Remarques générales sur l'épreuve

La moyenne de l'épreuve a été de 7,32, ce qui témoigne d'une légère baisse par rapport à 2023, alors que paradoxalement le texte au programme, les *Fabliaux*, était plus immédiatement accessible que la poésie de Deschamps. Mais l'apparente facilité de l'œuvre a peut-être conduit certains candidats à moins se préparer cette année, ce qui transparait notamment dans la traduction. Sur 513 copies,

42 copies ont obtenu une note inférieure à 2 ; 200 copies une note entre 3 et 8 ; 220 copies une note entre 8 et 12 ; 51 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 13. La meilleure note est un 19. La plus basse 0,5. Dans l'ensemble, la préparation a été sérieuse et les candidats dans leur grande majorité ont essayé de traiter l'ensemble des questions. Les copies qui ne traitent que 2 ou 3 questions sur 5 sont minoritaires, par manque de temps et /ou défaut de préparation.

TRADUCTION

Cette année, le jury a été frappé par la disparité du niveau en traduction : alors que certaines copies témoignaient d'une bonne compréhension du texte et d'une solide maîtrise de l'exercice, d'autres paraissaient insuffisamment préparées et ont souvent été bloquées par un défaut de compréhension littérale, ce qui entraînait mécaniquement des erreurs, des faux sens ou des contresens. À cela s'ajoutait parfois, cette année, un manque de familiarité avec l'œuvre au programme, causant là encore des contresens sur les différentes actions de la scène. Commençons donc par rappeler que, pour obtenir un maximum de points à cette question, il est nécessaire de bien connaître l'œuvre et de se préparer à la traduction tout au long de l'année. Cela suppose notamment de passer le texte au crible pour éviter d'avoir à en découvrir certaines difficultés (lexicales, syntaxiques, morphologiques, graphiques) le jour de l'épreuve – dans des conditions de stress que nul n'ignore –, de vérifier aussi le sens de tous les mots susceptibles de poser problème (*aire, hart, met* ou *sole*, ont souvent été mal compris), de bien repérer les constructions syntaxiques et les sens des mots grammaticaux. Il s'agit en effet de développer, au cours de l'année de préparation, une vraie familiarité linguistique avec l'œuvre au programme sans trop miser sur une traduction littéraire susceptible, çà et là, d'induire en erreur.

Rappelons que le jury attend une traduction qui soit très fidèle au texte médiéval, et qui, à ce titre, ne laisse aucun mot ni aucune unité de sens de côté (l'omission est toujours pénalisée). Cette fidélité ne signifie pas, bien sûr, qu'il faille en rester au mot à mot : étoffer, transposer, trouver des équivalents idiomatiques, tout cela fait partie des opérations attendues dans cet exercice. Le but est d'aboutir à un texte irréprochable du point de vue de la langue moderne, évitant les faux amis, les calques et les tournures médiévalisantes. Ce juste équilibre entre fidélité, précision et élégance ne s'improvise pas : seul un entraînement régulier permet d'acquérir un tel savoir-faire. Certaines copies ont d'ailleurs montré qu'elles maîtrisaient parfaitement cet équilibre et elles ont obtenu de très bons résultats en traduction.

Avant de passer au détail du texte, un mot sur le barème : comme les années passées, la traduction, sur 16 points, était notée selon un barème dégressif. L'extrait proposé était divisé en plusieurs segments pour lesquels il était impossible de perdre plus de deux points. Les contresens, les omissions d'un vers entier et les erreurs portant sur l'ensemble d'un vers étaient sanctionnés de deux points ; un faux-sens, une erreur importante de mode ou l'omission d'un mot d'un point ; l'oubli d'un petit mot, une faute de temps, un barbarisme, un calque, de même qu'une faute d'orthographe étaient sanctionnées d'un demi-point.

Proposition de traduction

– Cher époux, allons donc le décrocher, dit sa femme, pour essayer de voir si nous pourrions le défendre. Si le jambon est posé sur le sol, ils ne sauront plus où le chercher, dès lors qu'ils ne le trouveront plus suspendu.

Sa femme le persuada si bien que Travers grimpa à l'endroit en question et coupa la corde, laissant tomber le jambon sur le sol. Voilà qu'ils ne surent plus quoi en faire sinon le laisser sur place. Puis, ils le dissimulèrent sous un coffre. Ils allèrent se coucher avec beaucoup d'inquiétude.

Ceux qui avaient des vues sur le jambon vinrent une fois la nuit tombée et bataillèrent si bien contre la paroi qu'ils firent un trou sous la solive par lequel on aurait pu faire sortir une meule. Haimet, expert en la matière, dissimula fort bien la brèche. Ils ne s'attardèrent pas là longtemps, mais entrèrent

silencieusement, puis se dirigèrent à tâtons à travers la maison. Barat, qui était un homme très mauvais, un voleur cupide et cruel, grimpa tant de poutres en poteaux qu'il arriva tout droit au chevron où il avait vu pendre le jambon. À force de tâter de tous côtés, il finit par sentir qu'on avait coupé la corde par laquelle le jambon était suspendu.

Commentaires

v. 194 : « — *Sire, quar l'alomes despendre* » : le terme *sire* possédant souvent un sens relationnel, le jury a valorisé les copies qui évitaient le calque et traduisaient, par exemple, par « cher époux » ou « cher mari ». L'adverbe *quar* introduisait l'impératif *alomes* (forme picarde) : il fallait trouver un moyen de rendre cette formule en français moderne (« allons donc le dépendre », par exemple).

v. 195-196 : « *Fait sa feme, por esprover/ Se nous le porrions tensor* » : *esprover* (« vérifier, essayer ») et *tensor* (ici « défendre, préserver ») ont parfois été mal compris. Le sens d'*esprover* s'éclairait en tenant compte de la construction *esprover* + *se* + futur II (« pour essayer de voir si nous pourrions le défendre »). L'incise *fait sa femme* pouvait se traduire de façon plus élégante que « fait sa femme », en recourant à un verbe de parole (« dit sa femme »).

v. 197-199 : « *Se li bacons est mis a terre/ il ne le savront mais ou querre/ quant ne le troveront pendant* » : *bacons* devait bien être traduit par « jambon » et non par « bacon » qui n'a plus le même sens en français moderne (emprunt à l'anglais) ; pour *ne...mais*, il fallait prendre en compte le sens du forclusif *mais* (< *magis*), adverbe de quantité prenant un sens temporel (« ne... plus ») ; quant au verbe *querre*, il ne devait pas être compris au sens de « demander » mais bien de « chercher » (l'intrigue devait ici aider) ; pour *quant ne le troveront pendant*, il était nécessaire de repérer la dimension à la fois temporelle et causale de la conjonction *quant* (« puisque », « dès lors que »). *Pendant a*, en général, été bien traduit (« pendu », « suspendu », « accroché »).

v. 200-201 : « *Tant li fait sa feme entendant/ Que Travers monte cele part* » : il fallait ici identifier une consécutive (*tant...que*) et bien identifier la formule *li fait entendant* comme une périphrase verbale ayant le sens de « persuader quelqu'un » (« sa femme le persuada si bien que... ») ; pour *cele part*, le démonstratif choisi (par opposition à *ceste*) indiquait un déplacement géographique, le sens de *part* étant par ailleurs assez large. On pouvait traduire ce mot, comme J. Dufournet, par « grenier » ou, en restant plus proche du texte, par « endroit en question » par exemple.

v. 202 : « *Si li a coupee la hart* » : généralement, le sens de l'adverbe *si* a été compris (il ne fallait évidemment pas le confondre avec la conjonction *se*) et a alors été traduit par adverbe du type « ainsi, alors », voire par une conjonction de coordination (« et »). *Li*, qui était difficile à conserver en français moderne, renvoyait au jambon susmentionné (littéralement « alors il en coupa la corde »).

v. 203 : « *Et li bacons chaï en l'aire* » : *aire* (« lieu », « sol », « plancher », « terrain ») ne devait évidemment pas être confondu avec le substantif masculin *air* (< *aer*). Le passé simple *chaï* (du verbe *cheoir*) indiquait bien l'action de « tomber ». L'étrangeté de la formule « le jambon tomba en l'air » aurait dû mettre en alerte.

v. 204-205 : « *Or n'en sevent il mais que faire/ Mais que sour son siege le lait* » : l'oubli de *or* (adverbe de temps) au sens de « désormais », « à présent », a été sanctionné (« mais », que préférait Dufournet, a été accepté). Comme au v. 198, il fallait traduire *ne...mais* par « ne...plus » pour rendre avec précision le sens du forclusif. Le tour exceptif introduit par *mais que* a parfois été mal compris, de même que le mot *siege*, qui avait le sens général d'« endroit où se trouve quelque chose », le sol en l'occurrence. La forme *lait*, subjonctif présent (à côté de la forme plus usuelle *laist*) de *laisier* (peut-être à partir de la variante *laier*) a parfois donné lieu à des erreurs d'identification. En français moderne, on pouvait opter pour un tour du type « sinon le laisser sur place ».

v. 206 : « *Si le covrirent d'une met* » : il s'agissait bien ici d'une « maie » ou d'un « coffre » (qu'on suppose surélevé par des pieds). Le jury a accepté plusieurs propositions, du moment qu'elles n'étaient pas incohérentes.

v. 207 : « *A grant doute se vont gesir* » : la locution *a grant doute* (*doute* étant pris au sens fort d'« angoisse » ou de « crainte ») a été bien compris dans la plupart des copies, de même que *gesir*. Dans ce genre de situations, le présent et le passé simple ont tous les deux été acceptés.

v. 208-209 : « *Cil qui du bacon ont desir/ Vinrent quant il fu anuitié* » : le démonstratif *cil* désignait Haimet et Barat ; pour *ont desir*, il fallait éviter le calque « avoir (le) désir de » et préférer « vouloir, désirer » ou mieux « avoir des vues sur » ou « guigner » ; il était aussi important d'identifier *du* comme un défini contracté (*de + le*), et non comme un partitif (« du »), les deux larrons cherchant en effet à s'emparer du jambon dans sa totalité et non d'un morceau. Pour le v. 209, il fallait respecter l'aspect accompli du participe passé (« vinrent une fois la nuit tombée » ou « quand la nuit fut tombée »).

v. 210-211 : « *S'ont tant a la paroi luitié/ C'un treu firent desoz la sole*, » : outre la structure consécutive *tant...c'(que)*, il fallait connaître le sens du mot *sole* (« solive ») pour éviter des contresens. La « visualisation » mentale de la scène était décisive. Le verbe *luitier a* pouvait être traduit de différentes façons (« batailler contre », par exemple, était une bonne option).

v. 212 : « *Dont l'en peüst traire une mole* » : on notera la valeur spatiale de *dont* (« par lequel, par où ») ; *mole* (« meule ») n'avait aucune raison de donner lieu à des surtraductions hors de propos du type « meule de fromage » puisqu'il fallait entendre le mot dans son sens premier ; le subjonctif imparfait *peüst traire* pouvait être rendu par un conditionnel passé (« aurait pu extraire/faire sortir »).

v. 213-214 : « *Haimet mout bien le croute cuevre/ Qui ot esté sages de l'uevre* » : le v. 214 était bien une relative adjective (*qui* avait pour antécédent *Haimet*). On pouvait, en français moderne, en faire une incise placée après le sujet *Haimet* et étoffer l'expression *sages de l'uevre* (« expert en la matière », par exemple) ; pour le v. 213, *croute* a parfois donné lieu à des calques malheureux (il avait un sens proche de *treu* et on pouvait le traduire par « brèche » comme le suggérait Dufournet).

v. 215-217 : « *N'i demeurent pas longuement/ Einz entrerent mout coiemet/ Si vont tastant par la maison* » : du moment qu'on avait bien identifié le sujet non exprimé de *demeurent*, seul le v. 217 posait vraiment problème ici, qu'on pouvait étoffer en conservant la valeur de mouvement présente dans *vont tastant* (« ils traversèrent la maison à tâtons ») ; il y avait également plusieurs adverbes à ne pas oublier, *i* (« pronom adverbial »), *einz*, *mout* ou *si*.

v. 218-219 : « *Baraz, qui mout fu malvais hom/ Et lerres envieus et fel* » : on pouvait rester proche du texte en veillant toutefois à éviter les calques : *fu* devait être traduit par de l'imparfait de caractérisation (« était ») ; *envieus et fel* étaient deux adjectifs qualificatifs coordonnés (« cupide et cruel ») ; il convenait enfin de traduire le nom de *Baraz* sans la désinence (« Barat »).

v. 220-222 : « *Ranpa tant de bauç en astel/ Qu'il est venuz droit au bracon/ Ou il vit prendre le bacon* » : outre les difficultés d'ordre lexical (*bauç* et *astel* étaient CR singulier, mais on pouvait ici les traduire par des pluriels « de poutres en poteaux », *bracon* signifiait « chevron », *ramper* signifiait « ramper » ou « grimper »), il fallait respecter la nouvelle structure consécutive ; au v. 222, le passé simple *vit* avait une valeur d'antériorité dans le passé (« avait vu ») ; le mot *prendre* (à la place de *pendre*) a été banalisé car l'erreur figurait dans l'édition au programme (en réalité, cette bizarrerie a très rarement déstabilisé les candidats et candidates).

v. 223-225 « *Tant tasta de chascune part / Qu'il senti coupee la hart / Dont li bacons estoit penduz* » : là encore, la construction consécutive devait être restituée (on pouvait traduire par « à force de », par exemple) ; la forme adjective *coupee* ne pouvait être conservée ici mais pouvait être rendue par l'aspect accompli d'un plus-que-parfait par exemple (« avait été coupée »). Enfin, l'introduction de la relative par *dont* possédant une valeur locative en ancien français devait être traduite par une forme équivalente en français contemporain, comme « par laquelle » ou « par où ».

PHONÉTIQUE

Le jury ne peut que rappeler, cette année encore, la nécessité de s'entraîner régulièrement à faire des évolutions complètes de mots, telles qu'on peut les trouver dans bon nombre de manuels de phonétique historique⁶. La pratique régulière de l'exercice permet d'acquérir des automatismes très utiles le jour de l'épreuve ; par ailleurs, la question de phonétique historique au concours ne cherche

⁶ Cf. G. Joly, *Précis de phonétique historique du français*, Paris, Armand Colin, 1995 ; G. Joly, *Fiches de phonétique*, Paris, Armand Colin, 1999 ; N. Laborderie, *Précis de phonétique historique*, Paris, Nathan-Université, 1994, coll. 128, n° 59 ; G. Zink, *Phonétique historique du français*, Paris, P.U.F., 1986.

pas à piéger les candidats : elle porte sur des évolutions classiques, sur lesquelles on peut travailler, à l'aide desdits manuels, pendant l'année de préparation.

Si le jury a été indulgent sur les détails de l'évolution de *s + y* dans *ma(n)sionem* > *maison*, il ne peut excuser ni les incohérences conduisant à déplacer l'accent en cours d'évolution, ni l'oubli de phénomènes courants dans l'histoire phonétique du français comme la diphtongaison spontanée de la voyelle [o], tonique et libre, ou la nasalisation du produit de cette diphtongaison⁷. Il était également regrettable de ne pas tenir compte des indications du sujet : dès lors que [n] était placé entre parenthèses dans l'étymon *ma(n)sionem*, on pouvait difficilement le maintenir jusqu'à l'ancien français comme si de rien n'était : ce [n] implusif disparaît à date latine, dès le début de l'évolution, et c'est bien cela qu'indiquent les parenthèses.

Ont donc été valorisées les copies qui proposaient des explications claires et raisonnées de l'évolution phonétique de *ma(n)sionem* jusqu'à *maison*. On a valorisé également la distinction nette entre transcription phonétique et graphies : les bonnes copies sont celles qui savent expliquer les différentes étapes de l'évolution et en donner une transcription phonétique correcte. Si de surcroît elles commentent avec pertinence les graphies qui en résultent, c'est parfait !

Proposition de corrigé

Mansionem [mansĩõnem] > *maison* [mɛzõ].

	[mansĩõnem]	- Accent : l'accentuation de l'aboutissement français sur la dernière voyelle prononcée [õ] permet de placer l'accent sur la pénultième latine [o]. Comme cette dernière est en syllabe ouverte, elle est forcément longue par nature ⁸ . - Quantités étymologiques : la voyelle [i], en hiatus, est nécessairement brève. - <i>m-</i> initial, en position forte, se maintient sans changement du latin au français moderne.
II-I ^{er} s. avt	[ma(n)sĩõnem]	- Amuïssement de [n] implusif devant [s], en latin vulgaire et dès l'époque archaïque. La langue savante tente de rétablir la prononciation de ce [n], mais n'y réussit que pour les préfixes <i>in-</i> et <i>con-</i> : il ne sera pas restitué dans <i>ma(n)sionem</i> .
I ² avt	[masyõne(m)]	- Amuïssement de la consonne finale [m]. - Consonnification de la voyelle en hiatus : [ĩ] en hiatus passe à la semi-consonne [y].
II ^e s.	[masyõne]	- Bouleversement vocalique : l'opposition des voyelles selon leur quantité (voyelle longue vs voyelle brève) n'est plus pertinente. Elle est remplacée par une opposition d'aperture (voyelle ouverte vs voyelle fermée) : [õ] > [o].
	[masyõne]	- Bouleversement quantitatif : [õ], voyelle tonique et libre, devient longue. À l'inverse, les voyelles atones [a] et [e] deviennent brèves.
	[ma'is'õne]	- Palatalisation de [s] suivi de yod : . la constrictive alvéolaire sourde recule son point d'articulation jusque dans la zone médiopalatale. La palatalisation de ce phonème se fait difficilement : on aboutit à une semi-palatale notée [s'] ⁹ .

⁷ Même si on a longtemps considéré que cette diphtongaison n'avait pas eu lieu (cf Joly, *Précis de phonétique...*, p. 179 qui cite Bourciez), encore fallait-il l'évoquer.

⁸ Autre explication donnée pour ce terme : la pénultième *o* du suffixe d'imparisyllabique en *-o*, *-onem* est toujours longue : elle retient donc l'accent.

⁹ Cette semi-palatale peut être notée indifféremment [s'] ou [ʃ].

		. afin de faciliter l'articulation de ce phonème, un [i] de transition se développe à l'avant de la consonne palatalisée ¹⁰ .
IV ² s.	[majz'ône]	- ce [i] forme avec la voyelle qui précède une diphtongue par coalescence [aj]. - Sonorisation de la semi-palatale sifflante, sourde, qui se trouve en position intervocalique : [s'] > [z'].
VI ^e s.	[majz'õne]	- Début de la diphtongaison spontanée française : . La voyelle [õ], longue depuis le bouleversement quantitatif, s'allonge jusqu'à se segmenter.
	[majz'õune]	. Différenciation : le second segment se ferme d'un degré : [õ] > [u].
VII ^e s.	[majzõun]	- Dépalatalisation de la constrictive alvéolaire sonore. - Chute de la voyelle finale atone.
X ^e s.	[majzõũn]	- Nasalisation du second segment de la diphtongue, sous l'influence de la consonne nasale [n].
XI ² s.	[mɛjzõũn]	- Diphtongue par coalescence : sous l'influence du second segment, très fermé, le premier segment se ferme d'un degré.
XII ^e s.	[mɛzõũn]	- Monophthongaison, par assimilation du second segment au premier, de la diphtongue par coalescence. - Nasalisation du premier segment de la diphtongue issue de la diphtongaison française de [o] fermé.
XII ² s.	[mɛzõõn]	- Monophthongaison de la diphtongue nasalisée : . sous l'influence du premier segment de la diphtongue, le second segment s'ouvre d'un degré ;
	[mɛzõn]	. puis le second segment est assimilé par le premier.
XIII ^e s.	[mɛzõn]	- Effet ouvrant de la nasalisation : [õ] > [õ̃].
XVI ² - XVII ¹	[mɛzõ]	- Dénasalisation partielle : en syllabe fermée, la voyelle garde son timbre nasal ; la consonne, en finale absolue (position fragilisante), s'amuït. Remarques sur la graphie : le digramme <i>-on</i> transcrit la voyelle nasalisée [õ̃], tandis que le digramme <i>-ai-</i> , graphie conservatrice, transcrit <i>e</i> ouvert [ɛ̃]. Enfin, en position intervocalique, <i>s</i> correspond à la sifflante sonore [z].

b.

La question de cette année invitait à étudier *g* et *j*, deux lettres qui peuvent être en concurrence en ancien français comme en français moderne pour noter [ʒ]¹¹, résultat d'une palatalisation. Cette situation est le fruit d'une histoire, marquée notamment par le changement de statut de *j*, qui n'était d'abord qu'une simple variante formelle de *i*.

Le corpus proposé invitait donc à interroger les oppositions à l'intérieur du système, entre *g* et *i* d'abord, puis entre *g* et *j*. L'occasion était donnée pour réfléchir, d'une part, à l'éventuelle distance entre les graphies du manuscrit et celles qui sont adoptées dans les pratiques éditoriales (pour le latin comme pour le français médiéval), et d'autre part à la difficulté qu'a le code graphique du français à assurer la cohérence complète entre graphie et prononciation.

¹⁰ Plusieurs explications coexistent pour cette étape :

- G. Zink passe par une étape [ys'y] (*Phonétique*, p. 99). La diphtongue de coalescence est constituée seulement au VII^e siècle après la vocalisation de yod.

- G. Joly note yod sourd par [ç], et postule que le segment de transition est un [i̯], plutôt qu'un yod : [sç] > [s'] > [-is'] (*Précis*, p. 140).

¹¹ Nous utilisons l'alphabet phonétique des romanistes, mais l'alphabet phonétique international (API) est tout aussi admis. Nous recommandons surtout la cohérence des transcriptions. Plusieurs copies font apparaître une confusion entre la notation des phonèmes (à inscrire entre crochets droits [...]) et celle des graphèmes (pour lesquels, alors que nous adoptons ici l'italique, on préférera dans l'écriture à la main les crochets pointus <...>).

La plupart des copies qui ont traité la question ont été indigentes sur ces deux points, se limitant à évoquer la correspondance phonique des lettres *g* et *j* à l'époque du texte dans les mots à l'étude, puis à constater le maintien de leurs graphies jusqu'en français moderne, et aboutir, à partir de ces exemples, à des généralisations qui ne résistent pas à l'épreuve des faits.

Remarques préalables sur les graphies *g* et *j* dans l'énoncé de l'exercice

En latin : si la lettre *g* existe bel et bien dans l'alphabet latin, la lettre *j* n'en fait pas partie. Certains éditeurs et certains dictionnaires (dont le Gaffiot) l'adoptent toutefois à la place de *i* lorsque celui-ci a la valeur de la semi-consonne [y], c'est-à-dire devant une autre voyelle (ex. *juvenis*, *major*, *juxta*).

En français : le caractère *j* (*i* long) apparaît dans l'écriture manuscrite comme variante positionnelle de *i* (*i* court), pour des raisons de lisibilité, notamment en tant que lettre capitale ou dans les numéraux romains après un autre *i* (*.ij.*, *.iij.*, *.vij.*).

La lettre *j* est introduite dans les imprimés du XVI^e s. en tant que lettre « ramiste » : le grammairien Ramus la recommande en effet pour distinguer la valeur consonantique et la valeur vocalique portées jusque-là par la seule lettre *i*, en même temps qu'il introduit aussi la distinction entre *v* et *u*, pour les mêmes raisons, alors que l'écriture latine et médiévale ne connaissaient que *u* en caractères minuscules et *v/V* en initiale de mot ou en capitale. Les éditeurs modernes de textes médiévaux adoptent cette pratique, en transcrivant par *j* le *i* court à valeur consonantique des manuscrits. Pourtant l'introduction en typographie des lettres ramistes *j* et *v* est lente : jusqu'au début du XVII^e siècle le mot *joute* (formé sur la préposition latine *iuxta*) s'écrit toujours *iouste*, même dans les imprimés ; il en va de même pour des mots comme *ieu* (< *iocum*), *iecter* (< *iactare*), *ioug* (< *iugum*), etc.¹²

Dans les *Fabliaux* édités par Dufournet, la graphie *j* est donc une intervention de l'éditeur moderne. Les manuscrits médiévaux écrivent *ioste* (IV, v. 227), *ionesce* (VI, v. 105), *iurer* (VI, v. 467), *ieté* (XIII, v. 352), *bourioise* (XIII, v. 465), etc.

Proposition de corrigé

Plusieurs plans étaient possibles. On propose le suivant, où le regroupement des graphies des mots français se fait d'abord sur des bases phoniques, et est affiné ensuite en prenant en compte des critères d'ordre contextuel ou étymologique :

A. Les valeurs phoniques de *g* et *j* dans les mots du corpus

- *g* conserve sa valeur latine [g]

Dans *grant*, *g* représente [g] en position explosive (ici : devant la consonne [r]).

- *g* et *j* sont la notation de [dž] > [ž].

Ce phonème inconnu du latin apparaît comme le produit d'une palatalisation, vraie ou fausse¹³. Sont représentées dans le corpus :

1. La fausse palatalisation de [b+y] intervocalique : *SABIUS*
2. L'évolution de la palatale [y] (*i* latin initial ou intérieur suivi de voyelle) : *JACERE* et *JUXTA*

(Ces exemples n'épuisent pas les origines possibles du phonème [ž]).

¹² Cf. *Dictionnaire historique de l'orthographe française*, sous la direction de Nina Catach, Larousse, 1995.

¹³ Dans beaucoup de copies la description du déroulement du processus phonétique prend une place excessive, au détriment d'une analyse des représentations graphiques du phénomène.

B. La distribution de *g* et *j* (représentant la palatale) selon le contexte

Les formes *sages*, *gesir* et *joste* montrent que, s'agissant de la représentation de l'affriquée [dʒ], puis de la fricative [ʒ], s'est mise en place assez rapidement la distribution entre *g* d'une part et *i/j* d'autre part. La sélection de l'un ou de l'autre graphème semble fondée sur la nature de la voyelle subséquente, ainsi que sur des critères étymologiques.

1. Dans *joste* (*ioste* dans le manuscrit) la lettre initiale reste la même qu'en latin.
2. Dans *gesir* la lettre *g*, qui n'est pas étymologique, aurait été préférée pour des raisons de lisibilité, et grâce à la valeur phonique qu'elle avait acquise dans des mots où elle existait déjà en latin (ex. *GENTE* > *gent*, *GEMERE* > *geindre*).

Devant *e*, dans l'écriture manuscrite, *i* était en effet devenu ambigu, car il aurait pu être lu comme le premier élément de la séquence *ie* transcrivant la diphtongue [ye]. Toutefois dans les manuscrits médiévaux la situation n'est pas encore stabilisée : *gesir* connaît la variante *iesir* (*jesir* chez Dufournet, *Fabliau* XIII, v. 656) ; de même, le participe passé du verbe *jeter* peut s'écrire *gité* dans le *Fabliau* IV, v. 462, mais aussi *ieté* (*jeté* chez Dufournet, *Fabliau* XIII, v. 352).

3. Dans *sage*, la lettre *g* est préférée devant *e* final.

À noter que ce mot peut aussi être graphié *saige* (cf. *Fabliau* IV, v. 55, 118, 243) : le digraphe *ig* peut en effet concurrencer *g* dans certains contextes.

C. Évolution de la graphie vers le français moderne

Grant

Pas de changement pour la graphie de la consonne vélaire sonore [g] devant la consonne devenue [R]. La même notation s'utilise pour [g] devant *a*, *o*, *u*, *l* en toute position¹⁴.

Pour noter le phonème [g] devant *e*, *i* la convention depuis le XVI^e siècle veut qu'on utilise le digraphe *gu* (ex. *gueule*), des exceptions étant représentées par la conjugaison des verbes en *-guer*, où cette graphie est conservée quelle que soit la voyelle qui suit (ex. *naviguer*, *naviguant*, *naviguons*), et donne lieu à des logogrammes grammaticaux permettant de distinguer participe présent et adjectif verbal de ces verbes (ex. *fatiguant* vs. *fatigant*, *intrigant* vs. *intrigant*).

Sage

Pas de changement pour la notation de la fricative [ʒ] devant [ə] final.

Joste

La préposition *joste* n'existe plus, mais on reconnaît son radical dans des dérivés comme *jouxter*, *joute*, *ajouter*, et dans un composé comme *juxtaposer*¹⁵ : dans tous ces mots la lettre *j* (*i* long) précède *o* ou *u*.

En général, en effet, dans la graphie du FM, la notation de la fricative [ʒ] devant *a*, *o*, *u* est confiée à *j* (qui a pu l'emporter aussi dans certains mots devant *e* pour des raisons étymologiques, v. plus bas).

¹⁴ En revanche la séquence *gn* est un digraphe représentant [ɲ] d'origine romane, sauf lorsque les deux lettres ont conservé la prononciation des mots grecs qui en sont à l'origine (ex. *gnome*, *agnostique*...).

¹⁵ L'adjectif *juste*, contrairement à ce qui a été prétendu dans beaucoup de copies, n'appartient pas à cette famille morphologique.

Devant ces mêmes voyelles il est parfois nécessaire d'utiliser le digraphe *ge* afin de maintenir l'alignement morphologique, comme dans *mangeoire*, *nageoire*, *vengeance*, *ageot*, *bourgeois*, *gageure*¹⁶.

Gesir

Malgré sa préférence pour les graphies étymologiques, qui ferait attendre la graphie *jesir*, pour *gésir* l'Académie a retenu la graphie *g* en raison probablement de la voyelle palatale subséquente, suivant en cela l'usage des manuscrits médiévaux (cf. aussi la P3 *gît*).

La graphie avec *i/j* se trouve en revanche dans le paradigme de ce verbe devant voyelle vélaire, comme dans le passé simple de l'AF *jut*, ou dans les formes dérivées du FM *adjacent*, *sous-jacent*.

Conclusion : la concurrence *g/j* à partir du XVII^e siècle, entre raisons contextuelles et étymologiques

Jusqu'au début du XVII^e siècle c'est surtout la lettre *i* (qui continue le *i* court initial des mots latins correspondants) qui servait à noter le phonème [ʒ] à l'initiale, quelle que fût la voyelle subséquente : ex. *iouste*, *ieu* (< *IOCUM*), *ioug* (< *IUGUM*), *ieuner* (< *IEIUNARE*), *desiondre* (< *IUNGERE*), mais aussi à l'intervocalique : ex. *maieur* (< *MAJORE*)¹⁷.

Ce *i* court sera remplacé par la lettre ramiste *j* (qui décharge donc *i* de ses valeurs consonantiques) dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694, sur le conseil de Pierre Corneille, qui se dit lui-même inspiré par la pratique des imprimeurs hollandais. L'ordre alphabétique ancien ne sera pour autant pas changé tout de suite : il faudra attendre l'édition de 1762 pour que *j* soit reconnu (de même que *v*) comme une nouvelle lettre de l'alphabet français (classée à la suite de *i* pour montrer qu'elle n'en est que le dédoublement), et 1798 pour que les mots avec *j* initial ou interne soient systématiquement rangés après les mots contenant *i* à la même position¹⁸!

Dans les mots où [ʒ] était le résultat d'autres palatalisations¹⁹, *g* était toutefois déjà préféré devant *e*, *i*, *y*, que ce soit en position initiale, et surtout à l'intérieur et à la finale, pour des raisons de lisibilité : *asperge*, *piège*, *saug* étaient sûrement plus faciles à identifier que *asperie*, *pieie*, *sauie* avec *-ie*²⁰.

C'est toutefois pour des raisons étymologiques que *j* finit par l'emporter dans des mots comme *jeu*, *jeune*, *jeter*, *majeur*, malgré la présence de la lettre *e* subséquente.

¹⁶ Dans ce mot la graphie *eu* a entraîné très tôt des prononciations en [œ], dont sont la preuve les recommandations de Richelet en 1680 ou du *Dictionnaire de l'Académie* à partir de 1740 (citées dans *Dictionnaire historique de l'orthographe française*, op. cit., sous *gageure*).

¹⁷ On peut constater l'utilisation de la même graphie pour le résultat de [g] latin ou germanique suivi de [a] (ex. *gamba* > *iambe*, *gardinus* > *iardin*) ou [d+y] secondaire en position forte (ex. *diurnum* > *iour*).

¹⁸ *Dictionnaire historique de l'orthographe française*, op. cit., p. 1145-46.

¹⁹ 1) [g] latin ou germanique explosif devant voy. palatale (ex. *GENTE* > *gent*, *GEMERE* > *gémir*, **GIBB* > *gibet*, **GIRO* > *giron*), 2) [m+y] (ex. *COMMEATU* > *congié*), 3) [v+y] (ex. *SERVIENTE* > *sergent*), mais aussi pour noter l'évolution de [dž] secondaire (apparu au V^e s. en position forte et dans le suffixe *-áticu* : ex. *CARICARE* > *charger*, *MANDUCARE* > *manger*, *CORATICUM* > *courage*).

²⁰ La préférence de la graphie *g* devant voyelle palatale jouait quelquefois même contre l'étymologie (ex. *getter*, *gect*, *gecton* < **IECTARE* ou *genisse* < **IENICIA*...).

MORPHOLOGIE

a.

Cette année, le sujet proposé relevait du savoir attendu de tout candidat à l'agrégation de Lettres, même peu initié à l'histoire de la langue et à l'ancien français : la question des « noms » (c'est-à-dire des substantifs, des noms propres, et de tout autre élément converti à la catégorie du substantif) est en effet symptomatique de toutes les grandes problématiques du changement de langue (de la langue latine aux langues romanes, par exemple le lent passage d'une langue désinentielle à une langue où la fonction syntaxique est signifiée par d'autres outils), mais aussi de ses modes de mises par écrit, à l'époque médiévale (où la mise par écrit relève d'une forme de conservatisme du fonctionnement désinentiel, notamment autour du morphème final *-s*, que les pratiques orales évacuent puisque *-s* final n'est plus prononcé), et jusqu'aux faits morphologiques et orthographiques du français écrit contemporain (qui par exemple, témoigne du même conservatisme, pour le pluriel notamment, et aussi de certaines formes d'« irrégularité » dans la morphologie des substantifs). Pour le dire autrement, cette question est *a priori* d'une importance cruciale pour tout futur enseignant de la langue et de la littérature françaises puisque, outre son intérêt historique fondamental, les conséquences de l'évolution morphologique des noms sont immédiatement perceptibles dans l'écriture des élèves, et les difficultés qu'ils peuvent rencontrer : avoir une bonne connaissance de la morphologie de l'ancienne langue, c'est aussi avoir les moyens de repérer et de répondre de manière construite et efficace à ces difficultés, et bien entendu, de proposer des séances riches et vivantes sur la langue française.

On ne peut donc que s'étonner du nombre de copies qui ont proposé cette année en question a/ une analyse en synchronie des occurrences caractérisée par la grande pauvreté des remarques, des problématiques, et des questionnements sur le « système de l'ancienne langue », par exemple sur la signification du morphème *-s* dans ce système, ou sur les conditions de son apparition « analogique », qui ne semblent pas connues de certains candidats : ils se contentent alors d'évoquer un « type 2 », sans plus, des noms masculins. Quel est l'intérêt de classer des noms masculins en opérant un vague relevé sous les titres de « type 1 », « type 2 », etc., sans que jamais le lecteur comprenne selon quels critères le classement s'opère, et sans qu'il n'ait jamais accès au moindre questionnement sur le fonctionnement réel de ce système ? Nous rappelons que nous ne recrutons pas des médiévistes, mais de futurs enseignants concernés et intéressés par les problématiques de l'écrit, des rapports écrit/oral, des conditions de possibilité de la « faute », et de l'irrégularité des paradigmes, etc. Le plan de la question a/ était bien trop souvent une coquille vide. Par conséquent, dès lors que le candidat n'avait pas compris le fonctionnement des noms et ne s'était pas intéressé vraiment à cette question, le relevé était « classé » absolument au hasard.

Nous renvoyons au rapport 2023 pour une explication détaillée sur la méthode à adopter dans cette question a/ qui repose sur un classement raisonné et argumenté des formes et qui exige de procéder à la mise en lumière des différents critères de structuration des noms masculins. Mais nous ne pouvons qu'insister sur le fait qu'un candidat à l'agrégation avait affaire en la matière à un fait de langue intéressant pour son futur enseignement : à partir des relevés de formes, et de la mise en évidence de leurs traits formels communs majoritaires (une base unique, un morphème *s* à la signification plurielle, parfois sous des graphies diverses, parfois faisant varier légèrement la base, et perceptible la plupart du temps uniquement à l'écrit, ce qui quand même pose des questions intéressantes !), on attendait que soient distingués des *types* secondaires de formes, autrement dit des paradigmes qui diffèrent du type majoritaire par certains traits formels, en l'occurrence la présence/absence du *-s* désinentiel et/ou la multiplicité des bases.

Proposition de corrigé

INTRODUCTION

L'un des grands axes d'opposition morphologique qui organise les noms dits communs et les noms propres dans l'ancienne langue est le genre. Pour le genre masculin, la structure morphologique des noms dépend du nombre (singulier *vs.* pluriel), et en partie de la fonction syntaxique (la fonction « sujet » *vs.* les autres fonctions syntaxiques). Elle se compose :

d'une ou de deux bases ;

d'un morphème porteur des informations de genre, de nombre, de fonction syntaxique : soit *-s*, qui joue un rôle morphologique essentiel mais multiple, et seulement à l'écrit à partir du moment où il n'est plus prononcé (XIII^e s.) ; soit une marque vide.

Un type dominant de structure regroupe l'essentiel des noms masculins de la langue médiévale : il s'agit d'un type à base unique. Deux types secondaires de structure morphologique concernent un petit nombre de cas : un autre type à base unique (base terminée par *-re*) et un type à plusieurs bases.

I – TYPE DOMINANT : LES NOMS MASCULINS DONT LA BASE UNIQUE NE SE TERMINE PAS PAR *-RE*

- Exemple du substantif *bacons* (v. 197, 203, 225, *bacon* CSS ; v. 208, 222 : CRS)

	Singulier (S)	Pluriel (P)
Cas sujet (CS)	<i>bacon-s</i>	<i>bacon</i>
Cas régime (CR)	<i>bacon</i>	<i>bacon-s</i>

Le cas sujet (CS) est la forme correspondant à la fonction syntaxique « sujet » et le cas régime (CR) la forme correspondant à l'ensemble des autres fonctions syntaxiques : c'est une « forme non marquée ».

- Autres occurrences du texte relevant de ce modèle :
 - *Travers*, v. 201 : nom propre, ici en fonction de sujet, issu d'un nom commun *travers*, et aussi d'un adjectif, dont la forme est dite invariable morphologiquement, puisque le *s* appartient à la base étymologiquement. Il est ici sujet singulier ;
 - *siege*, v. 205 : CRS ;
 - *desir*, v. 208 : CRS ;
 - *treu*, v. 211 : CRS ;
 - *Haimet*, v. 213 : nom propre qui devrait apparaître au CSS, mais qui ici garde la forme CRS : il est vrai que les noms propres sortent plus vite du système morphologique médiéval maintenu à l'écrit ;
 - *Baraz*, v. 218 : forme de CSS de *Barat*, dont l'étymologie est obscure. Contrairement à la forme *Haimet*, ce nom propre est pourvu de la marque de flexion requise au CSS. À l'origine, le *-z* final note l'affriquée [ts] issue de la combinaison de la consonne finale [t] de la base *Barat* avec le [s] de flexion. On peut considérer cette graphie comme conservatrice à la date du manuscrit, puisque ni la consonne finale, ni l'affriquée ni l'implosive ne sont plus prononcées ;
 - *bauç*, v. 220 : il s'agit d'un CRS, qui au regard de sa finale éditée *-ç*, semble invariable morphologiquement. Toutefois, étant donné les incertitudes qui pèsent sur l'étymon – peut-être **balko* –, et les différentes formes graphiques qu'enregistrent les dictionnaires, telles *bau*, *balc*, *bauc*, on ne peut l'affirmer avec certitude ;
 - *astel*, v. 220 : CRS, dont la forme fléchie serait *asteaus* ;
 - *bracon*, v. 221 : CR
- Formes sur lesquelles on peut hésiter : *doute* et *uevre*, dont le genre n'est pas fixé en AF
 - *doute*, v. 207, CRS. Le genre de ce nom est indéterminable par le contexte puisque *grant* a une forme identique au féminin et au masculin.

- *uevre*, v. 214, CRS : le genre de ce substantif est plutôt féminin, mais il arrive qu'il soit masculin, en ce cas on a ici une forme de CRS.
- dans *le croute* (v. 213), le substantif *croute* est bien féminin. L'article défini *le* qui l'actualise est une forme dialectale pour *la*, fréquente dans la *scripta* du Nord.

Globalement, la déclinaison nominale (qui ne fonctionne plus qu'à l'écrit à l'époque du texte) est respectée ici, seul un nom propre sort du système.

II – TYPE SECONDAIRE : LES NOMS MASCULINS DONT LA BASE UNIQUE SE TERMINE PAR -RE

Certains substantifs, qui se terminent par *-re*, n'ont pas été intégrés totalement au type dominant : leur cas sujet singulier apparaît dans les manuscrits, régulièrement dépourvu de la marque *-s*, car il remonte à un nominatif singulier latin asigmatique en *-r*. Dans l'extrait proposé, tel est le cas de *frere* (v. 227, CRS). Cependant, sous l'influence du type dominant, le CSS peut recevoir un *-s* analogique.

	Singulier	Pluriel
Cas sujet	<i>frere</i> (ou <i>frere-s</i>)	<i>frere</i>
Cas régime	<i>Frere</i>	<i>frere-s</i>

III – TYPE SECONDAIRE : LES NOMS MASCULINS A DEUX BASES

Ces substantifs masculins ont résisté à l'intégration au type dominant : une première base sert à former le CSS, éventuellement avec un morphème *-s* analogique. La deuxième base sert à construire tous les autres cas selon le modèle dominant.

- Ex. : *sire* (v. 194, CSS, en apostrophe)

	Singulier	Pluriel
Cas sujet	<i>sire</i> (ou <i>sire-s</i>)	<i>seignor</i>
Cas régime	<i>Seignor</i>	<i>seignor-s</i>

En AF, la deuxième base du terme est *seignor-*. Se pose dans les manuscrits de la période la question de l'émergence à partir de ce paradigme unique de deux paradigmes indépendants et autonomes, l'un formé sur *sire* et l'autre sur *seignor-* : on note que dans le manuscrit d'*Haimet et Barat*, ces deux paradigmes n'ont pas encore émergé ; *sire* est bien la forme exclusive du CSS.

- Autres occurrences :
 - *hom*, v. 218 : CSS, en fonction d'attribut du sujet, sans *-s* analogique contrairement à *lerres*, dans le SN qui suit. Dans *Haimet et Barat*, la forme étymologique attendue *huem* n'apparaît plus ; la deuxième base *home* est bien en place (voir b/) ;
 - *lerres*, v. 219 : les adjectifs *envieus* et *fel* qualifient *lerres*, qui est bien un nom ici. Le nom est au CSS avec un *-s* analogique, contrairement à *hom* dans le SN *malvais hom* qui lui est coordonné. La deuxième base est *larron-* ;
 - *fel*, v. 219 : CSS, sans *-s* analogique (deuxième base : *felon-*) peut être adjectif ou nom, ici il paraît plutôt fonctionner comme un adjectif épithète de *lerres*.

b.

Rappelons brièvement que répondre à une question de morphologie diachronique, quelle qu'elle soit, suppose de comprendre la notion de *paradigme*, qui désigne l'ensemble d'une flexion (qu'elle soit nominale, adjectivale, verbale, etc.). Les candidats ne peuvent donc limiter leur étude à la seule forme médiévale qui apparaît dans le libellé. La réponse doit combiner un cadre chronologique clair et une analyse articulée autour de la distinction essentielle entre base(s) et désinences. Enfin, si cette question requiert des connaissances en phonétique historique, il convient de sélectionner celles qui éclairent le fonctionnement du *système morphologique*.

Proposition de corrigé

Comme on l'a vu dans la question précédente, le paradigme auquel appartient la forme de cas sujet singulier *hom* (v. 218) est structuré dans l'ancienne langue par deux paramètres :

- l'alternance de deux bases : la B1 est propre au cas sujet singulier (CSS), la B2 est commune aux autres cas ;
- la présence ou l'absence de la marque flexionnelle *-s*.

I – DU LATIN À L'ANCIEN FRANÇAIS

A. Réduction du nombre de cas de six à deux

En latin, le substantif *hómo/hóminem* est un imparisyllabique à accent fixe : c'est la même voyelle [ó] qui porte l'accent dans l'ensemble de la déclinaison.

La déclinaison bicasuelle de la langue d'oïl qui oppose le cas sujet (CS) et le cas régime (CR) résulte du syncrétisme accusatif-datif, accusatif-ablatif et de l'abandon du génitif.

Paradigme latin		Paradigme en ancien français		
Nom. sing.	<i>hómo</i>	CSS	B1 + -ø /(-s)	<i>(h)uem</i> → <i>(h)om, hons</i>
Acc. sing.	<i>hómīne(m)</i>	CRS	B2 + -ø	<i>(h)ome</i>
Nom. plur.	<i>hómīnes</i> → <i>*hómini</i>	CSP	B2 + -ø	<i>(h)ome</i>
Acc. plur.	<i>hómīnes</i>	CRP	B2 + -s	<i>(h)omes</i>

B. L'alternance des bases

Après s'être ouverte en [ó] lors du bouleversement vocalique (II^e s.), la voyelle tonique a évolué différemment au nominatif singulier (> B1) et aux autres cas (> B2) :

- sous l'accent et libre dans le paroxyton *hómo*, la voyelle [ó] s'est diphtonguée en [úo] au IV^e s. Cette diphtongue a poursuivi son évolution et, suivie de la consonne nasale [m], a été nasalisée, d'où [üê] au XI^e s. ;
- en revanche, aux autres cas, le [e] pénultième atone (< [i]) s'étant amuï avant le début du IV^e s., la voyelle tonique [ó] n'était plus libre à cette date et n'a donc pu diphtonguer. Au contact de la nasale [m], elle s'est fermée en [ó] au VII^e s., puis cette voyelle simple s'est nasalisée en [ō] au XII^e s.

À cette évolution divergente de la voyelle tonique s'est ajouté un traitement différent de la voyelle finale entre le nominatif singulier et les autres cas :

- au nominatif singulier, la voyelle finale, différente de [a], s'est régulièrement amuïe au VII^e s. ;
- aux autres cas, la syncope tardive (deuxième moitié du III^e s.) de la pénultième atone et le développement d'un accent d'écho ont protégé la finale de l'amuïssement derrière le groupe [mn]. Les voyelles finales latines [e] (acc. sing. et acc. plur.) et [i] (issue de la réfection en bas latin du nom. plur. *-es* sur le modèle de la deuxième déclinaison) se sont donc maintenues sous forme affaiblie de [e].

Ainsi au XIII^e s., la base (h)uem (B1) se réalise en [wĕm], la base (h)ome (B2) en [ōmę].

L'on notera que la B1 s'est vite alignée sur la B2, ce qui explique une forme telle que *hom*²¹ ; la seule différence entre ces deux bases est l'absence de -e dans la forme refaite de la B1, sa présence dans la B2.

C. Les désinences : présence ou absence d'un -s de flexion

Le nominatif singulier latin se réduisant à une simple base, c'est une marque vide qui est attendue au CSS *huem/hom*. Cependant, un -s analogique de celui de la première flexion (avec CSS sigmatique) peut apparaître, d'où (h)ons.

Les accusatif singulier (-em avec [m] amuï au 1^{er} s. av. J.-C.) et nominatif pluriel (cf adoption de la désinence analogique *-i) étant asigmatiques, les CRS et CSP présentent une marque vide.

Le [s] final de l'accusatif pluriel explique que le CRP médiéval présente le morphème flexionnel -s.

II – DE L'ANCIEN FRANÇAIS AU FRANÇAIS MODERNE

A. Abandon de la flexion bicasuelle en moyen français

Divers facteurs (insuffisance du marquage, emploi extensif du CR du fait de sa polyvalence, emploi de l'article de plus en plus régulier, amuïssement de [s], etc.) ont présidé à l'érosion du système puis à son abandon en moyen français²². La seule opposition conservée en français moderne est une opposition en nombre :

Singulier *homme*

Pluriel *hommes*

B. Les bases

La B2 représentée aux CRS, CSP et CRP demeure dans la langue sous la forme *homme*. La B1 (h)om est sortie d'usage ; seul le pronom *on* en conserve le souvenir.

C. Les désinences

Le [s] final s'amuït au XIII^e s. dans la langue populaire, au XVI^e s. dans la langue savante, hormis en liaison où il est sonorisé en [z], mais -s se maintient à l'écrit comme morphogramme de pluriel.

SYNTAXE

La question posée lors de cette session est moins habituelle, plus difficile, car il faut regarder de près les constructions utilisées pour approfondir les conditions d'emploi. Tous les cas ne sont pas représentés dans le passage et la reprise d'une fiche toute faite n'était guère envisageable. L'introduction doit définir les formes verbales à étudier, par opposition aux autres formes verbales et préciser ce qui les rapproche et ce qui les différencie. Le relevé des formes doit être complet et l'exposé doit être organisé selon la fonction et le statut des formes.

Introduction

Selon G. Moignet, l'infinitif est la forme verbale qui donne l'image du temps la plus virtuelle de tout le système. Elle marque l'entrée dans le système verbal, au sortir du système du nom. Constituant

²¹G. Zink (*Morphologie du français médiéval*, Paris, PUF, 1989, p. 17) considère que « *hom* et le pronom *on* dérivent de l'emploi atone au contact du verbe, *huem*, beaucoup moins usité, de l'emploi tonique. »

²² Sur l'érosion de la flexion bicasuelle (facteurs, rythmes selon les régions et/ou les genres, etc.), nous nous permettons de renvoyer les candidats et candidates au *Rapport du jury de la session 2022*, p. 39, [en ligne] <https://www.devenirenseignant.gouv.fr/les-sujets-des-epreuves-d-admissibilite-et-les-rapports-des-jurys-des-concours-de-l-agregation-de-4#item1>

un seuil entre la catégorie du nom et celle du verbe, l'infinitif possède en discours des propriétés nominales et d'autres spécifiquement verbales (compléments verbaux). Dans le passage étudié, tous les exemples sont des infinitifs verbaux, on ne trouve pas d'infinitif substantivé, bien que très fréquent en AF et dans les textes au programme²³.

Sous la désignation de formes en *-ant*, sont regroupées les formes du participe présent et du gérondif, originellement différentes en latin, mais qui se sont confondues en raison de l'évolution phonétique. En AF, il n'y a pas de différenciation nette entre les différentes catégories (adjectif verbal, participe présent et adjectif verbal), car seul le gérondif est invariable. L'invariabilité ne s'imposera que très progressivement pour le participe au cours des XVI^e et XVII^e siècles. La forme en *-ant* constitue un seuil entre la catégorie du verbe et celle de l'adjectif. Dans le passage à étudier, les trois occurrences sont des formes verbales (pas d'adjectif verbal ou de formes grammaticalisées comme adverbe ou préposition).

Le point commun entre les deux types de formes, infinitifs et formes en *-ant*, est leur caractère a-personnel et a-temporel, à la différence des formes conjuguées de l'indicatif et du subjonctif. Ce sont des formes synthétiques qui ne permettent pas l'expression de la personne et du temps – en dépit des désignations traditionnelles de « participe présent », « participe passé », « infinitif présent » et « infinitif passé ». Seul le cotexte (et la présence d'un autre verbe conjugué à un mode personnel) permet d'appliquer le procès à une personne et à une période de la chronologie. En réalité, l'opposition entre *présent* et *passé* recouvre ici une opposition aspectuelle, entre non accompli (forme simple) et accompli (forme composée). Toutes les formes présentes dans le passage, à l'infinitif comme au participe, sont des formes non accomplies. Quelle est alors la nature de l'opposition entre ces deux types de formes verbales présentes dans l'extrait étudié ? quelle différence entre *taster* et *tastant* (v. 217) ? ou encore entre *pendre* (v. 222) et *pendant* (v. 199) ? L'opposition serait plutôt là encore de nature aspectuelle : dans le cas de l'infinitif, le procès évoqué est d'aspect non sécant, saisi globalement de l'extérieur, tandis que dans le cas de la forme en *-ant*, le procès est d'aspect sécant, car perçu de l'intérieur, sans bornes précises. Ces distinctions n'étant pas toujours faciles à percevoir, le classement des emplois se fera selon le fonctionnement syntaxique des formes verbales étudiées.

1. Les infinitifs

1.1 Les infinitifs non prédicatifs

Ils ne sont pas centre de proposition, ils sont sous la dépendance d'un autre verbe conjugué à un mode personnel de manière plus ou moins étroite selon le verbe de rattachement.

– Infinitif prépositionnel

Dans *quar l'alomes despendre / [...] por esprover / Se nous le porrions tenses* (v. 195), la préposition *por* introduit un infinitif complément circonstanciel de but, lui-même régissant une proposition interrogative indirecte introduite par *se*.

Les autres exemples du passage posent la question des limites de la notion de périphrase verbale.

– *Aler* + infinitif

quar l'alomes despendre (v. 194) : P4 impératif dans le discours direct

A grant doute se vont gesir (v. 207) : P6 présent de l'indicatif dans le récit (présent de narration)

Si vait seoir joste son frere (v. 227) : P3 présent de l'indicatif.

Dans ces trois exemples, le verbe *aler* conserve son sémantisme de verbe de mouvement et l'infinitif indique le but du mouvement. Joly parle de « complément de progrédience » pour ce tour (d'après

²³ Contrairement à ce que beaucoup de copies ont curieusement prétendu à propos de *désir* (v. 208) qui n'est pas un infinitif substantivé, mais un substantif obtenu par conversion à partir de la base verbale de *desirer*, au même titre que *repos* par rapport à *reposer*. Dans le même fabliau, on pourrait citer les infinitifs essentiellement substantivés *ton savoir* (v. 75), *mon vivre* (v. 103), *loisir* (v. 423), ou encore *avoir* (v. 153) au sens de « bien, richesses », et des infinitifs accessoirement substantivés comme *l'aler* (v. 470).

Damourette et Pinchon), à ne pas confondre avec la périphrase temporelle exprimant le futur simple, qui ne se développe véritablement qu'en moyen français. Il s'agit d'exprimer un mouvement (*aler*) en vue d'accomplir une action (à l'infinitif) et non d'une action repoussée dans un avenir proche comme dans l'exemple suivant du *Segretain moine* : *Je vois une lance **aporter**, / Et puis si ira bohorder / Laïs aval en cele court* (v. 763-765).

– *Pooir* + infinitif : périphrase modale

Le passage présente deux exemples avec l'infinitif dépendant du verbe de modalité conjugué :

- au conditionnel présent dans une interrogative indirecte : *Se nous le porrions **tenser*** (v. 196)
- au subjonctif imparfait dans une relative adjectivale à valeur hypothétique : *[un treu] /Dont l'en peüst **traire** une mole* (v. 212)

Selon certains linguistes, tous les verbes de modalité qui se construisent avec l'infinitif (*pooir, devoir, vouloir, savoir, oser, etc.*) constituent une périphrase verbale, alors que Joly (*Précis d'ancien français*, A. Colin, 2^e éd., 2009, p. 357) définit de façon précise la périphrase verbale comme « la combinaison d'un semi-auxiliaire et d'un verbe à l'infinitif ; où l'infinitif, dont le rôle est de porter la matière notionnelle du procès désigné, a un caractère non pronominalisable ; et où le verbe fléchi, outre sa prédisposition à se construire avec l'infinitif, a fait l'objet d'un évidement sémantique qui le porte à ne plus signifier que l'une des quatre catégories fondamentales relatives au verbe (temporelle, aspectuelle, modale, ou actancielle) ». *Pooir* suivi de l'infinitif constitue une périphrase modale.

1.2 Les infinitifs prédicatifs

Il n'y a pas d'exemple d'infinitifs non dépendants dans le passage (infinitif jussif notamment ou infinitif de narration qui ne se développe véritablement qu'après le moyen français), seulement des cas où l'infinitif prédicatif apparaît dans une structure dépendante.

– le cas de la « proposition infinitive » : *Ou il vit **prendre** le bracon* (v. 222)

Il s'agit d'une notion controversée. Cependant si on suit la tradition grammaticale, deux conditions sont nécessaires :

a) La proposition est complément d'un verbe appartenant à une série limitée : *faire, laisser*, verbes de perception et verbes causatifs comme *emmener, envoyer, conduire*. Ici verbe *veoir*, verbe de perception.

b) Elle doit avoir un « sujet » propre (ou actant) différent de celui du verbe principal. C'est le cas ici avec *le bracon*. Quand il s'agit d'un pronom personnel, celui-ci a la forme d'un complément et se place avant le verbe régent : *Et quant cil l'oi tresbuschier* (v. 315). D'où les réticences des certains linguistes qui parlent de « pseudo-sujet », considérant que le verbe est plutôt construit avec deux objets.

– L'infinitif est le centre d'une proposition interrogative indirecte

*Il ne savront mais ou **querre*** (v. 198)

*Or ne sevent il mais que **faire*** (v. 204)

Dans ces deux exemples, il s'agit d'un infinitif délibératif dépendant du verbe *savoir* conjugué au futur (v. 198) ou au présent (v. 204), que l'on pourrait également trouver dans une construction directe : *Que dire ? que faire ?* l'incertitude se combinant très bien avec le caractère virtuel de l'infinitif. L'interrogation porte sur le lieu (*ou*) sur l'objet (*que*).

2. Les formes en *-ant*

La distinction entre le participe présent et le gérondif est souvent gommée dans l'ancienne langue (jusqu'à la fin du XVII^e siècle). La différence est liée à l'emploi adjectival ou adverbial de la forme verbale comme le montrent les deux constructions qui apparaissent dans le passage étudié.

2.1 Emploi adverbial

La forme en *-ant* modifie un verbe et joue le rôle d'un adverbe, complément circonstanciel. Le tour prépositionnel appelé gérondif, seulement avec la préposition *en* en FM : *en chantant, en courant...* mais en AF d'autres prépositions sont possibles (voir à *son corps défendant*) n'est pas représenté dans le passage. En revanche, on peut noter deux exemples de formes en *-ant* dans des tours périphrastiques à valeur durative :

- *aler* + forme en *-ant* : *si vont tastant par la maison* (v. 217)
- *faire* + *qqn* + forme en *-ant* : *Tant lui fet sa feme entendant* (v. 200)²⁴

Dans le premier cas, le « sujet » du participe est le même que celui du verbe *aler*, alors que dans le second, le verbe conjugué introduit un second actant « sujet » de la forme en *-ant*.

Le premier tour était usuel en AF avec plusieurs lectures possibles, selon le sémantisme du verbe : dans l'exemple du v. 217, la forme en *-ant* exprime une modalité du mouvement et le verbe *aler* conserve son sémantisme plein, il y a bien déplacement comme l'indique la traduction *ils traversent la maison en tâtonnant*. Parfois, le verbe *aler* perd son sémantisme de mouvement et n'est plus qu'un auxiliaire ; l'ensemble constitue alors une périphrase indiquant l'aspect progressif (comme en anglais, le tour en *-ing*) : *le monde s'en va déclinant* « le monde est en train de décliner ». Enfin, dès l'AF, fréquemment le tour ne constitue qu'une variante expressive de la forme simple, comme *por quoi alez arestant ?* (*Chanson de Roland*) avec des verbes excluant toute idée de mouvement ou avec des verbes de parole ou de sentiment (*plorant, recordant, dementant, gabant, etc.*). Buridant souligne la commodité de la périphrase pour l'assonance ou la rime²⁵.

Si des exemples de la première périphrase sont encore attestés de façon marginale pour l'aspect progressif (*le mal va croissant*), le deuxième tour (*faire* + *qqn* + forme en *-ant*) n'est plus usité²⁶. En revanche, on trouvera usuellement la périphrase factitive *faire* + *qqn* + infinitif.

2.2 Emploi adjectival

Comme en FM, le participe présent peut être épithète, épithète détachée ou encore attribut de l'objet. Dans l'exemple *Quant ne le troveront pendant* (v. 199), la forme en *-ant* joue le rôle d'un attribut du complément d'objet. Le pronom personnel *le* renvoie au *bacon* évoqué précédemment (*li bacons*, v. 197). On pourrait traduire par « en train de pendre ». On ne peut parler dans ce cas de proposition participiale, car il ne s'agit pas d'une séquence en construction absolue marquant une prédication secondaire. Il n'y a pas ici un premier plan et un arrière-plan comme dans les anciens tours formulaires du type *veant toz ses barons*.

Le passage ne présente pas toute la variété des emplois possibles, même verbaux, des infinitifs et formes en *-ant*. Certains tours ne sont plus possibles en français moderne. Il permet cependant d'approfondir les différences de comportement et d'aspect de ces deux types de formes verbales non personnelles et non temporelles.

VOCABULAIRE

L'étude de lexicologie proposée à l'agrégation n'est pas une simple épreuve d'érudition, quand bien même elle en demande ; elle suppose surtout une compréhension précise du lexique dans le texte mis au programme. Elle ne saurait par conséquent se passer d'une véritable préparation. Si l'exercice clôt traditionnellement l'épreuve de langue médiévale, il ne doit cependant pas pâtir de cette position finale. Il faut donc veiller à lui réserver un temps suffisant, ce que trop de copies, cette année encore, ont omis de faire. Il en est même qui, présentant pourtant une traduction correcte, omettent de la rappeler lors de cette partie. C'est pourtant, redisons-le, la partie essentielle de cet exercice : rappeler le sens choisi par l'auteur parmi les acceptions connues et justifier cette

²⁴ R. Martin et M. Wilmet (*Syntaxe du moyen français*, 1980, p. 218) citent un exemple de *Pathelin* : *Me voulez-vous faire entendant / de vecies que sont lanternes ?*

²⁵ C. Buridant, *Grammaire du français médiéval*, ELiPhi, Strasbourg, 2019, p. 518.

²⁶ On pourrait très bien en faire un cas à part, voir C. Buridant qui parle du participe présent comme d'une expansion du verbe performatif dans *faire entendant* (*Ibid.*, p. 468).

interprétation (il serait d'ailleurs peut-être judicieux pour les candidates et les candidats de traiter cette question dans la foulée de la traduction).

Ses différentes étapes sont bien connues : présentation de l'étymon et de sa polysémie, sens médiévaux, sens en contexte, paradigme morphologique, paradigme sémantique, puis évolution jusqu'au français contemporain. L'étude de lexique est cependant loin de se résoudre à la récitation de fiches de vocabulaire et la structure canonique présentée ci-dessus ne doit pas masquer les deux principaux objectifs de l'épreuve. Il s'agit en premier lieu de justifier la traduction proposée en regard des autres sens médiévaux possible, en se fondant sur le contexte et en replaçant le mot dans ses ensembles morphologiques et sémantiques. Il s'agit également, selon une perspective diachronique, de situer cette traduction dans l'histoire longue du mot, de son étymologie à ses sens contemporains.

Esprover (v. 195)

L'infinif *esprover* a pour étymon *probare*, « trouver bon » (français moderne *approuver*), mais aussi « attester, certifier » (français moderne *prouver*) ou « essayer », auquel est adjoint le préfixe *ex-* qui marque l'action de « faire sortir ».

En langue médiévale, il a le sens principal de « faire ressortir la qualité ou la valeur de quelque chose ou de quelqu'un au moyen d'un défi ou d'une expérience ». Il peut alors prendre, selon les contextes, les sens qui étaient ceux de son étymon : « faire la preuve », « faire l'essai » ou encore « reconnaître la valeur ».

L'idée développée en contexte est celle de tentative, « essayer, tenter, faire l'essai de, voir si... ». *Esprover* a d'ailleurs été traduit par « essayer de voir si... » dans l'édition au programme. Ce sens est confirmé par le fait que cet infinitif régit l'hypothétique « *Se nos le porriens tenses* » (v. 196).

Concernant le paradigme morphologique, le jury attendait en premier lieu le déverbal, *esprove*, qui reprend le sème central « défi servant à démontrer une qualité », mais porte déjà aussi le sens de « souffrance ». Il existe aussi l'antonyme *desprover* « rejeter, invalider, réfuter » (DMF), ainsi que les plus rares *esprovanche* et *esprovement* pour « expérience », *esproveor* pour « celui qui fait l'expérience » et l'adverbe *esprovanment*, « de façon avisée ». *PROBARE* a par ailleurs de nombreux autres dérivés (*prover, probable, probabilité, probant, approuver...*) que l'on pouvait également convoquer ici et qui partagent des sèmes communs avec *esprover*.

Son paradigme sémantique est vaste, la polysémie d'*esprover* lui conférant, selon les contextes, de nombreux synonymes. On pouvait retenir les verbes de connaissance ou d'expérimentation (*veoir, savoir, conoistre, essaier, taster, sentir, examiner, considerer...*) ainsi que, pour le participe, les adjectifs attestant la valeur ou la vérité (*preu, vaillans... certain, veritable...*).

Son histoire, marquée par la répartition des sens avec ses concurrents de même origine, *prouver* et *approuver*, l'a fait évoluer vers le français contemporain dans deux grandes directions :

- vers l'idée de contrainte extérieure, source de pénibilité ou de souffrance, « subir » et « faire subir » (*éprouver des difficultés...*), notamment avec les participes *éprouvant* et *éprouvé*, ce dernier étant également porteur de l'idée de validation par l'expérience.
- vers l'idée d'intériorisation de l'expérience, « ressentir, faire l'expérience de » (*éprouver des sentiments, des émotions...*).

Le déverbal *épreuve* voit donc le sens de « souffrance » se développer, tout en gardant celui de « ce qui permet d'évaluer la valeur de quelque chose ou de quelqu'un ». Il sert ainsi à nommer ce qui permet de juger quelqu'un lors d'examen ou d'une compétition. Le terme désigne enfin, par métonymie, le « résultat d'un essai », « texte imprimé avant correction » en imprimerie, « cliché ou négatif » en photographie, « prises de vue avant montage » en cinéma. On notera pour terminer le mot *éprouvette*, « sonde » puis « tube à essai », récipient dont le nom reprend le sens historique de « faire ressortir la qualité de quelque chose au moyen d'une expérience ».

Querre (v. 198)

Étymologiquement, le verbe *querre* vient du latin *quaerere*, (« chercher » en sens premier), terme important dans le paradigme lexical de l'interrogation (avec ses dérivés *quaestio*, *quaestus*...), mais également de la volition (« chercher à trouver » et, introduisant des subordonnées au moyen de *ut*, « chercher à obtenir que »), puis de l'enquête (dans le sens de « chercher à savoir », par exemple en justice, « instruire ») et enfin de la punition (« rechercher pour punir », sens plus tardif).

Le verbe apparaît en langue médiévale au XI^e siècle, sous la forme *querre* puis *querir* aux XII^e-XIII^e siècles, dans le sens général dérivé du latin « chercher » avec des spécialisations proches : en emploi transitif direct avec un substantif, le verbe signifie « chercher quelqu'un ou quelque chose » ; avec la même construction, *querre* peut également signifier « prier », « consulter » ; toujours avec la même construction, le verbe peut avoir un sens spatial : « parcourir », « chercher à atteindre » ; le verbe peut également marquer la volition, notamment suivi d'un verbe à l'infinitif ou d'une subordonnée complétive introduite par *que* : « vouloir », « désirer » (sens proche de la structure latine) ; en dérive le sens de « réclamer », « prier » (voire « mendier » en construction transitive directe ou intransitive).

En contexte, c'est le premier sens, qui est mobilisé, puisqu'il s'agit ici pour les larrons de « chercher » le jambon de Travers dans une construction transitive directe. Le terme rentre ici en résonance avec « *troveront* » (v. 199) et l'expression « *Cil qui du bacon ont desir* » (v. 208).

Le paradigme morphologique de *querre/querir* comprend des dérivés courants en ancien français : le substantif *queste* qui signifie « recherche », « quête », qui va se spécialiser au XIII^e dans le sens de « demander l'aumône », et son dérivé *quester* (« rechercher ») ; dans le même sens de recherche, le verbe *enquerre* se spécialise : « interroger pour savoir », « s'enquérir de » (on notera que son dérivé nominal, *enquête*, dans le sens premier de « recherche », se spécialisera dans le domaine judiciaire) ; le substantif *question* dans le sens de « demande », qui prendra, avec son dérivé verbal *questionner*, plus tardivement le sens de « soumettre à la question », « torturer » ; le verbe *requere*, synonyme de *querre* dans ses acceptions, mais qui peut également se spécialiser dans l'attaque, qu'elle soit guerrière (« combattre »), ou amoureuse (« conquérir ») ; dans le sens militaire, le dérivé *conquerre* caractérise plus spécifiquement la victoire acquise : « vaincre », « acquérir ». On notera les nombreux dérivés de cette forme : *conqueste*, *conquerement*, *conquestement*...

Le paradigme sémantique de *querre* distingue les concurrents du sens premier, essentiellement *cerchier* (du latin *circare*) « parcourir dans tous les sens », « fouiller » et donc « chercher », des représentants des autres sens, liés à la volition, comme *desirer*, *voloir*, ainsi que les dérivés de *mander*, *prier*...

Ce sont les dérivés de la forme *quérir* qui se sont maintenus en français moderne, avec les sens déjà évoqués : *acquérir*, *conquérir*, *s'enquérir*... C'est le verbe *chercher* (dérivé de *cerchier*) qui va s'imposer dans le sens premier, tandis que *quérir* et *requérir* ne se maintiennent que dans des usages littéraires. On notera que la forme à l'infinitif *querre* existe toujours dans le parler picard, au sens de « chercher quelque chose ou quelqu'un » (*va quere*... : « va chercher... »).

ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE DE LANGUE FRANÇAISE POSTÉRIEUR À 1500

Rapport présenté par : Romain Benini, Pauline Bruley, Suzanne Duval, Claire Fourquet-Gracieux, Laetitia Gonon, Olivier Halévy, Jérôme Lecompte, Françoise Poulet, Agnès Rees, Pascale Roux.
Coordination : Agnès Rees

RECOMMANDATIONS GENERALES

L'épreuve de grammaire sur un texte de langue française postérieur à 1500 a donné lieu, cette année encore, à des copies inégales. Si les correcteurs ont parfois eu le plaisir de lire des analyses très fines, appuyées sur une connaissance précise des notions proposées à l'étude, beaucoup de copies témoignent encore d'une maîtrise insuffisante des notions grammaticales, mais aussi de la méthodologie des différents exercices qui constituent cette épreuve. On ne peut que rappeler l'importance d'un travail d'apprentissage grammatical, couplé à un entraînement régulier sur les textes au programme, tout au long de l'année de préparation au concours. Enfin, le niveau en orthographe des copies est souvent trop faible : même si le temps est compté, il est donc important de se relire à la fin de l'épreuve ou au cours de la rédaction.

Les recommandations qui suivent, exercice par exercice, ont été conçues pour guider les candidats et les futurs candidats dans leur préparation.

LEXICOLOGIE

La question de lexicologie peut porter sur deux unités lexicales à analyser successivement, comme ce fut le cas l'an dernier pour le texte de Jean de Léry, ou bien prendre la forme d'une question de synthèse, à laquelle il convient de répondre de manière organisée. Le rapport de la session 2014 précisait en effet que le libellé pouvait proposer « l'étude de deux mots seulement ou une question de synthèse amenant les candidats à s'interroger, à partir d'un certain nombre d'occurrences, sur des problèmes d'ordres sémantique et/ou morpho-lexicologique » (p. 76). Dans les deux cas, c'est une approche synchronique, à partir d'un double point de vue morphologique et sémantique, qui est attendue de la part des candidats. Rappelons également que la question de lexicologie peut porter sur des aspects sémantiques, telle l'étude de la relation entre les unités du lexique (hyponymie/hyperonymie, parasyonymie, homonymie).

La question de synthèse exige de répondre sous la forme d'un plan, classant de manière justifiée et argumentée les mots à étudier, après avoir proposé une introduction définissant la notion ou le principe de formation soulevé, qu'ils soient explicitement pointés par l'intitulé de la question (« Étudiez les affixes / la composition / le degré de figement »...), ou bien qu'ils soient à inférer par le candidat à partir des unités qu'on lui soumet, comme c'était le cas cette année, où l'intitulé de la question, en parlant de « formation », restait volontairement vague sur l'évolution morphologique des termes à étudier. Il appartenait donc au candidat d'identifier dans les trois mots proposés à l'étude trois mots construits par dérivation, celle-ci pouvant être propre / affixale, ou impropre.

Hélas, trop de candidats n'ont prêté attention ni au libellé de la question (« Étudiez la formation ») ni au nombre des occurrences – le fait qu'elles soient au nombre de trois, et non de deux, excluant d'emblée le premier type de question (i.e. l'étude successive et sans lien de deux unités lexicales). D'où le fait que, dans de trop nombreuses copies, introduction, plan et classement étaient absents, la question de synthèse n'étant donc pas traitée comme telle. Ainsi, la très grande majorité des candidats ont successivement étudié les trois mots donnés à l'étude, au lieu de réfléchir à la manière dont ils illustraient les différents modes de formation des mots. En l'occurrence, les trois lexies étudiées permettaient d'interroger la notion de dérivation, relevant chacune soit d'une dérivation lexicale, soit d'une dérivation dite « impropre », soit de ces deux modes de formation.

La question portant explicitement sur la « formation » des mots, l'approche sémantique n'était pas attendue. Il était donc inutile de donner, de manière vague, le sens des mots étudiés, sans rapport avec l'étude morphologique. En revanche, le jury attendait des candidats qu'ils précisent le sens de chaque lexie en rapport avec sa formation et avec le sens des affixes, qui devait avoir été donné au préalable. Rappelons qu'il faut également identifier rapidement chaque lexie en précisant la catégorie grammaticale à laquelle elle appartient, ainsi que sa fonction syntaxique.

GRAMMAIRE

Étude grammaticale

La question de grammaire consiste en l'étude d'une notion grammaticale appliquée à l'ensemble ou à un passage du texte proposé à l'étude. Il était demandé cette année d'étudier l'adverbe dans l'ensemble de l'extrait. Le jury pense utile de donner ou de rappeler quelques conseils méthodologiques :

- lorsque l'intitulé porte sur une catégorie grammaticale et ne restreint pas le sujet avec une formulation du type « la syntaxe de... », le développement doit contenir des développements morphologiques systématiques, pouvant apparaître à l'analyse de chaque occurrence ou dans une partie séparée ;
- l'étude grammaticale doit présenter une introduction. Celle-ci répond à deux impératifs : présenter et définir la notion, annoncer et justifier le plan retenu ;
- l'analyse des occurrences doit être méthodique et ne peut pas se réduire à un simple classement. Pour chaque occurrence il faut :
 - Identifier l'intégration syntaxique et/ou l'incidence ;
 - Donner la fonction de l'unité envisagée en précisant l'unité par rapport à laquelle est prise la fonction ;
 - Préciser le sens lorsque cela est nécessaire et,
 - Le cas échéant, commenter les phénomènes ou problèmes syntaxiques pertinents. Les difficultés ne doivent pas être escamotées, et toute discussion bienvenue est valorisée.
- lorsqu'une analyse est spécifique à une théorie ou à la proposition d'un auteur, elle doit être signalée comme telle (à titre d'exemple, l'analyse de *quand* conjonctif comme « adverbe intégratif » est recevable, pour peu qu'elle soit présentée ainsi, avec la terminologie exacte, et renvoyée à l'analyse de Pierre Le Goffic dans sa *Grammaire de la phrase française*).

Les candidats se contentent trop souvent d'un simple relevé, la plupart du temps lacunaire, d'occurrences non commentées, faisant l'objet d'un vague classement qui n'est pas toujours défini ni justifié au préalable. De plus, du fait d'une définition insuffisante de l'adverbe en introduction, beaucoup de copies intègrent dans le relevé des mots qui ne relèvent en rien de l'adverbe, ou citent des occurrences problématiques sans expliquer en quoi elles peuvent être discutées. Si l'exhaustivité est attendue, elle ne doit pas pour autant devenir le prétexte à un inventaire non raisonné, parfois même fantaisiste, d'occurrences ramenées tant bien que mal à la catégorie étudiée. Le jury a particulièrement regretté le manque de rigueur et de précision de trop nombreuses copies.

Remarques nécessaires

Cette question sur deux points se traite en deux temps : le premier est consacré à une étude du statut syntaxique de l'ensemble de la citation. On attend qu'y soient exposés et justifiés le nombre de propositions, leur nature et fonction, leur mode de liaison en cas de phrase complexe, la complétude ou non de l'énoncé, éventuellement son système d'énonciation (récit/discours), le type et/ou les formes de phrase.

Dans un second temps, on attend une étude ordonnée en plusieurs points (généralement de deux à quatre) qui rentre dans le détail d'une analyse syntaxique précise : par exemple fonction et référence des pronoms, nature et fonction des mots subordonnants, construction des verbes, éléments de métrique remarquable pour un texte en vers (si le libellé y invite), etc. Ces points précis doivent

être choisis par les candidats qui les jugeront utiles et nécessaires à expliciter, c'est-à-dire comme des points qui leur sembleront moins évidents que d'autres (par exemple, les GN COD sont moins remarquables qu'un groupe infinitif COD précédé d'un article d'infinitif, ce dernier pouvant être confondu avec un COI et comprenant éventuellement d'autres CO du verbe à l'infinitif).

Cette question de remarques nécessaires est généralement négligée par les candidats dans une épreuve grammaticale qui se présente déjà comme une course contre la montre. Souvent non traitée, ou traitée en quelques lignes peu rédigées et désordonnées, elle peine dans les copies à dépasser des constats bien peu syntaxiques, ou restant à la surface des structures. On rappellera qu'il ne s'agit pas de commenter stylistiquement la citation, ni de la paraphraser : les faits de langue choisis doivent être étudiés précisément et synthétiquement. On regrettera cette année que dans l'énoncé proposé à l'étude, trop peu de candidats aient vu et commenté de façon pertinente les propositions incidentes, en particulier l'incidente averbale, et que la juxtaposition ait très souvent été analysée comme un phénomène de subordination.

STYLISTIQUE

Au cours de l'analyse, et dès le travail au brouillon, il faut veiller à aborder plusieurs aspects du texte, sans quoi le commentaire est incomplet. Le texte de Sarraute impliquait ainsi de s'intéresser aussi bien à la théâtralité (enchaînement des répliques, maximes conversationnelles) qu'au récit et au commentaire. Différentes dimensions stylistiques de l'extrait doivent être par ailleurs étudiées. On ne saurait se limiter au commentaire du lexique, par exemple : il est nécessaire d'observer aussi des phénomènes relatifs à l'énonciation, à la syntaxe, aux figures, etc. Nous rappelons en outre que le commentaire ne peut se contenter de proposer un simple relevé, mais doit comporter un certain nombre d'analyses précises et fouillées de micro-séquences ou d'occurrences.

Enfin, le commentaire doit être au moins semi-rédigé : les titres des parties et des sous-parties doivent être apparents ; les développements peuvent être présentés sous forme de tirets, mais les analyses doivent être suffisamment rédigées et explicites pour que les correcteurs puissent évaluer leur précision et leur finesse.

Nous insisterons sur l'importance qu'il faut accorder à la problématique et sur la nécessité de lier constamment interprétation et procédé. La problématique n'est ni une simple question (à laquelle une phrase de réponse suffirait), ni une question contenant la réponse, mais un véritable problème noué autour d'une notion stylistique. Elle doit être formulée de manière claire et synthétique : de nombreux candidats ont proposé des problématiques sur plus de trois lignes, ce qui était trop long, et dont il était difficile de dégager un sens clair. Nous emprunterons quelques exemples de fausses problématiques à des copies pour délimiter la notion de problématique de commentaire stylistique.

- *Problématique non stylistique*. La question « Comment ce texte fait-il exister un malaise sous-jacent menaçant de poindre derrière l'apparente bonhomie d'une bonne compagnie ? » est une problématique, mais elle n'est pas stylistique. Elle devient stylistique lorsqu'elle met en jeu des notions stylistiques. Ainsi en est-il de la problématique : « Cet échange d'anecdotes à but unificateur est miné de l'intérieur par un métadiscours qui met au jour les difficultés inhérentes à la conversation mondaine ».

- *Confusion entre la structure de l'extrait et la problématique*. Nous recommandons aux candidats d'éviter d'articuler la problématique autour de l'idée de passage, qui se confond avec celle de structure, car elle les oriente vers une explication linéaire (par exemple : « nous verrons comment nous passons... »).

- *Les problématiques descriptives*. Lorsqu'une problématique commence par « Comment [...] ? », il est fréquent qu'elle soit suivie d'un développement descriptif, qui ne vient donc résoudre aucun problème perçu.

- *La problématique trop vague*, qui pourrait valoir pour d'autres extraits et qui met souvent en jeu l'ensemble de l'œuvre, au-delà de l'extrait. Exemple : « Comment ce passage révèle-t-il la victoire du tropisme ? » ou « Comment ce passage révèle-t-il la structure et les enjeux de la pièce ? » Le commentaire stylistique vise à dégager les spécificités d'un extrait.

Le plan peut ne pas être indiqué à la suite de la problématique, puisqu'il est apparent dans le commentaire.

Si nous avons pris soin de rédiger notre proposition de corrigé, c'est pour rappeler aux candidats que le commentaire stylistique n'est pas un simple relevé, mais une véritable argumentation, ce pour quoi il doit être suffisamment rédigé.

PROPOSITION DE CORRIGÉ

Les éléments de corrigé présentés dans les pages suivantes sont plus développés que ce qu'il est possible d'attendre des candidats pour une épreuve en temps limité. Le jury en est pleinement conscient. Ce corrigé est proposé pour familiariser les candidats et les futurs candidats avec la méthodologie de chaque exercice, et pour leur donner ou leur rappeler des outils d'analyse lexicologique, grammaticale et stylistique.

LEXICOLOGIE

Étudiez la formation des mots « exposition » (l. 13), « Renaissance » (l. 17), « rires » (l. 19).

Introduction

Les trois mots proposés à l'étude, « exposition » (l. 13), « Renaissance » (l. 17) et « rires » (l. 19), sont formés par dérivation.

La dérivation est un phénomène d'engendrement du lexique par adjonction d'un ou plusieurs affixes, dits « dérivationnels », à une base lexicale ou à un radical, qui devient alors une nouvelle unité lexicale. On parle dans ce cas de dérivation affixale (ou « dérivation propre progressive »). Les affixes dérivationnels sont des morphèmes grammaticaux liés, porteurs d'une information de type sémantique. Si l'affixe est placé à gauche de la base, il opère une préfixation. Celle-ci est fondamentalement endocentrique : dans la plupart des cas, elle n'entraîne pas de changement de catégorie grammaticale (exemple : *dire, prédire, redire* [verbes] ; *nom, prénom, surnom* [substantifs]). Si l'affixe est ajouté à droite de la base, il s'agit d'une suffixation. Celle-ci, contrairement à la préfixation, est souvent exocentrique : l'ajout d'un suffixe entraîne alors un changement de catégorie grammaticale (exemple : *nombre, nombreux* : passage du substantif à l'adjectif).

Préfixe et suffixe forment des séries de mots construits productives. Cette production est l'un des principaux critères sur lesquels s'appuyer pour distinguer entre préfixe et élément de composition.

Dans notre corpus, si « exposition » est un mot dérivé par adjonction préfixale et suffixale, « rires » a quant à lui changé de catégorie grammaticale sans variation morphologique, selon un processus appelé dérivation impropre, ou encore décatégorisation, transcatégorisation ou conversion (chacun de ces termes étant accepté par le jury). Pour ce qui concerne « Renaissance », la formation du mot, tel qu'il est employé dans notre texte, fait d'abord intervenir un phénomène de dérivation propre, puis impropre. C'est cette distinction qui justifiera le choix de notre plan.

1. La dérivation affixale

Deux mots du corpus relèvent d'une dérivation affixale : « exposition » et « Renaissance ». Il s'agit dans les deux cas d'une double dérivation, qui consiste en l'ajout successif de deux affixes, préfixe et suffixe, à une même base. Cette opération ne doit pas être confondue avec la dérivation parasyntétique, qui désigne l'adjonction simultanée d'un préfixe et d'un suffixe. Pour les deux mots, on attendait des candidats qu'ils identifient précisément la base lexicale et les deux morphèmes dérivationnels ; il fallait également, autant que possible, préciser le fonctionnement de ces affixes et en donner le ou les sens.

1.1. « Exposition » (l. 13)

Exposition est un substantif féminin ; il constitue le noyau du GN « une exposition de tableaux », COD de « ai vu ».

En synchronie du français moderne, *exposition* s'analyse comme un mot construit par double dérivation affixale à partir de la base du verbe *poser* (radical *pos-*). Le préfixe *ex-*, allomorphe de *é-* (*ébruiter*) s'ajoute à des bases substantivales, nominales ou verbales pour former des substantifs, ou plus souvent des verbes, après ajout du morphème flexionnel *-er* à droite du mot : *clair* (adj.) > *éclairer* ; *purger* (verbe) > *expurger*. En français, le préfixe *ex-* exprime le plus souvent l'action de sortir, tirer hors de (*extraire*). *Exposer* signifie ainsi : « disposer de manière à mettre en vue », « montrer » ou, plus spécifiquement, « présenter, faire connaître oralement ou par écrit ». La forme réduite *é-*, issue d'une évolution populaire du préfixe *ex-*, a pris le plus souvent le sens factitif de « rendre [adj] », comme dans *éclairer*, ou « donner la qualité de [subst.] comme dans *ébruiter* (donner du bruit à qc, rendre public).

Le suffixe *-tion*, ici précédé d'un *-i-* (sans doute par analogie avec les dérivés des verbes en *-ir* : *définition*), s'adjoint à des bases verbales, plus rarement substantivales ou adjectivales, pour former des substantifs féminins exprimant l'action ou le résultat de l'action indiquée par le verbe. Le jury a accepté les analyses qui proposaient comme suffixe *-tion* ou *-ition*, et a valorisé celles qui s'interrogeaient de façon pertinente sur la présence du *-i-*, ou qui, plus simplement, présentaient *-ition* comme un allomorphe du suffixe *-tion*. On a également accepté l'hypothèse d'une base allomorphe *exposit-* à laquelle s'ajouterait le suffixe *-ion*, même si celui-ci est lui-même une forme réduite de *-tion*.

Le substantif *exposition* peut signifier « action d'exposer, de mettre en vue, de présenter » ou, par glissement métonymique, le lieu ou l'événement qui circonscrivent cette action : c'est ce dernier sens qu'il a dans le texte (« une exposition de tableaux »).

1.2. « Renaissance » (I. 17)

Renaissance est un substantif féminin singulier, utilisé ici comme nom propre (voir *infra*, partie II). Précédé de l'article défini *la*, il constitue un GN (« la Renaissance ») COD de « apprend ».

Le mot est formé par double dérivation affixale à partir du verbe *naître*. Le préfixe *re-* s'adjoint à ce verbe pour former l'infinitif *renaître*. Ce préfixe (*r-* ou *ré-* devant voyelle) forme avec des verbes, ou des substantifs dérivés de verbes, des mots exprimant un mouvement d'inversion (*recourber*), de retour à un point de départ (*ramener*, *réexpédier*) ou à un état initial (*réanimer*), souvent avec une idée de répétition (*refaire*). *Renâître* signifie « commencer une nouvelle vie » ou, dans un sens affaibli, « connaître une nouvelle vigueur », ou encore « ressurgir, réapparaître ».

Le substantif *renaissance* est quant à lui dérivé de « renaître », formé avec la base longue du verbe *naître* (radical *naiss-*) et le suffixe *-ance*. Le suffixe *-ance* et son allomorphe *-ence*, issus de désinences de participes présents latins (*-antia* et *-entia*), s'ajoutent à des bases verbales, adjectivales ou nominales pour former des substantifs féminins désignant l'action exprimée par le verbe (*ignorance*) ou le résultat de cette action (*connaissance*, *ordonnance*). Le substantif *naissance* désigne ainsi le fait de naître, ou l'action d'apparaître. Le substantif *renaissance* désigne quant à lui le fait de renaître, de connaître un nouvel essor.

Employé ici comme nom propre, avec une majuscule, le mot désigne une période historique et culturelle (voir *infra*, partie II).

2. La dérivation impropre

Elle consiste à créer un mot nouveau sans emploi d'un affixe, en changeant la catégorie grammaticale de la base. La dérivation impropre peut aboutir à toutes les classes grammaticales, sauf à un verbe. Elle peut être achevée – dans ce cas, le mot issu par dérivation ne se différencie pas, en termes de variations flexionnelles ou d'emplois, des autres mots de la catégorie grammaticale à laquelle il appartient – ou bien être envisagée comme un phénomène en cours : le mot conserve alors des caractéristiques morphologiques et syntaxiques qui le rattachent encore à sa catégorie grammaticale d'origine (*des vestes marron*).

2.1. « Rires » (I. 19)

Rires est un substantif masculin, ici au pluriel. Il constitue le prédicat de la phrase averbale « Rires de tous côtés ».

Il est formé à partir du verbe *rire* à l'infinitif. Le processus de dérivation qui l'a conduit à passer de la catégorie du verbe à celle du substantif ne s'est accompagné de l'ajout d'aucun affixe.

La dérivation impropre de « rires » est achevée, comme en témoigne l'actualisation possible du substantif : *des rires*. Ici, l'absence d'article s'explique par l'emploi du terme dans une didascalie, phrase averbale ; le substantif prend une majuscule en début de proposition, après une ponctuation forte, celle des points de suspension.

Témoignent également de la dérivation impropre du mot le fait qu'il soit marqué par une flexion nominale, celle du pluriel, car il réfère à plusieurs éclats de rires de la part des différents personnages, ou encore sa qualification par une épithète liée postposée, « divers ».

2.2. Remarque sur « Renaissance »

Utilisé comme nom propre, le mot « Renaissance » désigne ici une période particulière de l'histoire sociale, artistique et intellectuelle (XIV^e-XVI^e siècle), caractérisée par une volonté de retour aux modèles antiques et la conviction de commencer une ère nouvelle. C'est dans ce sens précis qu'il est convoqué dans le texte, où le nom a valeur de référence historique.

Le passage du nom commun au nom propre, sans autre changement morphologique que l'ajout d'une majuscule, qui n'est d'ailleurs pas obligatoire en langue, relève lui aussi du processus de formation du lexique appelé dérivation impropre. On note que le nom reste actualisé par un article défini (« la Renaissance »), ce qui est le cas pour les noms propres renvoyant à des périodes historiques et culturelles (ex : *le Moyen Âge*, *les Lumières*).

GRAMMAIRE

1. Etudiez les adverbes, de « F. 1 : Ha ha, moi je suis comme ça... » à « on apprend la Renaissance ».

Introduction

La catégorie de l'adverbe est une catégorie problématique, qui recouvre des unités hétérogènes aux distributions non moins hétérogènes. Les points de vue des grammairiens divergent dans la définition même de la catégorie aussi bien que dans la liste des unités qui y sont comprises. Le traitement d'une question sur les adverbes suppose par conséquent, peut-être plus encore que pour d'autres catégories, d'adopter un certain nombre de critères définitoires permettant de justifier le relevé et les analyses qui en découlent.

Parmi ces critères, le premier est d'ordre morphologique : la catégorie des adverbes regroupe des mots invariables. Lorsqu'un mot devient adverbe par recatégorisation, il devient invariable (quoique certains mots recatégorisés ou présentant un emploi adverbial puissent varier). Ce critère morphologique n'est cependant pas suffisant, puisqu'il existe d'autres catégories de mots invariables (préposition, conjonctions, interjection) dont les adverbes doivent être distingués. C'est alors qu'entrent en jeu les critères syntaxiques.

Contrairement aux prépositions et aux conjonctions de subordination, l'adverbe est syntaxiquement accessoire : il peut généralement être supprimé sans entraîner une agrammaticalité de la phrase (ex. *déjà quand j'étais petite, je ressemblais à ce petit garçon* ⇒ *quand j'étais petite, je ressemblais à ce petit garçon*, à distinguer de **(déjà) j'étais petite, je ressemblais...* [voir ci-dessous à propos de *quand*]).

Par ailleurs, l'adverbe est intransitif, c'est-à-dire qu'il ne requiert pas de complémentation ou de régime, quoique de nombreux adverbes permettent la modification (ex. *très heureusement*) et que certains, à la limite de la catégorie, exigent une complémentation (ex. les cas comme *contrairement à...*, où l'adverbe et la préposition peuvent toutefois être considérés comme formant une locution prépositionnelle). Ainsi, dans le corpus à l'étude, *toujours*, qui n'est ni régissant ni introducteur, peut-il être opposé à *quand* (conjonction de subordination), qui ne peut se passer de la phrase qu'il introduit, et de *en* (préposition), qui ne peut se passer de son régime nominal.

Enfin, à la différence des interjections, l'adverbe est généralement dépendant d'un constituant de la phrase ou de la phrase elle-même (à l'exception des adverbes qui peuvent s'autonomiser et être employés comme mot-phrase [voir ci-dessous à propos de *enfin*]).

Tous les critères présentés ci-dessus, employés conjointement, permettent de dessiner en extension une classe spécifique ; on aura remarqué cependant que tous admettent des contre-exemples. L'existence de ces contre-exemples est une des causes de l'embarras causé par la catégorie des adverbes.

Le comportement syntaxique et sémantique des adverbes (à propos duquel on peut employer la notion guillaumienne d'*incidence*, qui ne lui est cependant pas réservée) est lui aussi complexe ; il sera présenté dans l'analyse des occurrences.

Les critères définitoires une fois explicités, reste à préciser que le sujet proposé portait bien sur « les adverbes » et non sur « la syntaxe des adverbes » : des analyses morphologiques complètes devaient donc être annoncées dans l'introduction, et intégrées au plan ou à l'analyse des occurrences. Pour l'intitulé « la syntaxe des adverbes », nous ne saurions trop recommander aux candidats la lecture du rapport de jury de l'année 2017.

Le plan proposé ci-après est guidé par la formulation du sujet : y seront envisagés tour à tour la morphologie (première partie) et la syntaxe (seconde partie) des adverbes. Dans la partie syntaxe, les occurrences seront classées et étudiées selon leur intégration syntaxique et leur fonction. Les considérations sémantiques liées à la syntaxe des adverbes prendront place dans l'analyse des occurrences.

1.1. Morphologie

NB : Dans les développements qui suivent, les précisions qui relèvent de la diachronie n'étaient pas attendues par le jury, l'épreuve requérant une analyse strictement synchronique.

Les adverbes peuvent être simples ou construits.

Les adverbes simples, généralement brefs, sont des formes héritées : *bien* (< lat. *bene*) (l. 13), *là* (l. 13), *plus* (< lat. *plus*) (l.15), ou issues de recatégorisation : les adverbes de négation *ne* et *pas* sont, pour le premier, hérité, et, pour le second issu d'une recatégorisation à partir d'un nom (N *pas*, partie d'un paradigme ancien contenant également *personne*, *mie*, *goutte*).

La classe des adverbes est une classe composite et ouverte. Les unités nouvelles peuvent ainsi être empruntées (à l'italien : *piano*, *fortissimo* ; au latin : *a priori*, etc. ; à l'anglais : *cash*, etc.), ou construites par

- suffixation (-*ment*),
- composition (ex. *bientôt*).
- recatégorisation à partir de noms (*pile*), d'adjectifs (*juste*), etc.

Dans le texte, les adverbes construits sont tous composés.

Le premier cas de composition consiste en une agglutination des éléments d'un syntagme ancien recatégorisé : la séquence apparaît soudée dans *enfin* (l. 16), issu du syntagme prépositionnel *en fin* ; *toujours* (l. 12, < SN *tous jours*) ; *pourquoi* (l. 15, < SP *pour quoi*). L'agglutination marque à la fois le figement et la recatégorisation en adverbe : la graphie sans agglutination est possible pour certaines de ces suites, mais alors elle suppose la compositionnalité syntaxique et sémantique (*en fin* [SP] *de journée* ≠ *il est enfin* [Adv] *venu* ; *il faut savoir pour quoi* [SP] *on se bat* ≠ *pourquoi* [Adv] *on se bat*). L'adverbe *déjà* (*dès* + *ja*) n'est plus senti comme composé en synchronie, son deuxième élément issu du latin (*ja* < *jam*) n'étant plus employé seul en français moderne (dans *jamais* et *jadis*, il n'est pas davantage identifiable).

Le second cas de composition concerne les locutions adverbiales sans marque de soudure :

- *de plus en plus* (l. 15) indique une augmentation progressive, signalée par l'ordre des prépositions *de* et *en* et par l'itération de l'adverbe *plus* ;
- *un peu* (l. 16) : l'adverbe *peu* est précédé de l'article indéfini pour signifier « une mesure faible mais non négligeable », par rapport à une quantité implicite de référence ;

- *d'ailleurs* (l. 16) se compose de la préposition *d'* (forme élidée de *de*) et de l'adverbe *ailleurs*, qui, dans son acception argumentative courante, perd son sens locatif originel (\neq *ailleurs* dans *venir d'ailleurs*, c'est-à-dire *d'un autre endroit*). L'adverbe non locatif a un rôle argumentatif, il permet de passer à un autre aspect des choses, jusque-là négligé par le locuteur ;
- il était possible, sous réserve de justifier cette analyse, de ranger *comme ça* (l. 11) dans les locutions adverbiales, par exemple en mentionnant l'équivalence avec *ainsi*.

La composition (ou le figement) peuvent être vérifiés en effectuant l'un des tests pertinents à cet égard : paraphrase ou comparaison permettant de vérifier la non-compositionnalité du sens (ex. *pour quoi* avec interprétation finale \neq *pourquoi* avec interprétation causale ; *d'ailleurs* ne pouvant pas être interprété comme préposition de provenance *de* + lieu indéfini *ailleurs*) ; blocage de la synonymie et des substitutions paradigmatiques (*de plus en plus* \neq **de davantage en davantage* ; *un peu* \neq **un beaucoup*) ; blocage des insertions (**de plus en vraiment plus*).

Il convient de traiter séparément la corrélation *ne... pas...* (l. 15). Il ne s'agit pas d'une locution, puisque les deux unités qui composent cette suite peuvent être employées seules ou en discontinuité, et qu'elles ne répondent donc pas aux tests rappelés ci-dessus. Cependant les deux éléments, lorsqu'ils sont coprésents, sont interdépendants et assurent ensemble le passage d'une phrase positive à une phrase négative. C'est là le type même de la négation grammaticale bi-tensive ou à double détente (Tesnière), composée d'un discordantiel qui lance l'impulsion négative et d'un forclusif qui la referme, et confirme la négation (Damourette et Pichon).

Note : La forme *là* dans *de cette façon-là* ne fait pas partie du paradigme des adverbes. Ce n'est plus un lexème autonome, mais un morphème lié appartenant au paradigme du déterminant démonstratif *ce* avec lequel elle fonctionne en corrélation.

1.2. Syntaxe

Les adverbes peuvent occuper diverses fonctions, prises par rapport au verbe ou par rapport à un autre constituant. On considérera dans ce qui suit comme primaires les fonctions prises par rapport au verbe : sujet ou compléments prévus et sélectionnés par le verbe, et compléments régis par le verbe mais non prévus par lui (ajouts ou circonstants). Les fonctions non primaires sont celles qui sont prises à l'intérieur des constituants assurant une fonction primaire. On traitera séparément ci-dessous les fonctions qui sont prises par rapport à la phrase elle-même et qu'on appellera extrapredicatives (le statut fonctionnel de certaines d'entre elles étant contesté).

D'autres plans étaient bien sûr envisageables, pourvu que toutes les distinctions nécessaires s'y trouvent. Ainsi par exemple, un plan opposant les compléments « essentiels » aux compléments « accessoires », était possible, si l'on prenait soin de distinguer entre les différents cas de figures à l'intérieur de ces parties.

À l'instar de ce qui est proposé dans le rapport de 2017, le jury a considéré comme équivalentes les caractérisations rangées dans les colonnes ci-dessous :

	<i>intrapredicatif</i>	<i>Extrapredicatif</i>	
Complément	<i>rhématique</i>	<i>scénique</i>	
	<i>intégré</i>	<i>adjoint</i>	
	<i>intrapositionnel</i>	<i>extrapositionnel</i>	

Dans la grammaire guillaumienne, l'*incidence* est une notion syntactico-sémantique, définie comme un « mécanisme organisateur des parties de langue » (Soutet). Elle suppose un « apport de signification » (Moignet) sur lequel est fondé une répartition des classes grammaticales. L'adverbe a pour spécificité d'être incident « à une incidence ». Il se « définit ainsi par une incidence du second degré » (Moignet). Il a pour particularité de pouvoir être incident à divers types d'incidence à l'intérieur de la phrase.

Ce qu'on appelle la « portée de l'adverbe » relève à la fois de la fonction et de l'incidence, et concerne aussi bien le rôle syntaxique que l'interprétation sémantique de l'adverbe.

1.2.1. Fonction intraprédicative

1.2.1.1. Fonction primaire (1) : complément prévu par le verbe

Quelques adverbes peuvent occuper la fonction d'attribut (adverbes de manière comme *assez*, *bien*, *mal* ; de degré, comme *moins*, *plus*, *beaucoup* ; de temps, comme *maintenant*, *tantôt*). C'est le cas de *bien* dans l'occurrence « c'est bien ». *Bien* est attribut du pronom *c'* (forme élidée de *ce*), sujet du verbe *être* (la séquence *c'est* n'est pas un présentatif, le démonstratif ayant un fonctionnement anaphorique).

L'attribut est une fonction primaire et essentielle : le constituant qui occupe cette fonction est prévu par le verbe et, en l'occurrence, nécessaire au fonctionnement du verbe copule *être*. L'adverbe *bien* n'est donc pas accessoire dans cet emploi. L'attribut, compris dans le syntagme verbal dont la tête est le verbe, assure l'essentiel de la prédication.

Cette fonction est souvent occupée par des adjectifs, ce qui fait qu'on la considère parfois comme une fonction adjectivale. Une analyse consistant à voir dans *bien* un processus de recatégorisation achevé, *bien* étant alors un adverbe adjectivé en fonction attribut, était donc également possible.

1.2.1.2 Fonction primaire (2) : complément verbal non appelé (ajout ou circonstant verbal)

- « parler *toujours* » (l. 12) : l'adverbe est ajout ou complément circonstanciel du verbe *parler*. Son apport sémantique est aspectuel, il s'agit ici de l'itération du procès.

- « *pourquoi* je raconte ça » (l. 15) : *pourquoi* est un adverbe interrogatif, jouant ici le rôle de démarcateur pour une subordonnée ; c'est un mot grammatical spécifique en cela que, contrairement à d'autres subordonnants (ex. un mot relatif), il serait présent dans la phrase indépendante correspondante. L'adverbe interrogatif est ainsi à la fois introducteur de la subordonnée et complément dans la phrase enchâssée. Cet adverbe est la marque d'un acte de langage (interrogation), et le verbe recteur des interrogatives indirectes partielles exprime toujours un manque d'information (*ignorer*, *se demander*, *ne pas savoir*). Mais employé dans le cadre de l'interrogation indirecte, tout en spécifiant sa portée partielle et en y occupant une fonction, il marque l'entrée dans la subordonnée et son statut enchâssé. Dans la subordonnée interrogative indirecte, il est complément circonstanciel de cause du verbe *raconter*.

- « c'est *un peu* la même chose » (l. 16) : la place de la locution adverbiale *un peu* est contrainte ; elle n'est pas déplaçable à gauche (**un peu, c'est la même chose*), et son déplacement à droite suppose un détachement (*c'est la même chose, un peu*). Cette contrainte distributionnelle semble marquer la fonction intraprédicative de la locution ; dans cette interprétation, il s'agit d'une fonction prise par rapport au verbe et l'on peut considérer qu'on a affaire à un ajout au verbe (complément circonstanciel de manière).

L'incidence de la locution est cependant problématique : elle peut être analysée comme étant incidente au verbe (*est*), à la prédication d'identité *est la même chose*, voire à la phrase entière. Il était possible de faire de *un peu* un complément extraprédicatif non détaché, à position contrainte.

En cas de difficulté d'analyse, on ne doit conclure au figement qu'après vérification et justification. Il vaut mieux envisager, à l'aide de manipulations, plusieurs hypothèses, quitte à ne pas trancher. L'effort de réflexion sera valorisé. Ainsi, le test de la suppression empêche de parler (à l'instar de certaines copies) de figement de tout le groupe *un peu la même chose* : *C'est un peu la même chose* > *C'est Ø la même chose*. Par ailleurs, le test de la pronominalisation invite à écarter l'hypothèse de l'incidence au GN : *Ça l'est un peu*.

1.2.1.3. Fonction secondaire : incidence à un autre constituant

- « *de plus en plus* hésitante » (l. 15) : la locution adverbiale modifie l'adjectif *hésitante* et apporte une information de degré (croissant). Le syntagme adjectival constitue une phrase averbale, soit un prédicat averbal attributif dont le support (*F.I, elle*) n'est pas explicité.

1.2.2. Fonction extrapredicative

Ces adverbes n'ont pas de fonction à l'intérieur de la proposition et portent sur la phrase prise dans sa globalité ; ils peuvent avoir diverses valeurs, de connexion, de commentaire énonciatif, ou de cadrage.

« Déjà » (l. 14) se trouve en tête de phrase, et il est en position de détachement sans pourtant être suivi de virgule. Il peut avoir une valeur temporelle ou discursive. En contexte, sa valeur temporelle peut en faire un complément circonstanciel de temps ; mais sa place renforce sa valeur argumentative de justification et s'apparente à un connecteur ou *adverbe de liaison*.

« D'ailleurs » (l. 16), est lui aussi un adverbe *de liaison* : il relève du fonctionnement discursif et marque une relation entre des propositions ; on peut considérer qu'il n'a pas de fonction (voir le rapport de jury 2023 sur les compléments circonstanciels). Il souligne le passage de l'énonciateur à une idée voisine qui renforce son argumentation. Il peut se comprendre aussi dans un sens modal (sens proche de *au fond, peut-être*), auquel cas on peut y voir un circonstant extrapredicatif au sens de Le Goffic (§317).

Le cas problématique de « un peu » a été évoqué en 2.1.2.

L'adverbe « enfin », dans la séquence « mais ça fait double emploi... *enfin*... je lui dis » (l. 16), offre lui aussi un cas difficile. Encadré par les points de suspension, *enfin* peut être interprété comme syntaxiquement autonome (dépourvu de fonction, voire mot-phrase). Le sémantisme temporel de l'adverbe s'est effacé au profit d'un rôle de structuration discursive. D'un point de vue discursif, il peut être rattaché au cotexte gauche, avec valeur modale épistémique de relativisation, ou au contexte droit, et alors il semble marquer la suspension du discours et la réorientation avec l'arrêt de la digression entamée par « d'ailleurs ».

1.2.3. Les adverbes de négation

Du fait de son fonctionnement spécifique, la négation doit être traitée séparément : en effet, non seulement elle repose sur des adverbes corrélés (voir §1), mais en outre elle n'occupe pas en elle-même une fonction au sens traditionnel du terme, puisqu'elle marque un type ou forme de phrase facultative, qui est appelé phrase négative.

« mais je ne sais pas pourquoi je raconte ça... » (l. 15-16) : La négation à deux termes encadre le verbe. Elle porte ici non sur un constituant mais sur l'ensemble de la phrase : la négation porte sur la relation sujet / prédicat et la valeur de vérité de la proposition est inversée.

2. Faites toutes les remarques utiles et nécessaires sur le passage suivant :

« Vous savez, il est comme ce jeune homme dans un salon, – encore une bonne, celle-là, – tout le monde riait... »

2.1. Macrostructure

L'extrait proposé se compose d'une phrase graphique complexe. Elle comprend quatre propositions, indiquées entre crochets ici et numérotées :

« 1)[Vous savez], 2)[il est comme ce jeune homme dans un salon], 3)[– encore une bonne, celle-là, –] 4)[tout le monde riait...] ».

Cette phrase est de type déclaratif, mais les points de suspension qui la clôturent signalent son incomplétude sémantique : en effet, l'ensemble de cette phrase a pour fonction, d'un point de vue énonciatif, d'introduire une séquence narrative typique (en l'occurrence une histoire drôle), dont le développement (événement perturbateur et conclusion) intervient dans la suite du paragraphe.

Les propositions 2 et 4 contiennent un verbe conjugué et sont des indépendantes juxtaposées. La première, également verbale, est une incidente insérée et la troisième est une proposition incidente insérée averbale.

Ces propositions se situent donc sur des plans énonciatifs différents : dans la proposition 1, le groupe verbal « Vous savez », en emploi absolu, a une fonction phatique visant à retenir l'attention des interlocuteurs sur l'histoire qui va être racontée. Il n'était pas acceptable d'analyser cette construction comme une ellipse de subordination (*vous savez (qu') il est comme ce jeune homme*) : dans ce cas en effet, le verbe *savoir* serait utilisé dans son sens plein et non comme un élément phatique du discours. Cette incidente pourrait aussi bien intervenir après ou au sein de l'une des

propositions qui suit, phénomène typique de l'incidente qui s'intègre librement au sein d'un énoncé sans dépendance syntaxique ni contrainte de place.

La proposition 2 comprend une comparaison qui pose le thème et le cadre temporel de la séquence narrative qui va suivre (« ce jeune homme dans un salon »). La proposition 3 est un commentaire méta-énonciatif sur cette séquence narrative, comme l'indique son décrochage entre deux tirets longs. La proposition 4 « tout le monde riait » introduit la situation initiale de la séquence narrative : l'absence de mot de liaison (ou asyndète) pour introduire cet élément sémantiquement circonstanciel produit un effet d'anacoluthie typique de la syntaxe orale où les éléments du cadre situationnel ne sont pas forcément énoncés en tête de phrase en position de complément circonstanciel, et peuvent s'intégrer par un allongement paratactique à droite du verbe principal et de ses compléments.

2.2. Microstructure

Comme : outil comparatif

- « comme ce jeune homme dans un salon » peut être analysé comme une proposition subordonnée elliptique du verbe (« comme ce jeune homme dans un salon *est* »), auquel cas, *comme* s'analyse comme un adverbe conjonctif. On peut aussi considérer que l'expression est un groupe adverbial, introduit par *comme* adverbe de comparaison, et ayant pour fonction d'être attribut du sujet. *Comme* est ici très proche d'une préposition : il est invariable et transitif c'est-à-dire à la tête du groupe P + GN, et en est solidaire en cas de déplacement (*comme ce jeune homme dans un salon, il l'est*) ou de pronominalisation (*il l'est*) : on peut considérer qu'il a un emploi prépositionnel même si l'on a tendance à le remplacer par un adjectif transitif plus que par une préposition (il est semblable à ce jeune homme ; il est tel ce jeune homme...). Par ailleurs, le groupe prépositionnel « dans un salon » est dans ce cas le complément du nom déterminatif du groupe nominal « ce jeune homme », et non pas CC de lieu comme le jury l'a lu dans de trop nombreuses copies (pour l'analyse des fonctions, il importe de toujours se poser la question du point d'incidence, qui est ici le nom, et non pas le verbe ou la phrase).

Cohésion et cohérence : la construction de la référence

-Les pronoms personnels sujets. « Vous » est déictique, renvoyant au public des allocutaires présents sur scène et éventuellement aux spectateurs dans la salle, ou aux lecteurs (double énonciation théâtrale). Le « il », ordinairement anaphorique, renvoie dans la situation d'énonciation à Jean-Pierre, ici traité non pas comme un allocutaire mais comme un délocuté.

-Les démonstratifs : dans le GN « ce jeune homme dans un salon », le déterminant démonstratif fonctionne comme une exophore mémorielle (on fait appel chez l'allocutaire à une connaissance partagée) ; de même le pronom féminin composé « celle-là » est déictique. Ce dernier a en réalité une référence double : il est aussi en partie anaphorique, renvoyant à l'expression figée « (en avoir) une (bien) bonne », « en avoir de bonnes », sous-entendu le substantif féminin *histoire*.

-La succession des différents tiroirs verbaux de l'indicatif assure la hiérarchisation des plans énonciatifs de la phrase : « vous savez » est un présent actuel, « il est », associé à l'article indéfini « un jeune homme », est un présent de caractérisation et « riait » un imparfait d'arrière-plan, qui permet de poser un cadre dans lequel prendra ensuite place l'action principale de l'histoire racontée.

« encore une bonne, celle-là » : une proposition averbale

Cette proposition incidente présente une forme atypique qui contribue à son expressivité. Il s'agit d'une sous-phrase averbale à deux termes (sujet et prédicat), sans verbe exprimé, et de type déclaratif – la forme exclamative serait possible. Le rapport entre les deux constituants est attributif (*celle-là (est) encore une bonne*). Dans ces phrases averbales à deux termes (sujet / prédicat), l'ordre des constituants est plus libre (comme ici : prédicat, sujet).

La prédication de cette proposition se présente sous la forme d'un GN dont le nom fait l'objet d'une ellipse, et donc réduit à déterminant + adjectif épithète : « une bonne [histoire, blague] ». Le thème est détaché à gauche : « celle-là ».

RÉFÉRENCES MENTIONNÉES - INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

ABEILLÉ Anne et GODARD Anne, avec Annie Delaveau et Antoine Gautier, *Grande grammaire du français*, Anne Abeillé et al., Arles, Actes Sud, Imprimerie Nationale Éditions, 2021.

DAMOURETTE Jacques et PICHON Édouard, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Paris, éd. D'Artrey, 1911-1940.

GUIMIER Claude, *Les Adverbes du français*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 1996.

LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 2013.

MOIGNET Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.

NARJOUX Cécile, *Grevisse de l'étudiant. Grammaire graduelle du français*, Louvain, De Boeck, 2018.

PELLAT Jean-Christophe, RIEGEL Martin, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F., 2018.

TESNIERE Lucien, *Essais de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1988.

WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris-Bruxelles, De Boeck, 2014.

STYLISTIQUE

La pièce de 1967 de Nathalie Sarraute est faite en apparence d'un dialogue qui prend les formes souvent vraisemblables d'une conversation « ordinaire²⁷ ». Elle émerge d'un « silence » qui atteint des proportions non réalistes, et laisse affleurer ou surgir une violence habituellement sous-jacente. L'autrice l'explique dans *Le Gant retourné* : « les personnages se sont mis à dire ce que d'ordinaire on ne dit pas. Le dialogue a quitté la surface, est descendu et s'est développé au niveau des mouvements intérieurs qui sont la substance de mes romans. Il s'est installé d'emblée au niveau du pré-dialogue²⁸. »

Alors que l'on s'approche de la fin du *Silence*, le dialogue noué principalement entre F1, F2, H1 et H2, met en scène le basculement de la parole, depuis une forme de légèreté et de plaisanterie (le bon mot, l'anecdote), dans laquelle se trouve déjà en germe l'échec de l'échange conversationnel, jusqu'au pathétique d'une parole qui constate son propre naufrage et s'achève dans le silence.

Les personnages doivent co-construire les échanges, mais plusieurs types de défaillances entravent le fonctionnement de la conversation, mettent à nu ses ressorts codés et minent son rôle de régulateur social. Indiqué par une lettre et un numéro, le personnage ici se laisse malgré tout saisir dans sa diction et ses motivations, d'une manière subtile, entre effets réalistes et exacerbation des tensions. Il peut rester enfermé dans la gangue linguistique et les mécanismes d'un échange conversationnel mondain, ou laisser surgir – dans une grande vulnérabilité – à travers des éclats ou des débris langagiers, une voix plus personnelle. **Mais l'interprétation de ces dysfonctionnements est elle-même confrontée aux ambivalences, voire aux ambiguïtés, des formes que prend la mise en crise du langage et du sujet.**

On abordera d'abord la structure de la conversation, mise en scène comme co-construite par les personnages mais dysfonctionnelle, en étudiant le langage de la conversation, le réemploi du genre narratif de l'anecdote et l'enchaînement des répliques. La deuxième partie s'intéressera aux mises en abyme de la parole, à travers le lexique, à l'importance de l'interdiscours et du dialogisme, et aux ambiguïtés de certaines séquences. On abordera pour finir les répétitions et variations qui organisent le texte et mettent à l'épreuve tant la parole que l'identité, voire la consistance même des sujets parlants.

²⁷ « [...] ce dialogue conserve, malgré sa plongée dans les zones interdites et obscures où il se déploie, la forme du dialogue ordinaire, celle dont on se sert dans la vie dite "courante". Pourquoi ? Parce qu'il s'agit ici de communiquer aux autres et de vivre sous leurs yeux, avec eux, ces mouvements intérieurs, de les convaincre, de les appeler à l'aide, et pour cela il faut se servir du seul langage qu'ils puissent aussitôt comprendre, le langage quotidien. Ensuite, parce qu'il faut que le spectateur, ou l'auditeur, comme les personnages, participe immédiatement à cette expérience, qu'il s'y retrouve chez lui. », Nathalie Sarraute, *Le Gant retourné* [1975], *Œuvres complètes*, dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1708.

²⁸ *Le Gant retourné*, éd. cit., p. 1709.

1. Un effort redoublé de co-construction de la conversation

Pour combler le silence créé par l'absence de réponse de Jean-Pierre, qui sort du dialogue et devient un délocuté alors qu'il est présent sur scène, les interlocuteurs créent les conditions d'une parole abondante, mondaine. Se trouve activée la fonction sociale du langage, qui est d'établir une complicité permettant d'inclure Jean-Pierre.

1.1. Les marques de la conversation mondaine : le plein et le vide

Le fond de la scène générique se comprend par rapport aux « règles implicites de l'échange convivial dans un milieu bourgeois du début des années 1960²⁹ ». Ce langage est à la fois approprié à l'échange de salon et configuré par l'usage parlé. Les appellatifs (« À cause de Monsieur » et « merci madame » dans l'échange en abyme de la première anecdote) perpétuent la scène générique de la conversation mondaine et permettent de maintenir une distance entre les convives, ainsi qu'une froideur sans engagement de soi dans sa parole : les failles de la parole ne pourront apparaître que de façon plus cruelle. F1 s'expose ainsi à perdre la face et H1 profite de cette faiblesse.

L'écriture théâtrale mobilise les marqueurs de la conversation mondaine, entre syntaxe de l'oral (du côté du trop-plein) et implicite de la connivence (du côté du silence).

1.1.1. Le trop-plein de l'oralité

De nombreux marqueurs d'oralité remplissent plutôt les fonctions phatique et expressive du langage que la fonction référentielle :

- les appuis du discours (« C'était bien, *quoi* ») et interjections (« Eh bien ») ;
- l'incidente phatique (« vous savez » l. 3) ;
- les dislocations (détachement à gauche, « moi, je suis comme ça... Moi, mon mari me reproche toujours de... » ; ou à droite, « il vous a parlé, M. le curé » l. 8) et les annonces ou relances de la parole (« je vais vous le dire [cataphore]. À cause de Monsieur. »)
- Le bouleversement de l'ordre linéaire de la syntaxe, avec le style parenthétique des incidentes « – encore une bonne, celle-là » ;
- À l'intérieur des conversations mises en abyme, l'interrogation sans inversion de l'ordre des mots connote une sorte de familiarité à conserver avec les enfants : « De quoi il vous a parlé aujourd'hui, M. le curé ? ». Cette familiarité se retrouve dans la contraction du pronom « ça » et dans l'utilisation de l'adverbe dans « déjà quand ».

La stylisation de l'oral est particulièrement apparente dans le recours aux mêmes lexies ou constructions, dans des emplois différents et subtilement variés. On commentera particulièrement la structure attributive *c'est/était* (avec un pronom représentant anaphorique), marqueur d'oralité fréquent en raison de la flexibilité de ses emplois :

- *c'est* + *adjectif* : « C'est drôle » (l. 2), « c'est idiot » (l. 19) / *c'est* + *adverbe* : « c'est/c'était bien » (l. 13 et l. 19) / *c'est* + *GN* : « c'est un peu la même chose » (l. 16) ;
- dans l'interrogation, avec inversion du sujet lexicalisée sous la forme « est-ce que », qui permet de conserver l'ordre sujet-verbe : « qu'est-ce que » (l. 18) ;
- dans la phrase emphatique (dislocation) : « qu'est-ce que c'était, la Renaissance, tu n'as pas l'air de savoir ce que c'est... » (l. 18-19).

Par leur rôle au sein de constructions identifiantes, ces démonstratifs se prêtent à un même travail qui peut être apprécié de deux façons : ils peuvent favoriser la catégorisation et la recatégorisation en perpétuant une emprise langagière délétère sur des réalités encore indécises, ou bien ils peuvent servir des efforts légitimes de verbalisation, d'expression d'un sujet parlant.

²⁹ Pascale Fautrier, « *Le Silence : une traversée de l'emprise* », *Op. cit.*, *Revue des littératures et des arts*, « Agrégation 2024 », N° 25, automne 2023. En ligne : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=779> (© Copyright 2016 CRPHLL UPPA)

1.1.2. Le non-dit de la connivence

Relève également de la conversation mondaine, mais du côté du vide, l'appel à la connivence qui entretient le non-dit, sous forme d'ellipse ou d'ambiguïté.

- Les phrases sont incomplètes, qu'elles soient tout juste commencées ou réduites à la formule sujet-prédicat. Les nombreuses aposiopèses témoignent de la réticence, tandis que les commentaires sur l'énoncé alimentent les trous de la parole en interrompant le récit : « comme j'avais l'air très vague... mon père détestait ça... » l. 17-18.

- L'interprétation du lecteur est mobilisée par l'absence de lien logique (asyndète) et par la structuration réduite au minimum avec l'enchaînement en « et » dans le discours narratif.

- Le flou référentiel est rendu par l'exophore mémorielle « ce jeune homme dans un salon » (l. 3), par l'ellipse nominale et l'utilisation du pronom démonstratif composé, incomplet référentiellement, relevant de l'exophore mémorielle « encore *une bonne*, celle-là » (l.3-4) ; par le pronom indéfini « on vient de me la raconter » et par l'anaphore conceptuelle « vous *en* dire *une autre* » (l. 7). L'abondance de ces marques traduit la conscience de s'inscrire dans un jeu mondain.

Cette tension formelle de la conversation, entre le trop-plein de l'hésitation orale et le manque informationnel, se rejoue sur le plan des types de texte : le principe cumulatif, sériel, de l'anecdote, genre mondain, vise à combler le silence.

1.2. La pratique réitérée d'un genre mondain : l'anecdote

Souvent, le genre narratif de l'anecdote se prête à la sérialité dans une conversation. Cette sérialité est d'ailleurs parodiée juste avant l'extrait, les histoires étant numérotées, l'ensemble du scénario constituant finalement en lui-même une histoire drôle. Dans les limites de cet extrait, la première histoire drôle peut constituer une matrice et accorde une grande place au dialogue narratif : une situation d'interrogation suivie d'une réponse brève proche de la pointe perçue comme décalée, inappropriée par les personnages de la scène et pourvue d'une portée plus ambiguë en double énonciation. Le dernier échange constitue une sorte de condensation du système (« vous ne savez pas ? ») en mettant en scène une énigme. Ce dernier échange rattache l'ensemble des histoires au fil de toute la pièce, c'est-à-dire au silence de Jean-Pierre.

L'anecdote est un genre mondain (cultivé dans les salons, voir *Historiettes* de Tallemant des Réaux) dont les caractéristiques sont respectées par les personnages-narrateurs : brièveté, personnages archétypiques désignés par des expressions catégorielles (jeune homme, maîtresse de maison, un petit garçon, curé), récit au présent de narration, effet de pointe avec référence exophorique reposant sur la connivence (« comme ce jeune homme dans un salon » l. 3). Entre autres éléments de connivence (développée *supra*), retenons tout d'abord la structure des anecdotes, qui est codée puisque le sens de la conjonction « et » interpropositionnelle est à inférer : soit il s'agit d'étapes d'une narration, soit d'un échange de répliques comme ici (par ex. « me demande et je lui dis », « réfléchit un moment et il répond »...), aboutissant à une réplique finale qui prête à rire par son décalage avec ce qui était attendu. Autre élément de connivence qui vise à faire communauté, les thèmes variés (rire, péché, Renaissance) sont abordés dans des milieux bourgeois.

1.3. Enchaînement des répliques et composition des séquences : règlement / dérèglement

1.3.1. La structure réglée des anecdotes

Les anecdotes attendent des réactions, qui correspondent à la fois à des répliques réactives et évaluatives. Or ici, la pertinence des maximes conversationnelles est transférée sur l'agir des personnages, qui doit être pertinent par rapport au cadre des échanges. Il s'agit donc moins du contenu du dire que des réactions, comme le rire.

- l. 1-6 les répliques sont d'abord réactives (« Ha ha », « C'est drôle Jean-Pierre ») puis initiative « vous ne trouvez pas ? » (acte de langage dans cette question orientée), suivie d'une réplique réactive d'H2.

- l. 6-11 réplique réactive, c'est-à-dire qui évalue l'anecdote puis qui offre à l'échange commun une nouvelle anecdote. La didascalie « Rires de tous côtés » correspond à une réaction et à une évaluation.

- l. 11-20 la réplique est à la fois évaluative et initiative : une anecdote souvenir se voit partagée, mais inclut l'auto-évaluation de la part de la locutrice-énonciatrice.
- l. 21-23 la réplique réactive-évaluative : fureur d'H1, est suivie d'un écho évaluatif.

1.3.2. Le dérèglement de la maxime de pertinence

La maxime de pertinence est soulignée, souvent en tête des échanges. L'incidente « vous savez » relève de la maxime de pertinence, et respecte donc le pacte conversationnel mis au jour par Grice. Elle est reprise par F1 dans un écho syntaxique qui essaie d'asseoir le régime de l'analogie « Moi aussi, je suis comme ça » (l. 11). Mais l'enchaînement se transforme en sensation d'impertinence, à travers la négation du verbe *savoir* : « c'est idiot, je ne sais pas pourquoi... » (l.19-20). La dernière réplique enferme finalement l'échange dans une pertinence martelée par la figure du polyptote : « Vous ne savez pas ? Eh bien je vais vous le dire » (l. 21), tout en déplaçant le sens global de l'interaction qui vient d'avoir lieu vers le « silence » originel.

En réalité, l'enchaînement des répliques contient en germe le dysfonctionnement de la conversation, dans la mesure où sa pertinence se fait sur le décalage pragmatique de la réponse avec ce qui était attendu – décalage d'abord représenté par la première anecdote (présentée en quelque sorte pour la défense de Jean-Pierre, d'où la gêne de la locutrice qui ose prendre sa défense) puis assumée par F1 qui exhibe la façon dont son mari dévalue sa manière de parler.

Les indications scéniques manifestent les symptômes du dérèglement. Alternent de manière inversement graduée les mentions du rire et celles du malaise. Les didascalies du rire suivent un schéma décroissant dans la variation quantitative : on passe de « Rires de tous côtés » (l. 11), qui réécrit le « Ha, ha, ha » choral du début, à « Rires divers » (l. 19) qui signale un nombre moins important. En revanche, le schéma est qualitativement croissant du côté du malaise, progression que portent les locutions adverbiales affectées à des co-hyponymes adjectivaux, de « un peu gêné » (l. 3) à « de plus en plus hésitante » (l. 15), mais une rupture dans cette gradation ascendante témoigne de la violence que prend le dialogue : « gêné » cède la place à « hésitante » puis à « furieux » (l. 21). L'alternance recouvre ainsi une gradation inverse : le rire décroît en même temps que la tension progresse. Plus globalement et plus visiblement, la dynamique du texte va du rire au désarroi : parmi les répétitions saillantes, celle du verbe *rire* dans la première partie (l. 4, 5, auquel est associé l'adjectif *drôle*, l. 2) et celle du verbe *savoir* nié à la fin de l'extrait (l. 15, 18,19, 21) soulignent la dynamique de la conversation, du rire à l'angoisse.

1.3.3. Ambivalences du rire

Le rire est omniprésent, explicite dans les didascalies, thématisé dans la première anecdote. En principe, le rire soude une communauté discursive (ex « elle est très bonne, elle est excellente » l. 6). Ici, il peut constituer un paravent pour masquer et évacuer une gêne individuelle ou collective (réactions à la troisième histoire). Et, plus dramatique, il joue un rôle d'exclusion : l'un s'auto-exclut (variation entre « tout le monde riait » et « vous ne riez pas » l. 5), l'ironie s'exerce contre le jeune (enfant, jeune homme, jeune fille), contre la femme et avec / contre F1. Conformément au fonctionnement d'un trope communicationnel, la fureur se déclenche contre une victime collatérale, la rage étant dirigée contre Jean-Pierre : F1 paraît en effet tentée par le silence.

Le dérèglement a une portée éthique, l'échange conversationnel trahissant ici des rapports de domination. L'interro-négative « Vous ne riez pas ? » (l. 5) relève au minimum de la question orientée, au maximum du trope illocutoire équivalant à « il faut rire », dans un sens de rappel ou d'ordre. La fureur de H1 perpétue la situation générale de rapports hiérarchiques, avec des figures d'autorité qui se relaient : « son père », « M. le Curé » (l. 8), « mon mari » (l. 11), « mon père » (l. 11), et des modalités interrogatives qui traduisent une infériorité de savoir dans l'interrogation partielle « et qu'est-ce qu'il a dit ? » l. 9 et une domination dans l'interro-négative indignée « vous ne savez pas ? » (l. 21).

2. Mise en abyme et dysfonctionnements

L'extrait constitue une chambre d'échos de conversations et d'anecdotes dont le public pouvait être familier : il lui en renvoie l'image et les résonances multiples et diffractées, qui signalent une conversation creuse, qui tourne à vide, plus qu'un éclairage de l'intrigue.

2.1. Mise en abyme de l'acte de langage

Le réseau lexical de la parole est marqué par son caractère répétitif. Des verbes, tous utilisés au moins à deux reprises, simples et courants, désignent soit simplement l'activité de la parole (5 occurrences de *parler* l. 8, 9, 11, 17, 18, 4 occurrences de *dire* l. 7, 9, 15, 21), soit, avec une portée métalinguistique, le type de discours (2 occurrences de *raconter* l. 7, 16), soit encore l'interaction verbale (4 occurrences de *répondre* l. 5, 9, 10, 19, 2 occurrences de *demander* l. 8, 14).

Ces verbes ont une forte portée métalinguistique dans la mesure où ils désignent tantôt le thème de l'extrait et plus largement, de la pièce, tantôt un type de discours au cœur de l'extrait (le récit : l'anecdote), tantôt la conversation. Leur portée métalinguistique est renforcée par la diversité de leurs utilisateurs : personnages présents et personnages délégués.

Le dialogisme est interlocutif, principalement entre les personnages H1, H2, F1, F2, qui utilisent les pronoms de l'interlocution P1 et P5, mais il est aussi intralocutif, faisant alors apparaître de nouvelles scènes d'énonciation, de nouveaux référents pour les pronoms P1 et P5, voire le pronom de la deuxième personne du singulier (« tu n'as pas l'air de savoir » l. 18). Cependant, un dialogue est coupé, celui qui voit Jean-Pierre changer de statut, passant d'interlocuteur (l. 2) à délocuté (« il est ... » l. 3).

Dans cette mise en abyme, il n'est pas étonnant que ce soient les anecdotes qui servent de tentative de solution : elles servent d'analogon aux récits enchâssés des romans qui constituent des miroirs au récit-cadre. Les anecdotes font écho à l'intrigue et sont convoquées pour tenter d'éclairer le silence de Jean-Pierre.

2.2. Le flottement de l'interdiscours et du dialogisme

2.2.1. De la superficialité de la *doxa*...

Les paroles des personnages s'appuient sur une culture et des références communes, qui semblent fragilisées par un flottement référentiel qui fait entrer dans l'écriture du soupçon. L'interdiscours ne va pas de soi. La conversation est traversée par un dialogisme³⁰ qui s'exprime ici à travers des expressions désignatives définies et des expressions anaphoriques, marquant une forme de réduction substantielle (et drastique) des idées. Plutôt que prises à leur naissance, elles sont ici en phase d'exténuation.

- Les programmes sémantiques peuvent manifester une grande prévisibilité, proches de la tautologie, donc du remplissage, plus que de la recherche de précision : « lire des livres », « voir des expositions de tableaux ».

- Dans un appauvrissement lexical, le polyptote du verbe *savoir* joue aussi sur la polysémie du savoir partagé dans la communauté de discours, entre savoir-vivre, savoir-faire et savoir l.19-21 : « je ne sais pas pourquoi... » « vous ne savez pas ? »

- Les thèmes abordés dans les anecdotes, à savoir le péché, la Renaissance, qui sont les supports de la *doxa* tenant une société bourgeoise, sont réduits à la plus grande superficialité. La satire tient ici à la condensation extrême de leur traitement, réduit à ce qui prétend passer pour un bon mot : « il était contre » (l. 10) / « c'était bien quoi » (l. 19), réduction à l'énoncé d'une opinion. L'axiologie de « bien » et « contre » est inévitable et centrale, alors qu'elle devrait être présupposée et non pas thématisée.

³⁰ Sur la question du dialogisme, *Cahiers de praxématique*, n° 43, « Aspects du dialogisme », 2004.

2.2.2 ...à ses ambiguïtés

L'interdiscours est en fait miné par la ténuité des mots, qui provoque un flottement du sens et se prête alors à des dysfonctionnements.

- Le langage codé se trouve défigé : « Merci Madame, j'ai déjà repris du plat ». En double énonciation, la réplique « Merci, Madame, j'ai déjà ri » (l. 5), outre le fait qu'elle déjoue les attentes, s'interprète comme de l'humour de la part du personnage cité, et comme une volonté d'arrêter le cycle infernal du rire mécanique (un devoir de rire). La portée de cette réplique est ambiguë et rend possible une réflexion de portée plus ouverte. Plutôt que d'être risible, ce personnage rend ridicules ceux qui rient de l'histoire, et rappelle que la bienséance incorpore la maxime conversationnelle de quantité.

- La réponse du petit garçon « il était contre » (l. 10) est ambivalente : on peut l'interpréter comme un mot d'esprit qui rend le père ridicule, ou encore comme manifestant la volonté de l'enfant de se conformer à ce qu'il présuppose de la question (l'idée d'un débat) alors que c'est une des notions qui présupposent une communauté. Cette réponse de l'enfant génère en outre un effet de satire ecclésiastique, qui repose sur l'idée de la vanité du savoir transmis, proche de l'évidence.

Quoi qu'il en soit, l'articulation de l'anecdote avec la réplique de F1 est difficile, celle-ci exposant plutôt sa propre faiblesse. « Être contre » (l. 10) pose deux problèmes : c'est une réponse axiologique et dogmatique, et, à travers l'ellipse du complément, le sens s'évanouit, ce qui participe de la ténuité des idées. Cette réponse trouve son écho dans « c'était bien » (l. 19). Mais il s'agit d'un écho dont la portée peut être différente. En quoi « c'est bien » devrait-il susciter la désapprobation ? La ténuité sémantique (« vague » l. 17) agace, parce qu'elle évite de répondre sur le fond (définitionnel) et tente d'exprimer une subjectivité au milieu de stéréotypes.

3. Répétitions et variations

3.1. Répétitions et dramatisation

3.1.1. Reprise et dégradation du modèle séquentiel

Les répliques successives de H2, H1, F1 comportent chacune une anecdote qui elle-même contient un dialogue narratif (récit au présent de narration, verbe introducteur de discours rapporté, citation de l'interaction rapportée au discours direct, dernière étape en « Et... »). Cette anecdote est précédée à chaque fois d'un bref propos introductif, qui retarde l'anecdote par le régime du commentaire et la fait en même temps désirer.

Dans le cas de la troisième anecdote, le commentaire s'étend, l'histoire est entrecoupée de commentaires méta-énonciatifs. Et surtout, le sujet actant est la P1 tandis que dans les deux premières anecdotes, il s'agit de la P3. Cette troisième anecdote reprend les éléments attendus de la rhétorique de l'histoire drôle, en les altérant par l'alternance entre le présent et l'imparfait, la présence de la P1, le démonstratif, cette fois-ci anaphorique dans « ce petit garçon ». Le personnage F1, locuteur, se met en danger.

La répétition du signifié se fait sous forme de métabole : « vous êtes atteinte. Contaminée. Ça vous a gagnée. » l. 21-22.

3.1.2. Répéter pour persévérer

Ces répétitions se matérialisent dans la reprise fréquente de patrons syntaxiques et de lexies : chaque réplique fait écho aux précédentes ou se duplique elle-même. La reprise syntaxique des interro-négatives scande le texte : « Vous ne trouvez pas » l.2 / « Vous ne riez pas ? » l. 4-5 / « Vous ne savez pas ? » l. 21. La reprise traduit à la fois la difficulté de la progression, et la tentative de chercher à dire. En particulier, le polyptote « c'est », par variation temporelle, permet de prédiquer sans classer, de rester dans une sorte de neutralité, de chercher à dire (« C'est bien » ; « c'est un peu la même chose », « qu'est-ce que c'était, la Renaissance », « c'était bien, quoi », « c'est idiot »). La toute dernière réplique amplifie ce mécanisme de reprise lexicale, à travers l'hypozygote : « Il vous tire... » (l. 22) / « Il la tire » (l.23).

3.1.3. La confusion des niveaux

La répétition se fait contagieuse, puisqu'elle affecte des niveaux différents : l'idée d'ignorance se retrouve dans le dialogue dramatique avec l'auto-commentaire « Je ne sais pas pourquoi » (l. 15), et dans le dialogue narratif (« tu n'as pas l'air de savoir ce que c'est » l. 18-19). L'enchaînement par l'anadiplose diaphonique, utilisé dans le dialogue narratif (le père de l'anecdote reprend immédiatement la dernière parole du petit garçon : « Du péché. Du péché ? » l. 9), revient dans le dialogue dramatique (« Je ne sais pas pourquoi » de F1 repris par « Vous ne savez pas ? » de H1, l. 19-21).

3.2. Variation : les formes de discours représentés

Le discours direct (DD) est très présent dans l'extrait mais connaît des variations. Son marquage peut être archétypique et complet, grâce à la présence d'un verbe de parole ou équivalent, de deux points et de guillemets, ex, l. 5 : « Et il répond : "Merci, madame, j'ai déjà ri..." ». Mais des formes plus économiques sont également employées, avec l'omission du verbe de parole (« La maîtresse de maison se tourne vers lui : "[...]" », l. 4) ou même de l'ensemble du segment citant (« "Il a parlé du péché... – Du péché ? Et qu'est-ce qu'il a dit ?" », l. 9 : le second énoncé n'est pas introduit par un discours citant mais le changement de locuteur est figuré par un tiret). Dans le discours de F1, un DD apparaît dépourvu de marquage typographique : « on apprend la Renaissance » l. 17. Moins marquée encore, la séquence en DD « C'est bien... » (l. 12-13) relève du discours direct libre : l'idée de parole est suggérée par la présence d'un verbe de parole dans la phrase précédente (« parler toujours de cette façon-là » l. 11-12), mais la séquence, autonome, est directement suivie de deux circonstants qui donnent des indications sur le contexte d'énonciation à travers l'anaphore de « quand », mais pas sur le locuteur, qu'on doit restituer.

Le discours indirect (DI) : « Mon père me demande ce que j'apprends en histoire et je lui dis » (l. 14-15) : dans la première proposition, le DI est représenté dans la complétive ; la seconde proposition est caractérisée par une ellipse du COD de *dire* et ainsi du discours représenté (il pourrait être figuré par un pronom : *je le lui dis*) ; si on le restitue sous la forme « je lui dis [ce que j'apprends] », on est dans un cas de discours narrativisé.

Le discours narrativisé : « Il a parlé du péché » (l. 9).

3.3. Défaillance dans la répétition : la mise en crise de la parole et de l'identité

3.3.1. La crise de la parole

Les commentaires mettent en cause cette reproductibilité : « c'est un peu la même chose... ça fait double emploi » l. 16 (maxime conversationnelle de la pertinence). La conscience de cette artificialité répond d'une certaine façon à « merci, j'ai déjà ri », réaction ici indirectement prêtée à Jean-Pierre qui constitue comme un miroir de concentration de tous les problèmes et doutes des locuteurs-énonciateurs.

Seule F1 porte une critique légitime de cette parole par sa sincérité (incapacité à conserver les nécessités de l'unanimité ou de la conformité dans l'échange mondain). La critique de la polysémie témoigne de la vacuité des mots, de « vous savez » complice mais de sens affaibli sémantiquement à « Vous ne savez pas » qui réactive le sème de la connaissance et brise la complicité par l'agressivité de l'interro-négative. Participent de cette crise de la parole les réticences, paroles trouées de silences, la superposition de deux plans d'énonciation. En ce sens la phrase « il la tire » peut être lue comme un calembour, à partir du moment où le sens voire le découpage des mots devient relatif : « il la tire » l. 23 / il l'attire³¹.

³¹ « [...] tiré par ce silence un dialogue a surgi, suscité, excité par ce silence. Ça s'est mis à parler, à s'agiter, à se démener, à se débattre... » (*Le Gant retourné*, éd. cit., p. 1708).

3.3.2. Les crises d'identité

L'identité conçue comme un rapport à la parole envisagée comme une institution sociale et un espace d'expression individuelle à la fois, subit une double crise.

Dans le cas de F1, la prise de parole met au jour une crise d'identité personnelle. L'*ethos* de F1 est miné par le doute, l'incertitude, l'inconsistance, entre souvenir intime, exposition du « moi » et dénudation de sa faiblesse (le personnage n'arrive plus à assumer le présupposé pragmatique) « Mais [ici par rapport à l'énonciation] c'est idiot, je ne sais pas pourquoi je vous raconte ça » ; ce qui devrait relever d'une énonciation intérieure (fil de la pensée), d'un aparté, est ici exhibé, au point de donner prise à l'agresseur. L'engagement dans la parole qui fait revivre une scène pénible, solitude et incompréhension (les « *rires divers* » fusent quand même), pourrait aboutir à un psychodrame. En effet, le « c'est bien » s'est chargé de toute l'animosité du mari, et compliqué de toute la perte de confiance de la femme. En brisant la glace du dialogue, le « c'est bien », qui peut être interprété comme une insuffisance (ou un tropisme, si l'on change de point de vue), fait émerger une parole qui est rapidement réprimée. La mise en évidence du défaut de consistance de l'évaluation « c'est bien » annonce par ailleurs le conflit de *Pour un oui, pour un non*, qui portera cependant sur le ton et la posture associés à ce jugement.

La crise d'identité, issue d'une inanité du savoir et de la parole, gagne la collectivité. La progression textuelle repose sur l'analogie (entre histoires, mais aussi entre situations de vie et individus) qui provoque une crise d'identité voire d'existence, face à l'inanité individuelle. De l'échelle propositionnelle aux constituants pronominaux ou adjectivaux, différents moyens d'exprimer la comparaison d'égalité témoignent de l'importance de se situer les uns par rapport aux autres : « il est comme ce jeune homme » (l. 2), « une autre » (l. 7), « je suis comme ça » (l. 11), « la même chose » (l. 16). L'analogie est actancielle, dans le passage de la deuxième anecdote à la troisième avec la reprise à l'identique du sujet « le petit garçon... le petit garçon » l. 9-10 puis de la troisième à la quatrième avec la relation verticale du père et de l'enfant, analogie explicitée par le commentaire « je ressemblais à ce petit garçon ». Cependant, cette analogie est évaluative dans le passage de « elle est très bonne » (l. 6) à « une autre » (l. 7), transition qui est justifiée par l'évaluation positive, non par le thème.

La dynamique n'est pas celle d'une série d'anecdotes équivalentes ; elle est ordonnée par un lien à la parole : le récit singulier de l'anecdote (P3), où le bon mot crée la surprise, cède la place à un récit itératif fondé sur la conjonction itérative « quand », et par la structure cyclique proche de l'antépiphore, entre « C'est bien » (l. 13) et « C'était bien » (l. 19). Les relations sociales sont majoritaires verticales (curé / enfant, père / fils, père / fille) et relèvent de l'antonymie converse (mari, père) qui ne laisse pas de place à l'identité individuelle.

RÉFÉRENCES MENTIONNÉES - INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Cahiers de praxématique, n°43, « Aspects du dialogisme », 2004.

FAUTRIER Pascale, « *Le Silence : une traversée de l'emprise* », *Op. Cit., Revue des littératures et des arts*, « Agrégation 2024 », n°25, automne 2023.

GRICE H. Paul, « Logique et conversation », *Communications*, n°30, 1979, p. 57-72.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les Actes de langage dans le discours-Théorie et fonctionnement*, Paris, A. Colin, 2009.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les Interactions verbales 1*, Paris, A. Colin, 1998.

ROSIER Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, « L'essentiel français », 2008.

SARRAUTE Nathalie, *Le Gant retourné, Œuvres complètes*, dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

ÉPREUVES ÉCRITES

VERSION LATINE

Rapport présenté par Muriel Lafond.

Les vers proposés à la sagacité des candidats et candidates étaient extraits des *Géorgiques* de Virgile. Cette célèbre page de la littérature latine narre la remontée des enfers d'Orphée et d'Eurydice. Désespéré par la mort de son épouse, Orphée a obtenu de Proserpine, déesse infernale, de ramener sa bien-aimée sur terre, à condition de ne pas se retourner vers elle alors qu'elle le suit dans leur remontée vers la terre. Hélas, l'époux contrevient à cet interdit, entraînant la perte définitive d'Eurydice, et se lamente dans des endroits désolés, charmant la nature tout entière par son chant plaintif.

On pouvait attendre d'agrégatifs et agrégatives la connaissance de ce mythe, d'autant qu'il était évoqué dans une œuvre au programme de littérature française, les poèmes de Louise Labé. Si cependant l'histoire est connue, la plasticité du mythe est telle que chaque auteur se la réapproprie pour la faire sienne. Le jury a donc eu la surprise de lire plusieurs copies qui, loin de traduire le texte virgilien, restituaient des souvenirs plus ou moins approximatifs, avec des détails n'apparaissant pas dans la version proposée.

Quelques chiffres

473 copies ont été corrigées lors de cette session 2024, avec une moyenne de 8,15 contre 491 copies avec une moyenne de 8,6 en 2023 ; 523 copies avec une moyenne de 7,7 en 2022. Les notes se répartissent ainsi : une copie a reçu la note maximale de 20 ; 92 ont obtenu entre 14 et 19 ; 67 entre 10 et 13 ; 129 entre 6 et 9 et 163 entre 0,5 et 5,5. Parmi celles-ci, 35 n'ont recueilli que 0,5 point, témoignant de lacunes fort nombreuses. Il est bon de rappeler que ce sont elles qui coûtent le plus et qu'il est toujours préférable de tenter une traduction, même si l'on est peu sûr de son exactitude.

Si la moyenne générale, en baisse par rapport à l'an dernier, reste dans la fourchette haute des sessions précédentes, elle s'explique en partie par la nature de l'extrait proposé.

Particularités du texte poétique

Nous savons combien la traduction de la poésie est redoutée ; pourtant, il était tout à fait possible de réussir cet exercice de version comme le montrent les 93 copies supérieures à 14/20 : dans la mesure où le mythe d'Orphée et Eurydice était connu, on pouvait retrouver le fil de l'histoire, même après un passage difficilement compris.

Il est cependant des écueils à éviter : en aucune façon, il ne faut considérer que chaque vers latin constitue une unité de sens ou de syntaxe ; on ne peut donc traduire vers à vers de façon systématique et indépendamment des autres. En poésie, la syntaxe est souvent bouleversée pour des raisons esthétiques et métriques. Le verbe d'une proposition est parfois à chercher trois vers après le nominatif. Un soin tout particulier doit par conséquent être accordé à l'étude de l'organisation de la phrase, au découpage en propositions puis en groupes de mots avant de se lancer dans la traduction elle-même.

En revanche, le jury a valorisé les copies qui ont tenté de conserver dans leur traduction, quand c'était possible et pour souligner des effets de sens, l'ordre d'apparition des propositions en latin.

Une connaissance, même sommaire, des règles de métrique latine peut s'avérer fort utile : le fonctionnement de l'hexamètre dactylique n'est pas des plus complexes et permet de déterminer le cas de certains mots, comme nous l'avons signalé dans l'analyse détaillée de la version.

Enfin, le passage proposé n'offrait guère de difficultés grammaticales : identifier et traduire un adjectif verbal, un ablatif absolu ainsi qu'une série de subjonctifs délibératifs, connaître les valeurs de *cum* et des différents cas. Quant au lexique, le dictionnaire, si l'on prenait le temps de bien lire les articles, proposait des solutions tout à fait acceptables, mais cela nécessite une aisance dans la manipulation de cet ouvrage. S'il est commode et tentant d'utiliser la version numérique du Gaffiot lors des entraînements tout au long de l'année, il ne faut pas négliger pour autant l'utilisation de la version papier, afin d'en acquérir une familiarité et pouvoir parcourir rapidement un article touffu.

Maîtrise de la langue française

Ce point est abordé chaque année dans les rapports de jury, mais il nous semble important d'y consacrer quelques paragraphes, à la lecture des copies de la session 2024. Certes, le jury attend une grande lisibilité, un soin accordé à la présentation, une absence autant que faire se peut de ratures. Cependant, c'est bien la parfaite maîtrise de la langue française qui est non seulement l'une des compétences évaluées lors d'un exercice de version, mais aussi une exigence incontournable pour une ou un futur enseignant du secondaire.

Une mauvaise ponctuation est sanctionnée, de même que les coupes fautives de mots en fin de ligne : elles doivent s'effectuer entre deux syllabes ou entre deux consonnes identiques. De même, des guillemets ouvrants ne peuvent se trouver en fin de ligne.

Les pléonasmes sont, bien entendu, à proscrire : les « car en effet » ou « suivant derrière » ont également fait l'objet de points-fautes. Nous ne reviendrons pas sur la confusion dans l'emploi du passé simple et du passé composé, mentionnée chaque année, mais notons qu'une relecture attentive permettrait aux candidates et candidats de corriger ce travers, ainsi que quelques étourderies fâcheuses : nous avons ainsi trouvé à plusieurs reprises « Euripide » au lieu de « Eurydice » et certaines fautes d'orthographe lexicales, à défaut d'être excusables, pourraient s'expliquer par un manque de temps. Il en va peut-être de même pour des erreurs d'accord de participes passés.

Comment cependant expliquer que des candidats à l'enseignement peinent à conjuguer le verbe « fuir » ou « naviguer » au passé simple, oublient le « s » final de la 2^e personne du singulier, osent un « avait pleurait » ou même usent de la finale « -nt » pour exprimer le pluriel d'un adjectif (« cruellent ») ? Ce relâchement, particulièrement notable cette année, a été sévèrement sanctionné et la plus grande attention est fortement recommandée pour les sessions suivantes.

Rappelons-le en guise de conclusion : en plus de la bonne connaissance de la langue latine et de la pratique régulière de la version, une culture générale solide ainsi qu'une parfaite maîtrise de la langue française sont attendues de tous les lauréats et lauréates de ce concours exigeant qu'est l'agrégation.

Proposition de traduction et analyse détaillée

v. 485-487

*Iamque pedem referens casus euaserat omnis
redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),*

« Et déjà, revenant sur ses pas, Orphée était venu à bout de tous les coups du hasard et Eurydice, qui lui avait été rendue, parvenait aux souffles des régions supérieures en marchant derrière lui (car Proserpine avait imposé cette loi), »

Si les temps utilisés dans le début de l'extrait devaient être examinés avec soin (*euaserat* et *dederat* sont au plus-que-parfait), le découpage de ces premiers vers demandait également une étude attentive : *iamque pedem referens*, participe au nominatif se rapportant à Orphée / *casus euaserat omnis*, avec Orphée pour sujet, comme il était indiqué en note.

Un certain nombre de copies n'ont pas tenu compte de la coordination *-que* dans *redditaque*, qui signalait le passage à une autre proposition.

Reddita se rapporte au nominatif *Eurydice*, trop souvent interprété comme un ablatif et sujet de *ueniebat*. Le participe *sequens* se rapportait de même à *Eurydice*.

v. 485. La connaissance, même sommaire, de l'histoire devait aider à déterminer le sens de *referens* dans ce contexte : le héros « revient » sur ses pas ; on ne saurait comprendre qu'il effectue la remontée vers la terre à reculons, comme nous avons pu le lire.

De même, *casus* ne pouvait être entendu au sens de « chute », mais « malheurs » ou « dangers » ont été acceptés.

v. 486. Nous ne pouvons qu'encourager les candidats et candidates à la plus grande rigueur en matière lexicale : la confusion entre *auras* (« souffles ») et *ures* (« oreilles ») a donné lieu à des traductions parfois cocasses.

v. 488-489

*cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes :*

« quand un soudain accès de démence s'empara de l'imprudent amant, accès pourtant bien pardonnable, si les Mânes savaient pardonner : »

v. 488. *Cum* doit toujours être analysé avec soin. Il ne pouvait s'agir ici de la préposition suivie de l'ablatif : le sens ne serait guère satisfaisant et la scansion de l'hexamètre dactylique mettait en évidence le « a » bref de *subita* et *dementia*, caractéristique d'une finale de nominatif. *Cum* était donc ici une conjonction suivie de l'indicatif, de sens temporel.

La connaissance du récit, voire tout simplement la syntaxe, permettait d'éviter d'identifier *incautum amantem* à la malheureuse *Eurydice* : c'est bien *Orphée* (*incautum* est masculin) qui commet une imprudence fatale en se retournant malgré la loi prescrite par *Proserpine*.

v. 489. L'adjectif verbal *ignoscenda* se rapporte ici à *dementia* et ne devait pas être confondu avec le verbe *agnoscere* « ignorer ». La traduction « pardonnable » permet d'éviter l'inélégant « accès de démence devant être pardonné » ; l'idée d'obligation qu'exprime l'adjectif verbal est en effet parfois atténuée en une simple possibilité (voir Sausy §381).

Dans *scirent si ignoscere Manes*, il fallait veiller à utiliser un mot de la même famille pour rendre *ignoscenda* et *ignoscere*. Cette dernière proposition, souvent mal traduite, n'était pourtant pas d'une construction complexe : *si*, conjonction exprimant la condition, devait tout simplement être rendu par son équivalent français et placé en tête de proposition, puisque *scirent* est en prolepse. Le subjonctif imparfait exprime l'irréel du présent, d'où l'emploi en français de l'imparfait « savaient ». On attend d'une ou d'un futur collègue du secondaire qu'il sache ce que sont des **Mânes** dans un contexte infernal. Il ne s'agissait pas ici de *Manès*, le fondateur du manichéisme au III^e s. de notre ère (sans parler du sens, le pluriel du verbe ne permettait guère d'en faire le sujet de la proposition), mais bien des divinités infernales, première proposition dans le dictionnaire Gaffiot, qui cite *Virgile* à plusieurs reprises.

v. 490-493

*restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
immemor heu ! uictusque animi respexit. Ibi omnis
effusus labor atque immitis rupta tyranni
foedera, terque fragor stagnis auditus Auerni.*

« il s'arrêta et se retourna pour regarder sa chère *Eurydice*, déjà sous la lumière même du jour, oubliant tout, hélas, et vaincu en son âme. Alors, tous ses efforts se volatilèrent, le pacte conclu avec le tyran cruel fut rompu et trois fois on entendit un fracas monter des eaux stagnantes de l'*Averne*. »

v. 490-491. Là encore, *-que* dans *Eurydicenque* n'était pas à négliger : cette particule enclitique, qui ne coordonne pas nécessairement le mot auquel elle s'attache, associait *restitit* et *respexit*, avec pour sujet Orphée. *Eurydicen* est une forme grecque de l'accusatif (il convient de connaître cette déclinaison que l'on trouve dans toutes les grammaires – Sausy §41, par exemple –, mais une simple lecture attentive permettait de constater qu'il ne s'agissait pas du nominatif *Eurydice*) ; *Eurydicen* ne pouvait donc être associé à *ipsa*, à *immemor*, encore moins à *uictus*.

Quand *immemor* est accompagné d'un complément, celui-ci est au génitif : Orphée ne pouvait donc oublier Eurydice, nom à l'accusatif, d'autant que cela constituait un contre-sens. *Immemor* fonctionne ici seul, coordonné à *uictus* par un second *-que* (*uictusque*).

À nouveau, c'est la connaissance du mythe qui permettait de choisir aisément le sens des verbes : Orphée s'arrête et, malgré l'interdit de Perséphone qu'il a momentanément oublié, vaincu par l'amour, il se retourne vers son épouse. On doit bien entendu rendre le sens du préfixe de *respexit* : Orphée regarde (*specere*) en se retournant (*re-*)

sub luce pouvait être compris comme se rapportant aussi bien à Eurydice qu'au couple.

v. 491-493. *Ibi* revêtait ici un sens temporel et non spatial : « alors », « à ce moment-là ».

Une petite difficulté grammaticale résidait dans la nécessité de restituer *est* pour les participes *effusus*, *rupta* et *auditus*. Cela fait, on reconnaissait la forme du parfait passif.

Rappelons que la ponctuation d'un texte latin est moderne ; elle constitue donc une aide précieuse pour la traduction : nous avons là trois propositions, les deux premières coordonnées par *atque*, la troisième par *-que*, que vient renforcer la virgule.

Ni *omnis* ni *immitis* ne remplacent une forme *omnes* ou *immites*, non seulement parce que cela ne se justifie pas grammaticalement, mais aussi parce qu'aucune note ne l'indique, contrairement aux v. 485, 505 et 510. *Omnis* se rapportait donc au nominatif singulier *labor* ; *immitis* était un génitif singulier lié à *tyranni*, complément du nom *foedera* : « le pacte du tyran » ou « le pacte conclu avec le tyran ».

L'ablatif seul de *stagnis Auerni* peut exprimer la provenance (« monter des eaux stagnantes de l'Averne ») ou le lieu (« sur les eaux stagnantes de l'Averne »).

v. 494-496

Illa : « *Quis et me* » inquit « *miseram et te perdidit, Orpheu,*
quis tantus furor ? En iterum crudelia retro
fata uocant conditque natantia lumina somnus.

« Eurydice s'écria : « Quelle est cette folie, cette si grande folie qui m'a perdue, malheureuse que je suis, et qui t'a perdu aussi, Orphée ? Voici que, de nouveau, les cruels destins me rappellent et le sommeil voile mes yeux qui se noient. »

v. 494-495. *Illa* renvoie à Eurydice, sujet du verbe d'élocution *inquit*, deux mots qu'il est préférable de traduire ensemble pour éviter la proposition introductrice averbale « celle-ci : », peu fréquente en français.

Un certain nombre d'erreurs viennent d'une mauvaise analyse du verbe : *perdidit* est un parfait, 3^e sg., avec pour sujet *quis furor*. Il était possible d'identifier le premier *quis* non pas comme un déterminant, mais un pronom interrogatif et l'on pouvait donc comprendre : « Qui m'a perdue [...] ? ».

La forme d'insistance *et... et* était à rendre, par la répétition de « et », sans doute un peu lourde en français, ou celle du verbe, par exemple : « qui m'a perdue et qui t'a perdu aussi ».

La ponctuation isolait le vocatif *Orpheu* (déclinaison dans Sausy §41).

v. 495-496. Si la première proposition n'offrait pas de difficultés particulières, (précisons que *iterum* peut aussi bien signifier dans ce contexte « de nouveau » que « pour la seconde fois »), l'expression *natantia lumina* a pu dérouter : il fallait tout d'abord comprendre que *lumina* désignait les yeux (et non d'improbables « lumières ») et ne pas confondre *natantia* avec *nascentia*, comme nous l'avons

lu assez souvent. Gaffiot offrait une aide précieuse à l'article *nato*, puisqu'il indiquait que le verbe pouvait être utilisé en parlant des yeux des mourants. Certains candidats ou candidates ont proposé des traductions ingénieuses, que le jury a valorisées, comme « mes yeux inondés de larmes », qui s'éloigne, certes, de l'image du mourant, mais fait le choix de garder la valeur sémantique du verbe.

v. 497-498

*Iamque uale : feror ingenti circumdata nocte
inualidasque tibi tendens, heu ! non tua, palmas. »*

« Et à présent, adieu : je suis emportée dans la nuit immense qui m'enveloppe, tendant vers toi les paumes de mes mains sans forces, moi qui, hélas, ne suis plus tienne ». »

De façon surprenante, *feror*, 1^e sg présent passif, n'a pas toujours été bien identifié : Eurydice explique qu'elle est emportée, attirée dans la nuit infernale. *Circumdata* ne se rapportait pas à *nocte*, mais bien à la jeune femme. La scansion permettait de mettre en évidence le « a » final bref, qui empêchait de faire du mot un ablatif, au « a » final long.

Au v. 498, *tua* a été fort mal compris : il ne pouvait en aucun cas se rapporter à *palmas* (on aurait eu *tuas*), à traduire par « mains », « paumes », mais aucunement par « palmes » ou « palmiers ». *Tua* est ici un pronom qui renvoie à Eurydice : « moi qui ne suis plus tienne ».

v. 499-503

*Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum
prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
dicere praeterea uidit ; nec portitor Orci
amplius obiectam passus transire paludem.*

« Elle dit et, loin de ses regards soudain, comme une fumée subtile se confond avec l'air, elle se déroba dans la direction opposée et lui, qui cherchait en vain à embrasser des ombres et voulait tant lui dire, elle ne le vit plus désormais : et le nocher d'Orcus ne lui permit plus de franchir l'obstacle du marais. »

v. 499-502. Encore une fois, avant de traduire, il convient de découper la phrase en propositions, en repérant les conjonctions de coordination et en s'appuyant sur la ponctuation : *dixit / et ex oculis subito, [ceu fumus in auras commixtus tenuis,] fugit diuersa / neque <illum prensantem nequiquam umbras et multa uolentem dicere praeterea> uidit ;*

Ce découpage, qui isole la comparaison introduite par *ceu*, permettait d'éviter de curieuses interprétations avançant, par exemple, qu'une fumée s'échappait des yeux de la pauvre Eurydice. Celle-ci, comparée à une fumée évanescence, est le sujet de *fugit* et *uidit*. Sa fuite ne se faisait pas dans toutes les directions, mais à l'opposé d'Orphée (*diuersa*). Un certain nombre de copies ont omis la négation du verbe *uidit* contenue dans *neque*.

Orphée est le COD de *uidit*, que précisaient les participes *prensantem* et *uolentem*.

Quant à la comparaison, nettement isolée par deux virgules, elle n'offrait pas de difficultés particulières. Notons simplement que *tenuis* pouvait être lié indifféremment à *fumus* (N. sg) ou à *auras* (Ac. pl).

Le jury a accepté les traductions qui faisaient porter *praeterea* aussi bien sur *dicere* que sur *uidit*.

v. 502-503. Ces deux vers ont fait l'objet de nombreux contre-sens et non-sens. *Est* devait être sous-entendu après *passus* pour former le parfait du déponent *patior* : « il ne permit pas ». Des erreurs sont venues d'une confusion avec le nom *passus*, « le pas ». *Orci*, génitif de *Orcus*, nom qu'il convenait de garder, mais sous sa forme nominative, désigne Pluton, comme l'indique le dictionnaire. « Le nocher d'Orcus » (et non pas « le nocher Orci », comme nous l'avons trop souvent lu) désigne donc Charon, qui fait traverser le Styx aux âmes des morts dans sa barque. Si le nom d'Orcus pouvait ne pas être connu, il n'en va pas de même de la référence au passeur des enfers. C'est donc bien le marais stygien qui faisait obstacle (*obiectam paludem*) et non Eurydice.

v. 504-506

*Quid faceret ? Quo se rapta bis coniuge ferret ?
Quo fletu Manis, quae numina uoce moueret ?
Illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba.*

« Que faire ? Où porter ses pas à présent que son épouse lui avait été deux fois ravie ? Par quels pleurs émouvoir les Mânes, quelles divinités toucher de sa voix ? Elle, déjà transie, voguait sur la barque stygienne. »

v. 504-505. Le subjonctif délibératif de *faceret*, *ferret* et *moueret* a été souvent bien traduit ; le plus simple était de le rendre par un infinitif, mais si l'on optait pour une modalisation (« que pouvait-il faire ? »), il fallait user de l'imparfait, temps attendu pour un style indirect libre.

Quo était un adverbe de lieu (où l'on va) au v. 504 et l'expression *se ferre* apparaissait clairement dans le dictionnaire : Orphée se demande où aller alors qu'il a perdu son épouse. L'ablatif absolu *rapta bis coniuge*, à valeur circonstancielle de temps, n'a pas toujours été identifié.

Quo était, au vers suivant, un interrogatif lié à *fletu*, ablatif de moyen : « par quels pleurs » ; en revanche, *quae numina* était un accusatif neutre pluriel « quelles divinités » avec pour verbe *moueret*, commun aux deux propositions : « quelles divinités pouvait-il toucher ? ».

Quant à *uoce*, il pouvait désigner aussi bien la voix que le chant.

v. 506. Les candidats et candidates ont souvent été déroutés par les nombreuses finales en « a » de ce vers. Une fois encore, la scansion pouvait aider à comprendre le fonctionnement de la phrase : *illa* est un pronom désignant Eurydice, saisie déjà par le froid de la mort (*iam frigida*). Même sans posséder toutes les subtilités de l'hexamètre dactylique (*Īllā quī|dēm Stygī|ā nā|bāt iām| frīgīdā | cymbā*), il est aisé de reconnaître le dactyle généralement obligatoire au 5^e pied dans *frīgīdā*. Le « a » bref indique que l'adjectif est au nominatif et ne peut être lié à la barque. *Stygīā cymbā* « barque stygienne » est en effet un ablatif exprimant le lieu et, si *nare* a bien le sens premier de « nager », on évitera d'écrire qu'Eurydice « nageait dans une barque » en choisissant le sens poétique de « naviguer » ou « voguer ».

v. 507-510

*Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
rupe sub aeria deserti ad Strymonis undam
fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus.*

« Durant sept mois entiers, jour après jour, on rapporte qu'au pied d'un rocher aérien, près des eaux du sauvage Strymon, il pleura et, sous les antres glacés, déroula cette histoire, apaisant les tigres et faisant se déplacer les chênes par son chant. »

Cette dernière phrase a été souvent bien mal traduite, sans doute par manque de temps du fait de sa position terminale, et la construction n'a pas été comprise.

Perhibent (« Ils racontent que ») devait être traduit comme un impersonnel. On trouvait aisément dans Gaffiot la construction *perhibent* + proposition infinitive, traduit par « on rapporte que ». C'est bien ainsi qu'il fallait construire cette phrase : *perhibent illum fleuisse [...] et euoluisse*. Le dernier vers était quant à lui organisé autour de deux participes, *mulcentem* et *agentem*, se rapportant l'un et l'autre au sujet de la proposition infinitive, c'est-à-dire à Orphée. Le participe latin présent peut s'accompagner, comme en français, d'un COD (*tigris* pour *mulcentem* ; *quercus* pour *agentem*).

v. 507. *Septem*, qui ne désignait aucunement les sept sages de Grèce, comme on a pu le lire de façon inattendue, signifiait tout simplement « sept », associé à *totos mensis* « sept mois entiers ». L'expression *ex ordine* devrait être connue ; elle peut signifier « dans l'ordre » ou « successivement », idée qui convenait mieux ici.

v. 508-509. Il était préférable de traduire *sub rupe* par « au pied d'un rocher » plutôt que « sous un rocher ». La construction de ce v. 508 a également posé quelques problèmes : nous avons un complément circonstanciel de lieu, *sub aeria rupe* « au pied d'un rocher aérien » ou « au pied d'un

rocher qui se perdait dans les airs » ; *deserti* « sauvage », adjectif et non pas nom commun, qualifie le Strymon, tous deux au génitif, complément du nom *undam*, lui-même précédé de la préposition *ad* : « près des eaux du Strymon sauvage ».

Euoluisse n'était pas aisé à rendre : « dérouler une histoire » permettait de garder le sens premier de « rouler en emportant au loin ». *Haec*, pronom démonstratif à l'accusatif neutre pluriel (« ces faits », « ces événements »), renvoie à l'histoire tragique du couple et ne devait pas être traduit par « choses » ni surtout être identifié à Eurydice.

Rappelons que « antre » est en français masculin et non féminin : il fallait donc écrire « antres gelés ».

v. 510. Le dernier vers n'était pas difficile à comprendre si l'on connaissait un peu le personnage d'Orphée : son chant était capable d'apaiser les bêtes sauvages (*mulcentem tigris* « apaisant les tigres ») et les arbres se déracinaient pour mieux l'entendre (*agentem carmine quercus* « faisant se déplacer les chênes »). Ces détails sont curieux, certes, mais connus. Bien plus étranges étaient certaines propositions de candidats et candidates, qui, au lieu de s'en tenir au sens le plus courant de *quercus*, ont cru reconnaître une référence à l'Argo, le vaisseau de Jason et des Argonautes. D'autres ont compris *quercus* au sens de couronne de feuilles de chêne ou *agentem* au sens de « plaidant sa cause ».

VERSION GRECQUE

Rapport présenté par Ajda Latifses et André Rehbinder.

Le texte proposé à la session 2024 consistait en un extrait des v. 1353 à 1376 des *Nuées* d'Aristophane, comédie représentée à Athènes aux Grandes Dionysies de 423 av. J.-C, dans laquelle le poète réalise une satire acerbe des milieux sophistiques et des idées nouvelles.

Strepsiade, vieil homme accablé de dettes par les goûts aristocratiques de son fils Phidippide, féru d'équitation, a résolu d'aller s'instruire au « pensoir », auprès des sophistes et de leur maître Socrate – ce philosophe marginal, anticonformiste, toujours prêt à remettre en question les traditions et opinions admises, qu'Aristophane, comme beaucoup d'Athéniens de son temps, a confondu, plus ou moins consciemment, avec les maîtres d'éloquence itinérants qu'étaient les sophistes. Ces derniers se vantaient notamment de pouvoir, grâce à de subtiles techniques argumentatives, faire triompher une cause et son contraire. Voilà, aux yeux de Strepsiade, le moyen de l'emporter sur ses créanciers. Mais comme l'esprit rustique du vieillard se montre peu réceptif à l'enseignement de Socrate, c'est finalement son fils Phidippide qui doit aller se faire instruire à sa place. Notre extrait se situe dans le dernier tiers de la pièce, au moment où l'enseignement reçu par Phidippide a commencé à révéler ses effets corrupteurs. Après avoir satisfait aux exigences de son père en lui montrant comment se débarrasser de ses créanciers, le jeune homme le frappe au cours d'un banquet, et pousse l'audace jusqu'à prétendre pouvoir démontrer qu'il est permis à un fils de battre son père. Strepsiade, devant le chœur des *Nuées*, personifications de l'esprit subtil et fumeux des sophistes, raconte l'origine de la querelle.

Le passage, composé en tétramètres iambiques catalectiques, comprend deux répliques de Strepsiade, coupées d'une interruption de deux vers prononcés par Phidippide. Le récit du vieux père, émaillé de propos rapportés au discours direct et indirect, expose un différend poétique où se reflètent les écarts générationnels et désormais culturels qui séparent le père du fils. Le premier, fidèle à la coutume de chanter au banquet des vers des grands poètes honorés par la communauté, invite son fils à réciter des morceaux de Simonide, poète lyrique de la fin de la période archaïque, connu notamment pour ses célébrations des athlètes victorieux au combat – ses épinicies – ou d'Eschyle, poète tragique renommé pour ses valeurs de piété et d'héroïsme. Le jeune Phidippide, initié par les sophistes aux finesses raisonneuses et subversives de l'esprit moderne, juge de tels poètes démodés, et leur préfère le jeune tragique Euripide, dont Aristophane lui-même n'a cessé de railler les pièces immorales et impies.

Cet arrière-plan littéraire et culturel semble avoir déstabilisé un grand nombre de candidats. S'il est tout à fait compréhensible que des étudiants de Lettres modernes n'aient pas entendu parler de Simonide (mais ils pouvaient alors se fier aux indications du dictionnaire), on s'attend cependant à ce qu'ils aient quelque connaissance d'Eschyle et d'Euripide, et qu'ils sachent orthographier leurs noms, parfois maladroitement écorchés ou simplement transposés du grec – et il semble qu'Eschyle n'ait pas toujours été bien identifié derrière *Aiskhulos*... Nous profitons de ces remarques pour rappeler aux candidats qu'il convient d'utiliser, quand elles existent, les formes francisées et correctement orthographiées des noms propres grecs, et, dans le cas contraire, de veiller très scrupuleusement à leur translittération.

Certaines images grotesques caractéristiques de la comédie, empruntées aux réalités matérielles et naturelles du monde grec, ont également pu décontenancer certains candidats. Il en est

allé ainsi de la comparaison ironique rapprochant les airs des buveurs au banquet des chants de femmes moulant l'orge, qui s'encouragent dans leur travail (v. 5), ou de cette autre comparaison railleuse identifiant les banqueteurs-chanteurs à des cigales, insectes couramment associés aux poètes dans la littérature grecque.

Du point de vue linguistique enfin, l'extrait, poétique, présentait la difficulté d'un certain nombre d'élisions, tandis que la forme orale et familière du dialogue offrait une abondance de petits mots – adverbes, particules – qu'il convenait de conserver autant que possible dans la traduction pour rester fidèle à la vivacité du ton.

Ces aspérités étaient cependant compensées par la relative simplicité syntaxique de l'extrait. Il n'en comportait pas moins un certain nombre de tournures subordonnées variées, et une certaine diversité de formes verbales qui ont permis de pleinement distinguer et valoriser les candidats disposant de connaissances grammaticales précises.

Le nombre de copies corrigées s'élève cette année à 39. C'est là une remontée non négligeable après le creux (33 copies) qu'avait connu la session 2023, et le jury ne peut qu'espérer que cette tendance se confirmera dans les prochaines années.

La moyenne de l'épreuve, pour cette session, est de 07,04. 14 des 39 copies obtiennent une note supérieure ou égale à 10/20, tandis que les résultats, couvrant l'ensemble de l'éventail des notes, s'échelonnent de 00,5 à 20 – le jury ayant pu se féliciter de mettre la note maximale à deux copies, qui pour n'être pas absolument irréprochables, témoignent d'une très bonne connaissance de la grammaire grecque, et d'une habile maîtrise de la traduction. 8 copies, entre 13 et 20, présentent un niveau très solide ; à l'autre extrémité du spectre de notation, 19 copies entre 00 et 05 montrent malheureusement, cette année encore, une méconnaissance presque complète de la langue grecque.

Le léger retrait constaté dans la moyenne de l'épreuve par rapport à celle des années précédentes (07,87 en 2023 et 07,37 en 2022) s'explique principalement par l'inflation assez inquiétante des erreurs de langue en français, qu'elles touchent la syntaxe ou la morphologie, notamment celle du passé-simple qui a inspiré à certains candidats une série de créations fantaisistes évidemment inacceptables dans un concours de recrutement de ce niveau, et qui ont empêché le jury de valoriser certaines copies, parfois tout à fait correctes voire bonnes du point de vue de la maîtrise du grec, autant qu'il l'aurait voulu. Nous ne saurions donc trop recommander aux candidats de consacrer un temps de relecture significatif à leur traduction en fin d'épreuve, et d'avoir toujours en tête que l'exercice de version est d'abord un exercice de langue française.

La répartition des résultats, assez nettement clivée cette année encore, montre que l'épreuve de version grecque reste discriminante, et qu'elle peut permettre aux candidats les mieux armés de s'assurer un réel avantage à l'agrégation. Cela suppose néanmoins une préparation régulière et méthodique en amont, qui ne saurait commencer l'année même du concours. Pour cela, nous ne pouvons qu'encourager, cette année encore, les futurs candidats de l'agrégation de Lettres modernes à se préparer le plus tôt possible à l'épreuve de langues anciennes, et les départements de Lettres des Universités, à leur en offrir la possibilité dans les meilleures conditions.

Voici maintenant quelques commentaires sur la traduction, au fil des vers :

Vers 1-4 :

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ

Καὶ μὴν ὅθεν γε πρῶτον ἠρξάμεσθα λοιδορεῖσθαι
ἐγὼ φράσω. ἵπειδὴ γὰρ εἰστιώμεθ', ὥσπερ ἴστε,
πρῶτον μὲν αὐτὸν τὴν λύραν λαβόντ' ἐγὼ κέλευσα
ᾄσαι Σιμωνίδου μέλος, τὸν Κριόν, ὡς ἐπέχθη·

La première réplique de Strepstiade s'ouvre sur une proposition subordonnée antéposée à la principale, et introduite par l'adverbe relatif ὅθεν désignant l'origine (« d'où »), ici dans un sens causal, « à cause de quoi », « pourquoi ». Dans le verbe de cette relative, ἠρξάμεσθα, il fallait reconnaître l'aoriste moyen du verbe ἄρχομαι, « je commence » (sens à ne pas confondre avec celui

du même verbe employé à l'actif, ἄρχω, « je commande ». Il présentait ici à la première personne du pluriel la désinence poétique, fréquente, en -μεσθα (au lieu de -μεθα), analogique à celle de la deuxième personne du pluriel en -σθε. Ce verbe conjugué régit l'infinitif présent moyen λοιδορεῖσθαι (« nous avons commencé à nous injurier ») du verbe contracte λοιδορέω. Le verbe principal φράσω (de φράζω) est quant à lui conjugué au futur ; étant donné sa valeur performative – Strepssiade annonce les explications qu'il s'apprête à donner immédiatement –, il était judicieux de le traduire par un futur proche.

L'éllision ἑπειδὴ sur laquelle s'ouvre la deuxième phrase a parfois posé des difficultés ; il fallait y suppléer le ἐ- de la conjonction de subordination ἐπειδὴ, ici pourvue de son sens temporel (« lorsque »), et non causal. Elle est suivie de l'imparfait passif de la première personne du pluriel εἰσιτώμεθα (du verbe contracte ἐστίαω), tandis que le verbe de l'incise ὥσπερ ἴστε correspond au présent de la deuxième personne du pluriel du verbe οἶδα, « je sais » – verbe certes irrégulier mais très fréquent, et malheureusement souvent méconnu. Cette deuxième personne du pluriel constitue une adresse phatique au chœur, destinataire du discours de Strepssiade, comme le rappelait le chapeau introducteur. Avec la formule πρῶτον μὲν, nous entrons dans la proposition principale de la phrase, régie par le verbe à l'aoriste actif ἑκέλευσα, dont l'augment est éllidé, et dont la première personne est mise en relief par le pronom personnel ἐγὼ apposé. Le verbe d'ordre (ἐ)κέλευσα, « j'ai ordonné », « j'ai invité » est ici construit avec une proposition infinitive qui a pour sujet le pronom anaphorique αὐτόν, désignant Phidippide, auquel est apposé à l'accusatif masculin singulier le participe aoriste λαβόντ' (= λαβόντα) de λαμβάνω, et pour verbe ᾄσαι, infinitif aoriste actif de ᾄδω, « je chante » dont la valeur est ici uniquement aspectuelle. Par rapport à l'infinitif, le participe aoriste λαβόντα s'inscrit en revanche dans un rapport d'antériorité, les deux verbes renvoyant à deux actions pensées dans leur succession : littéralement, « je l'invitai, après avoir pris la lyre, à chanter », type de formule qui se rend couramment par une coordination en français (« je l'invitai à prendre... et à chanter »). Le verbe ᾄσαι reçoit un COD, le substantif neutre μέλος, déterminé par le génitif Σιμωνίδου, nom propre d'un poète lyrique qui a vécu entre 556 et 467 av. J.-C. – Simonide de Céos – que le dictionnaire permettait d'identifier, avec la forme francisée de son nom. Le thème du chant est enfin précisé par la complétive en ὡς, dont le sujet, τὸν Κρίον, est détaché en prolepse et donc construit en apposition au COD μέλος, tandis que la forme ἐπέχθη devait être identifiée comme l'aoriste passif, à la troisième personne du singulier, du verbe πέκω, « couper, tondre ». La reconnaissance de cette forme verbale a souvent posé problème. Cette difficulté, associée à la subtilité du jeu de mots, signalé par la note, autour du nom de l'athlète éginète Crios (peut-être l'individu du même nom mentionné par Hérodote en VI, 50), que Simonide devait chanter dans l'une de ses épinicies, a entraîné des contresens dans la plupart des copies.

Une rapide recherche du nom Κρίος dans le Bailly permettait cependant de repérer le nom commun homonyme, ὁ κρίος, qui désigne en grec le bélier, et de voir que le jeu de mots repose sur un double sens du verbe πέκω, quelle que soit la signification exacte qu'il faille lui donner. Si πέκω signifie au propre « couper, tondre », il semble ici évoquer, au figuré, une défaite de Crios, battu par un adversaire, « tondu », ou plutôt, comme l'on dirait en français, « peigné », ou « coiffé » (au poteau), par un adversaire. Mais il va de soi qu'on entre ici dans des subtilités d'interprétation et de traduction que le jury ne pouvait attendre de la part de candidats pressés par le temps ; il lui a suffi que la forme verbale ἐπέχθη ait été correctement reconnue.

Et vraiment, pourquoi nous avons d'abord commencé à nous injurier, je vais, moi, l'expliquer. Lorsque nous étions en train de banqueter, comme vous le savez, je l'ai d'abord prié de prendre la lyre et de chanter un chant de Simonide, « Crios, comment il s'est laissé peigner ».

Vers 5-6 :

ὁ δ' εὐθέως ἀρχαῖον εἶν' ἔφασκε τὸ καθαρίζειν
ᾄδειν τε πίνονθ' ὥσπερ εἰ κάχρυς γυναῖκ' ἀλοῦσαν.

En contraste avec la formule πρῶτον μὲν du v. 3 où s'énonçait la requête du père, ὁ δέ – le pronom désignant Phidippide – introduit la réaction du fils, peu enclin à chanter les vers d'un poète ancien dont il juge l'art dépassé. Son discours est rapporté au style indirect, introduit par le verbe à

l'imparfait ἔφασκε, auquel il pouvait être habile de prêter une valeur inchoative (« il s'est mis à déclarer »), tandis que le double infinitif substantivé τὸ κιθαρίζειν ἄδειν τε est sujet de la proposition infinitive organisée autour du verbe εἶν(αι), et a pour attribut l'adjectif ἀρχαῖον. Le participe accusatif masculin singulier πίνονθ' (πίνοντα), doit se comprendre comme une apposition à un sujet sous-entendu de l'infinitif substantivé, qui serait lui-même à l'accusatif (« le fait que <quelqu'un> joue de la cithare et chante, buvant... »). La comparaison qui suit met grammaticalement sur le même plan, à l'accusatif, le buveur et la femme, γυναικ(α) en train de moudre, ἀλοῦσαν – participe présent actif du verbe contracte ἀλέω accordé à l'accusatif féminin singulier avec γυναῖκα. Le grotesque de l'image, qui a souvent déstabilisé les candidats, tient au rapprochement opéré entre les chants de banquet désuets des hommes, et les chants traditionnels de bonnes femmes vaquant à leurs tâches de cuisine.

Mais lui aussitôt s'est mis à déclarer que c'était démodé de jouer de la cithare et de chanter en buvant comme une femme qui moud de l'orge grillée.

Vers 7-8 :

ΦΕΙΔΙΠΠΙΔΗΣ

Οὐ γὰρ τότ' εὐθύς χρῆν σ' ἄρα τύπτεσθαι τε καὶ πατεῖσθαι,
ἄδειν κελεύονθ' ὥσπερ εἰ τέττιγας ἐστιῶντα ;

Sous forme de question rhétorique, la réplique de Phidippide frappe par sa vivacité impatiente, que rend l'accumulation des petits mots expressifs (γάρ, τότε, εὐθύς, ἄρα), qu'il fallait, dans la mesure du possible, s'appliquer à rendre pour conserver le ton du discours. Syntactiquement, la question s'articule autour du verbe impersonnel χρῆν, variante sans augment de l'imparfait ἐχρῆν, qui régit une proposition infinitive ayant pour sujet le pronom personnel de la deuxième personne σ(ε) – pas toujours reconnu dans l'élision – et pour verbes les infinitifs passifs τύπτεσθαι et πατεῖσθαι. En apposition au pronom σε, le participe présent κελεύονθ' (= κελεύοντα), possède une valeur à la fois temporelle et causale (« alors que / étant donné que tu ordonnais ») qui explique pourquoi, aux yeux du jeune homme, son père devait être châtié : pour un ordre absurde, que développe railleusement la comparative en ὥσπερ, dont le participe ἐστιῶντα, au masculin accusatif singulier porte sur le pronom σε, et régit le COD τέττιγας (littéralement : « comme régaland des cigales »).

Ne devais-tu donc pas de fait alors, et sur le champ, être frappé et roué de coups, alors que tu me priais de chanter, comme si c'était à des cigales que tu donnais un banquet ?

Après ces vers commence une longue réplique de Strepsiade : il poursuit son récit de la rixe sans plus être interrompu par son fils.

Vers 9-10 :

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ

Τοιαῦτα μέντοι καὶ τότ' ἔλεγεν ἔνδον οἷάπερ νῦν,
καὶ τὸν Σιμωνίδην ἔφασκ' εἶναι κακὸν ποιητήν.

Le v. 9 contient une proposition principale, dont le verbe est l'imparfait ἔλεγεν, et une relative. Le sujet n'est pas exprimé et se déduit du contexte : c'est celui qui vient de parler, c'est-à-dire Phidippide. Le pronom relatif οἷάπερ, accusatif neutre pluriel de οἷόσπερ (qui se trouve aussi écrit, selon les éditions, οἷά περ ou οἷάπερ), a pour antécédent le démonstratif τοιαῦτα, qui se trouve au même cas. Le verbe de la relative est sous-entendu : c'est le même que celui de la principale ; il faut simplement le suppléer au présent, comme l'indique l'adverbe νῦν. Le démonstratif τοιαῦτα est le COD de ἔλεγεν ; il reprend les paroles que vient de dire Phidippide. Ici, καί est adverbial : il porte sur l'adverbe temporel τότε et doit être traduit par « aussi, même ». L'adverbe ἔνδον, « à l'intérieur », fait référence à la salle du banquet auquel assistaient le père et le fils. La traduction littérale serait : « Vraiment il disait tout à l'heure aussi à l'intérieur des choses telles précisément que celles qu'il dit maintenant ».

Le v. 10 contient une nouvelle proposition indépendante, coordonnée à la précédente par la conjonction καί. Le verbe principal est ἔφασκε, imparfait 3e p.sg. de φάσκω, fréquentatif de φημι, dont la dernière voyelle est élidée. Le sujet, qui n'est pas exprimé, est le même que celui de la

proposition précédente, Phidippide. De ce verbe dépend une proposition infinitive, dont le sujet est τὸν Σιμωνίδην, le verbe εἶναι, et l'attribut, κακὸν ποιητὴν.

C'est à peu près cela qu'il me disait aussi tout à l'heure à l'intérieur, et il prétendait que Simonide est un mauvais poète.

Vers 11 :

Κἀγὼ μόλις μὲν, ἀλλ' ὅμως ἤνεσχόμην τὸ πρῶτον.

Le v. 11 commence par la forme κἀγὼ, issue de la crase de καί et ἐγώ. Le sujet de la phrase est donc le pronom ἐγώ, et le verbe est ἤνεσχόμην, aoriste 1e p.sg. de ἀνέχομαι, « supporter, endurer ». La phrase contient deux propositions, coordonnées, par μὲν et ἀλλά. Le verbe n'est exprimé que dans la seconde : toutefois, il vaut aussi pour la première ; et c'est sur lui que porte l'adverbe μόλις. L'expression τὸ πρῶτον forme un adverbe de temps, « d'abord ». Traduction littérale : « Et moi avec peine certes, mais pourtant je supportais d'abord. »

Et moi, d'abord, je le supportais – quoiqu'à grand-peine.

Vers 12-13 :

ἔπειτα δ' ἐκέλευσ' αὐτὸν ἀλλὰ μυρρίνην λαβόντα
τῶν Αἰσχύλου λέξαι τί μοι κᾶθ' οὗτος εὐθὺς εἶπεν.

Dans la phrase suivante, le verbe principal est l'aoriste 1e p.sg. ἐκέλευσα, dont la dernière voyelle est élidée. Il régit l'infinitif aoriste λέξαι, qui a pour COD l'indéfini τι. Dans le texte, τι est accentué, bien qu'indéfini, parce qu'il est suivi d'un autre enclitique, le pronom personnel μοι. L'indéfini est complété par les deux génitifs τῶν Αἰσχύλου : littéralement « quelque chose des [vers] d'Eschyle », c'est-à-dire « quelque passage d'Eschyle ». Le participe aoriste λαβόντα, de λαμβάνω, est apposé au sujet non exprimé de l'infinitif λέξαι. Ce sujet est Phidippide, auquel son père ordonne de réciter Eschyle. Le participe a pour COD μυρρίνην, pour lequel le jury a accepté aussi bien le « rameau » que la « couronne de myrte ». La conjonction ἀλλά a ici le sens de « du moins », attesté par le Bailly. Après le point en haut, la difficulté principale résidait dans l'identification de la forme κᾶθ', issue de la crase de καί et εἶτα, avec élision du α final et aspiration du τ en raison de l'esprit rude de οὗτος.

Alors, je lui demandais de prendre du moins une couronne de myrte et de me réciter quelque passage d'Eschyle ; mais celui-ci me répondit aussitôt :

Vers 14-15 :

« Ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποιηταῖς,
ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρηνοποιόν. »

Les deux vers suivants rapportent les propos tenus par Phidippide lors du banquet. Ils sont ironiques : le premier contient un éloge apparent d'Eschyle, tandis que le suivant associe au poète quatre caractérisations qui sont autant d'insultes littéraires. Dans le premier, Αἰσχύλον est le COD du verbe νομίζω et l'adjectif πρῶτον est attribut du COD. Dans le second, les quatre caractérisations sont à l'accusatif, parce qu'elles sont apposées à Αἰσχύλον. Le génitif ψόφου complète l'adjectif πλέων, accusatif masculin de πλέως, la forme attique de πλέος, « plein de » – à ne pas confondre avec le comparatif de πολὺς, πλείων.

« Pour ma part, je considère en effet Eschyle comme le premier parmi les poètes – plein d'emphase, incohérent, grandiloquent, faiseur de mots prétentieux. »

Vers 16 :

Κάνταῦθα πῶς οἶσθέ μου τὴν καρδίαν ὀρεχθεῖν ;

Dans le vers suivant, Strepsiade se tourne vers le chœur pour lui décrire l'émotion qu'il a ressentie en entendant des paroles si irrévérencieuses à l'égard du poète. La forme κάνταῦθα est issue de la crase de la conjonction καί et de l'adverbe ἐνταῦθα, qui a ici son sens temporel, « alors, à ce moment-là ». Le verbe οἶσθε est à la 2e p.pl., car il a pour sujet les membres du chœur ; il gouverne

une proposition infinitive dont le verbe est ὀρεχθεῖν et le sujet τὴν καρδίαν. Pour l'infinitif ὀρεχθεῖν, les indications données par Bailly étaient assez minces – le LSJ est bien meilleur sur ce point : il signifie ici soit « palpiter », soit « s'enfler ». Il désigne la réaction physiologique causée par la colère que ressent Strepstiade en entendant les propos de son fils. Le jury a tenu compte des faibles indications du Bailly et accepté les traductions qui s'en inspiraient.

Et à ce moment-là, comment pensez-vous que mon cœur s'est mis à palpiter ?

Vers 17-18 :

Ὅμως δὲ τὸν θυμὸν δακῶν ἔφην· « Σὺ δ' ἀλλὰ τούτων
λέξον τι τῶν νεωτέρων, ἅττ' ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα. »

Au vers suivant, Strepstiade met en scène sa maîtrise de soi par l'expression imagée τὸν θυμὸν δακῶν, littéralement « en me mordant le cœur » ou « en mordant ma colère ». La forme δακῶν est en effet le participe aoriste du verbe δάκνω, « mordre ». Il est possible que Strepstiade mélange deux expressions, toutes deux attestées en grec, « se mordre la lèvre », pour se retenir de parler, et « mordu au cœur », au sens de « vivement blessé, offensé ». Puis il rapporte les paroles qu'il a dites à son fils. L'impératif aoriste λέξον a pour sujet le pronom σύ, dont l'expression marquait une insistance, qui devait être traduite. La conjonction ἀλλά a une nouvelle fois le sens de « du moins » : Strepstiade baisse de plus en plus ses exigences poétiques pour trouver un terrain d'entente avec son fils. L'indéfini τι désignait là encore « un morceau, un passage » d'une pièce ; il a pour complément le génitif τούτων ... τῶν νεωτέρων, littéralement « de ces [auteurs] plus récents ». La dernière partie du v. 18 est une relative indéfinie, introduite par le pronom ἅττα – forme syncopée de ἅτινα, neutre pluriel de ὅστις – dont la dernière voyelle a été élidée. L'antécédent est intégré à la relative : c'est le groupe τὰ σοφὰ ταῦτα, littéralement « ces choses savantes », qui est apposé à l'indéfini τι. Ainsi, la traduction littérale est : « récite quelque chose de ces modernes, quelles que soient ces choses savantes ». L'adjectif σοφός est souvent associé à la poésie d'Euripide, qui est considéré dès l'Antiquité comme un élève des sophistes : ici, Strepstiade le prend en mauvaise part, puisqu'il est un partisan de la poésie traditionnelle, moquée par son fils comme étant trop simple. Le caractère indéterminé de l'expression τὰ σοφὰ ταῦτα souligne la nuance dépréciative.

Pourtant, je retins ma colère et répondis : « Bon, mais toi du moins récite un passage de ces modernes, n'importe lequel de ces machins savants »

Vers 19-20 :

Ὁ δ' εὐθὺς ἦσ' Εὐριπίδου ῥῆσιν τιν', ὡς ἐκίνει
ἀδελφός, ὦλεξίκακε, τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφὴν.

Les deux vers suivants relatent la récitation à laquelle accepte enfin de s'adonner Phidippide, et qui va transformer l'échange tendu en véritable bagarre. Le sujet est exprimé par l'article ὁ, qui, avec la particule δέ, a valeur de pronom. Le verbe est ἦσε, abrégé en ἦσ', indicatif aoriste de ἄδω. Le COD de ἦσε est ῥῆσιν, littéralement « parole, discours », qui pouvait être traduit par « tirade », puisqu'il s'agit d'un passage d'Euripide. La conjonction ὡς introduit une complétive, qui développe ῥῆσιν, en donnant le contenu de la tirade. Le verbe ἐκίνει, imparfait de κινέω, « mouvoir, agiter », a ici certainement un sens sexuel : Phidippide fait référence à un inceste, sans doute l'inceste commis par Makareus et Kanakè, qui serait le sujet d'une pièce d'Euripide aujourd'hui perdue. Bien entendu, le jury ne s'attendait pas à ce que les candidats connaissent ces éléments et toute traduction grammaticalement correcte a été acceptée, même si elle donnait un sens littéral à κινέω. L'apostrophe ὦλεξίκακε pour ὦ ἀλεξίκακε, littéralement « ô toi qui détourne les maux », est une adresse à un dieu par laquelle Strepstiade tente de se prémunir contre les conséquences néfastes que pourrait avoir la simple mention d'un crime aussi odieux. Aristophane se moque ici, comme souvent, de l'immoralité qu'il considère comme un trait propre au théâtre d'Euripide.

Et lui aussitôt se mit à chanter une tirade d'Euripide, racontant comment un frère – que les dieux me pardonnent ! – a secoué sa sœur issue d'une même mère.

Vers 20-24 :

Κἀγὼ οὐκέτ' ἐξηνεσχόμεν, ἀλλ' εὐθέως ἀράττω
πολλοῖς κακοῖς καίσχροῖσι· κᾶτ' ἐντεῦθεν, οἶον εἰκός,
ἔπος πρὸς ἔπος ἠρειδόμεσθ'· εἶθ' οὔτος ἐπαναπηδᾷ,
κᾶπειτ' ἔφλα με κἀσπόδει κᾶπνιγε κἀπέθλιθεν.

Les quatre derniers vers décrivent l'affrontement qui a suivi la récitation d'une tirade aussi scandaleuse. Au v. 20, le verbe ἐξηνεσχόμεν est l'aoriste de ἐξανέχομαι, « supporter » ; la négation οὐκέτι est abrégée en οὐκέτ'. Le verbe ἀράττω, littéralement « heurter, frapper », a ici le sens d'« accabler [d'injures] ». Dans cet emploi, il se construit avec le datif : les adjectifs substantivés πολλοῖς κακοῖς καίσχροῖσι, littéralement « avec beaucoup de [paroles] mauvaises et honteuses », forment donc son complément.

Et moi, je ne l'ai plus supporté, mais aussitôt je l'accable de nombreuses injures et insultes.

Dans la phrase suivante, v. 20-21, le verbe est ἠρειδόμεσθα, l'imparfait moyen de ἐρείδω à la 1^e p.pl., avec la terminaison poétique en -μεσθα. L'expression ἔπος πρὸς ἔπος ἐρείδομαι était traduite dans le Bailly avec une référence à notre passage, « opposer parole contre parole ». La formule οἶον εἰκός est une expression figée, signifiant « comme il est vraisemblable ».

Et, de là, comme c'est naturel, les mots ont fusé de part et d'autre.

La dernière phrase du texte rend compte des voies de fait dont Phidippide s'est rendu coupable sur son père Strepisade. Le démonstratif οὔτος renvoie à Phidippide, le sujet des cinq verbes coordonnés qui suivent, désignant des actions violentes. Trois d'entre eux font l'objet d'une crase avec la conjonction καί, κἀσπόδει pour καὶ ἐσπόδει, κᾶπνιγε pour καὶ ἔπνιγε, κἀπέθλιθεν pour καὶ ἐπέθλιθεν. Le premier, ἐπαναπηδᾷ, est au présent tandis que les quatre autres sont à l'imparfait : la coordination κᾶπειτ', pour καὶ ἔπειτα, qui introduit une pause dans la phrase, permettait de garder cette différence en français. Le jury a toutefois accepté une harmonisation au présent ou à l'imparfait. L'imparfait semble avoir ici une valeur inchoative : il pouvait donc être traduit par la locution « se mettre à... ».

Alors, cet homme me saute dessus, et puis, il s'est mis à m'écraser et me réduire en cendres, à m'étrangler et à m'écrabouiller.

VERSION ALLEMANDE

Rapport présenté par Stéphane Gödicke et Nathalie Hamidou.

Présentation du texte, statistiques et remarques méthodologiques

Lehrer werden – devenir enseignant. C’est un titre en forme de clin d’œil au site du ministère de l’Éducation Nationale et de la Jeunesse que le jury a souhaité donner au texte proposé cette année aux candidats ayant composé en allemand. Dans cet extrait de sa biographie publiée en 1957, *Lorsque j’étais un petit garçon (Als ich ein kleiner Junge war)* où Erich Kästner (1899-1974) décrit son enfance de 1907 à 1914 dans sa ville natale de Dresde, c’est au monde enseignant qu’il est d’abord rendu hommage. Les piles d’ouvrages, de revues et de cahiers bleus et marron qui constituent l’univers de Monsieur Schurig, un instituteur qui loue une pièce meublée dans la maison de ses parents, fascinent autant qu’elles effraient le jeune Erich qui décide alors « du fond de son cœur » de devenir enseignant. Le texte invite ensuite à une réflexion sur le métier de professeur à l’occasion d’une séance où Erich, très jeune instituteur en formation, passe une inspection. Inspection qui se déroule fort bien d’ailleurs, « comme sur des roulettes » dit-il, mais qui questionne son rapport à l’enseignement ainsi que sa posture. Avidé de connaissances, désireux d’apprendre encore et encore, « impatient et agité », a-t-il vraiment les qualités que l’on attend d’un futur éducateur ? Pense-t-il assez aux enfants, ou pense-t-il trop à lui-même ? Fait-il partie de ces véritables enseignants à la vocation chevillée au corps qui, remarque-t-il, sont aussi rares que des héros ou des saints ?

Trente-neuf candidats ont choisi cette épreuve en 2024, ce qui équivaut au nombre de copies de l’année 2021, après la remontée de l’année 2022 (44 candidats) et le creux de l’année 2023 (36 copies). La moyenne de l’épreuve, de 10,19/20, est en légère baisse, sans que celle-ci soit significative : en effet, deux copies très insuffisantes notées entre 01/20 et 02/20 se sont détachées du lot et ont fait chuter la moyenne générale qui sinon aurait été semblable à celles des années précédentes (10,5/20 en 2021, 10,45/20 en 2022 et 10,72/20 en 2023). Le jury est d’ailleurs fort satisfait d’avoir trouvé très peu de copies insuffisantes ou trop lacunaires. Aucun candidat n’a rendu de copie blanche. Même les candidats les plus faibles se sont battus pour proposer une traduction sensée et cohérente. L’impression qui se dégage de la correction des copies est que dans l’ensemble, les candidats ont plutôt bien compris le texte, qui était de difficulté moyenne du point de vue lexical, et dépourvu de complexité particulière sur le plan syntaxique. Un peu plus de la moitié des copies (20 sur 39) se situent comme les années précédentes au-dessus de la moyenne. Cette année, en revanche, onze d’entre elles, soit pratiquement le tiers du lot, ont reçu une note supérieure à 14/20, ce qui constitue l’un des records de l’épreuve ainsi qu’un progrès important par rapport aux sessions précédentes. Ces copies qui s’échelonnent de 14/20 à 17/20 se sont distinguées par une compréhension fine et précise du texte, ainsi que par le soin qu’elles ont apporté à la qualité de la restitution. La note maximale de 17/20 a été attribuée à la meilleure copie en raison de son excellence et de son élégance.

Le jury a également été heureux de trouver peu de copies raturées, et très peu de négligences dans leur présentation. Seule une copie, parmi les plus faibles, était vraiment défailante sur ce point : écrite de façon très désinvolte, elle comportait entre crochets des commentaires que le ou la candidat(e) avait cru bon d’apporter à sa proposition de traduction, qui était pour le moins approximative et même fantaisiste. Cette façon de procéder est à proscrire absolument. Le jury profite de cette remarque d’ordre méthodologique pour rappeler aux futurs candidats que la traduction du titre de la version, quand elle en comporte un, est obligatoire, et que les omissions ou « oublis » de traduction font partie

des fautes les plus sanctionnées. Il en va de même pour le titre de l'ouvrage dont est extrait le texte – que la majorité de candidats avait heureusement bien pensé à traduire.

Sur le plan méthodologique toujours, le jury souhaite insister sur la rigueur et la précision qui doivent guider l'exercice de traduction. En allemand, on dirait : „so nah wie möglich, so weit wie nötig“. Restez aussi proches du texte-source que possible, ne vous en éloignez que si cela est nécessaire. Soyez fidèles au lexique et aux choix de l'auteur autant qu'aux impératifs de la langue d'arrivée. N'ôtez rien. N'ajoutez que si cet ajout est justifié par la nécessité d'étoffer une tournure condensée ou compacte présente dans la langue allemande qui leste par exemple davantage ses prépositions que le français. C'est un équilibre parfois difficile à trouver, et qui exige de la part des agrégatifs un entraînement très régulier, mais qui garantit de ne pas tomber dans les deux écueils qui guettent les candidats, à savoir le calque et la réécriture. Voici un exemple de calque syntaxique („Ich lernte sie nicht erst in der Schule kennen“ rendu par « Je ne les ai pas connus d'abord à l'école ») et un exemple de calque lexical (« Lehrbücher » rendu par « des livres pour apprentissage » ou « des livres d'enseignement »). Ces propositions de traduction ne sont certes pas fausses en soi, mais qu'elles sont maladroites et pataudes ! Il suffit de se dire pour les améliorer : est-ce que je formulerais spontanément les choses ainsi en français ? De toute évidence, non. Il en va de même pour la tendance inverse qui consiste à broder et à ajouter des éléments qui relèvent de l'invention, voire de la réécriture. Par exemple, traduire le segment „[ich] setzte mich aufs grüne Sofa und starrte ...“ par « je m'asseyais sur son canapé vert et me concentrais tel une statue sur... » n'est pas foncièrement faux non plus, mais cet ajout est excessif et n'a pas lieu d'être à partir du moment où l'auteur lui-même n'a pas eu recours à cette comparaison.

Dans le même registre, le jury souhaite rappeler aux candidats que l'usage de la ponctuation en français diffère de celui dans la langue allemande. Les calques concernant la virgule notamment sont un problème récurrent dans les copies ; les futurs candidats gagneraient sur ce point à relire attentivement le rapport de 2021 qui rappelait les différences majeures entre l'usage français et le rôle de celle-ci en allemand. Il faut avoir conscience du fait que calquer les règles de l'emploi de la virgule en allemand dans un texte français conduit à des aberrations du point de vue syntaxique, logiquement sanctionnées dans le cadre d'une épreuve de l'agrégation externe de Lettres Modernes. Pour illustrer ce point, le jury a choisi deux des phrases de la version où il a été le plus confronté à ces fautes de calque. Tout d'abord, le segment „Und trotzdem war es ein Missverständnis.“ : en allemand, il n'y a pas de virgule car la langue impose d'enchaîner l'adverbe et le verbe conjugué, toujours placé en deuxième position dans une phrase déclarative. Le français en revanche requiert une virgule en raison de sa syntaxe : « Et malgré cela, ce fut un malentendu ». Prenons maintenant le segment „Ich hatte Lehrer werden wollen, um möglichst lange ein Schüler bleiben zu können“ : ici, la virgule est indispensable en allemand pour séparer la proposition principale de la proposition subordonnée infinitive en « um...zu... », car ce sont deux propositions de nature différente. Le français ne requiert pas cette même séparation et dira naturellement « J'avais voulu devenir professeur pour pouvoir rester un élève le plus longtemps possible ». Le jury invite vraiment les futurs candidats à travailler ces deux règles, mais insiste particulièrement sur le fait que ces différences de ponctuation ne doivent pas être comprises comme des incitations à modifier fondamentalement la ponctuation proposée dans le texte-source. Il n'est notamment pas permis de changer un signe de ponctuation fort comme un point par une virgule en français, pas plus qu'il n'est permis de juxtaposer des propositions qui ne le sont pas dans la version. En d'autres termes, la traduction produite en français se doit d'être en parfaite adéquation avec les règles de ponctuation en vigueur dans cette langue, mais en aucun cas elle ne doit se livrer à un réarrangement ou un réaménagement des phrases allemandes.

Le jury rappelle la nécessité de maîtriser les temps en français, du point de vue de la morphologie comme de leur emploi. Un imparfait n'est pas interchangeable avec un passé simple, ni avec un passé composé. Il n'était pas acceptable de trouver, à plusieurs reprises dans le lot de copies, de lourdes fautes sur le passé simple du verbe s'asseoir ou du verbe répondre par exemple (* je m'asseyai / * ils s'asseillèrent / *je répondai). La formation du subjonctif imparfait, auquel il faut recourir dans une traduction au passé en raison des règles de concordance, gagnerait également à être révisée de près.

Enfin, une relecture attentive permettrait aux candidats d'éviter des fautes de registre (*prof pour Lehrer, *gars pour Jüngling), certains anachronismes (*conseillers pédagogiques pour observateurs) ou des fautes d'orthographe préoccupantes (*assoifé, *pflegme). Le jury a été surpris par la présence de barbarismes en français (*débiteur de boissons, *implacide) ou de traductions incohérentes (le mot « estrade » rendu par « *siège de l'évêque », le mot « bistrotier » rendu par « *pillier de bar » [sic]) qui sont très pénalisantes. Une solide relecture permet également de lutter contre les maladresses, ou encore contre l'oubli de « petits mots », généralement des adverbes ou des particules modales. Le jury encourage plus que jamais les futurs candidats à rester vigilants sur ces points.

Proposition de corrigé :

Segment 1

Lehrer werden

Ich wuchs also mit Lehrern auf. Ich lernte sie nicht erst in der Schule kennen. Ich hatte sie zu Hause. Ich sah die blauen Schulhefte und die rote Korrekturtinte, lange bevor ich selber schreiben und Fehler machen konnte.

Devenir professeur / enseignant

Je grandis donc avec des professeurs / parmi des professeurs / entouré de professeurs. Ce ne fut pas à l'école que je commençai à les rencontrer / à faire leur connaissance. Je les avais à la maison / à domicile / chez moi. Je vis les cahiers d'écolier bleus et l'encre de correction rouge bien avant de savoir écrire moi-même et de pouvoir faire des fautes.

- La version s'ouvrait sur trois phrases courtes au prétérit, très abordables, et se poursuivait par une phrase complexe comportant une subordonnée de temps dans laquelle le verbe de modalité « können » était en facteur commun pour les deux infinitifs. Le passé simple était à privilégier, comme dans cette tournure réussie trouvée dans une bonne copie : « Je fis d'abord leur connaissance à l'école ». Le jury a également accepté le passé composé, comme dans cette proposition fort pertinente : « Je n'ai pas attendu l'école pour faire leur connaissance ». L'imparfait ne convenait cependant pas pour les deux premières phrases.
- Beaucoup de candidats n'ont pas eu recours à la tournure « avant de + infinitif » et ont préféré la locution conjonctive « avant que ». Attention dans ce cas à ne pas négliger le « ne » explétif et à bien veiller à la concordance en français : « avant que je ne pusse moi-même... ». Pour cette même expression, le jury a regretté énormément de calques lexicaux : en effet, « lange bevor » a majoritairement été rendu par « longtemps avant que », or il était bien plus fluide et élégant de dire « bien avant que ».
- Pour la traduction du mot « Lehrer », le jury a accepté « professeur » aussi bien que « enseignant », certes un peu anachronique, mais le clin d'œil au site ministériel était assumé. Une copie a fait le choix de garder tout au long de sa traduction le mot « instituteur », qui restreignait la portée du propos, mais qui au regard du contexte était fort pertinent ; veillant à conserver une grande cohérence tout au long de sa version qui comportait des propositions fines et élégantes, elle a été valorisée par le jury.

Segment 2

Blaue Berge von Diktatheften, Rechenheften und Aufsatzheften. Vor Michaelis³² und Ostern braune Berge von Zensurheften. Und immer und überall Lesebücher, Lehrbücher, Lehrerzeitschriften, Zeitschriften für Pädagogik, Psychologie, Heimatkunde und sächsische Geschichte.

Des montagnes bleues de cahiers de dictée, de calcul et de rédaction. Avant la Saint-Michel et Pâques, des montagnes marron de carnets de notes / livrets. Et partout et toujours des livres de lecture, des manuels scolaires, des revues pour enseignants, des revues de pédagogie, de psychologie, sur la vie de nos régions et sur l'histoire de la Saxe.

- Ce second segment ne comportait que des phrases nominales. Le jury invite les futurs candidats à ne pas se laisser abuser par l'apparente facilité de ces phrases, et à bien observer les groupes nominaux : dépourvus d'articles, ils étaient à traduire par l'article indéfini pluriel « des » en français.

³² Michaelis ist die volkstümliche Bezeichnung des Festes des heiligen Michael am 29. September.

- Les copies qui ont été attentives dans leur traduction au lexique scolaire ancien (dictée, calcul, rédaction) ont été valorisées. Le jury a accepté la traduction « cahiers de composition » pour le mot « Aufsatzhefte », mais a été moins satisfait de la tournure « cahiers d'expression écrite », trop anachronique. Un certain nombre de candidats se sont d'ailleurs retrouvés en difficulté sur ce champ lexical de l'école. La traduction de Zensurhefte, qu'il était incohérent de rendre par « cahiers de censure », a souvent posé problème ; proposer « bulletins » était un moindre mal, mais ce mot ne permettait pas de conserver l'image des piles de cahiers décrites comme des montagnes colorées. Cette métaphore sera filée par l'auteur qui parlera quelques lignes plus loin de paysage, donc il était impératif de garder le mot « montagnes » pour la traduction de « Berge ».
- Dans le même ordre d'idées, le jury a eu une préférence pour la traduction du mot « Zeitschriften » par « revues », par rapport à « magazines » qui était une restitution plus moderne du sens, mais qui n'a pas du tout été pénalisée.
- L'emploi de la virgule s'imposait après l'indication de temps « Avant la Saint-Michel et Pâques » en français, pour les raisons rappelées dans la première partie de rapport. Beaucoup de candidats ont chuté ici, que ce soit sur la ponctuation ou sur l'orthographe de la Saint-Michel (oubli du tiret ou de la majuscule, *Michael, *Mickaël). Le mot « Ostern » a été confondu avec « Osten », l'Est, dans les copies les plus défailtantes, ce qui a été lourdement sanctionné.
- Le mot « Heimatkunde » constituait l'une des principales difficultés du texte, tant il est complexe à rendre en français. Le jury salue les bonnes trouvailles qu'il a appréciées dans bon nombre de copies qui ont su penser à des tournures pertinentes comme « histoire et géographie nationales », « géographie locale », « connaissance du territoire » ou encore « culture nationale ». Il a cependant été très surpris par une traduction, trouvée dans quatre copies du lot, qui précisait « histoire, géographie et biologie du pays ». Quand on recherche le mot « Heimatkunde » sur Internet, on trouve effectivement la définition suivante : « Geschichte, Geografie und Biologie einer engeren Heimat (als Unterrichtsfach) ». Il s'agit néanmoins de la première définition qui apparaisse, référencée tout en haut par l'algorithme. Le contexte de notre version n'invitait pas à mentionner la biologie... Qu'il est donc étonnant que ces quatre candidats aient pensé spontanément à ce mot dans leur traduction et aient proposée une traduction extrêmement fidèle à cette définition donnée sur Internet...
- Le jury a en revanche apprécié que la majorité des candidats identifient bien la Saxe dans l'adjectif « sächsisch ».

Segment 3

Wenn Herr Schurig nicht daheim³³ war, schlich ich mich in sein Zimmer, setzte mich aufs grüne Sofa und starrte, ängstlich und hingerissen³⁴ zugleich, auf die Landschaft aus bedrucktem und beschriebenem Papier.

Quand Monsieur Schurig n'était pas à la maison / s'absentait, je me faufilais dans sa chambre, m'asseyais sur le canapé vert et ne quittais pas des yeux, à la fois apeuré / effrayé et fasciné / envoûté, le paysage de papier imprimé et couvert d'écritures.

- Pour le choix du temps dans la traduction de ce segment, l'imparfait s'imposait, car la scène s'était à l'évidence répétée plusieurs fois pendant l'enfance du narrateur. Attention cependant aux fautes d'accord (« je me faufilais et je *m'asseyait... »), trouvées dans un certain nombre de copies ayant perdu le sujet de vue. Une faute de préposition a pu être commise dans l'expression « sur le canapé » : c'est bien la préposition « sur » qu'il fallait utiliser ici, et non « dans », exclusivement réservée au fauteuil parce qu'il nous enveloppe, contrairement à la chaise, au canapé, au sofa et au divan.
- Le jury a valorisé les copies qui ont rendu la fixité du regard induite par le verbe « starren auf » sans se livrer à des ajouts injustifiés, et qui ont bien reconnu sa construction prépositionnelle.

³³ Herr Schurig war ein Lehrer, der ein möbliertes Zimmer bei der Familie Kästner mietete.

³⁴ hingerissen : sehr begeistert

- Mention spéciale pour les bonnes trouvailles proposées par les meilleures copies pour rendre l'expression « ängstlich und hingerissen zugleich », à l'instar de « avec un mélange de peur et de ravissement » ou de « à la fois empli de crainte et d'enthousiasme ».
- Le jury s'est également réjoui que beaucoup de candidats aient bien conservé la métaphore du paysage et aient été en réussite sur la compréhension de l'expression « Landschaft aus bedrucktem und beschriebenen Papier ». Parmi les meilleures propositions, il souhaite distinguer « paysage de pages typographiées et manuscrites » ou encore « le paysage que formaient des documents manuscrits et dactylographiés » – cette dernière tournure ayant le mérite de rendre la préposition « aus » par un étoffement particulièrement habile en français.

Segment 4

Da lag ein fremder Erdteil vor mir zum Greifen nahe, doch ich hatte ihn noch nicht entdeckt. Und wenn mich die Leute, wie sie es ja bei Kindern gerne tun, fragten: „Was willst du denn später einmal werden?“, antwortete ich aus Herzensgrunde: „Lehrer!“

C'était un continent étranger qui se trouvait là à portée de mes mains / au bout de mes doigts, mais / et pourtant je ne l'avais pas encore découvert. Et quand les gens me demandaient, comme ils aiment le faire avec des enfants : « Qu'est-ce que tu veux faire plus tard ? », je répondais du fond de mon cœur : « Professeur ! »

- Dans ce segment, l'imparfait restait de mise, mais les candidats devaient veiller à bien traduire le présent dans l'incise « wie sie es ja bei Kindern gerne tun », ce qui a été très majoritairement le cas.
- Le jury a accepté des traductions plus littérales du mot « Erdteil » comme « une partie du monde étrangère » ou « une partie du monde inconnue de moi », bien qu'elles fussent plus maladroites. Un certain nombre de copies ont proposé une restitution réussie de la première phrase en écrivant par exemple : « Là devant moi s'étendait un continent étranger à portée de main ».
- Le jury a en revanche constaté beaucoup d'erreurs de ponctuation après la question « Qu'est-ce que tu voudrais faire plus tard ? » : beaucoup de candidats n'ont en effet pas mis de virgule alors qu'elle s'imposait ici en français, et certains ont mis une majuscule sur le pronom personnel (*Je répondais) alors qu'il se situait au cœur de la phrase.
- Le jury a apprécié que les candidats soient très nombreux à bien restituer le sens de l'expression « aus Herzensgrunde ».

Segment 5

Ich konnte noch nicht lesen und schreiben, und schon wollte ich Lehrer werden. Nichts anderes. Und trotzdem war es ein Missverständnis. Ja, es war der größte Irrtum meines Lebens. Und er klärte sich erst auf, als es fast zu spät war.

Je ne savais encore ni lire ni écrire que je voulais déjà devenir professeur. Rien d'autre. Et malgré cela, ce fut un malentendu. Oui, ce fut la plus grande erreur de ma vie. Et elle ne se dissipa que lorsque / que quand / qu'une fois que ce fut presque / pratiquement trop tard.

- La première phrase concentrait deux difficultés syntaxiques : il fallait comprendre le lien entre la négation « noch nicht » et l'adverbe coordonné « und schon », puis il fallait éviter de commettre une faute en français sur la traduction de la négation qui portait sur les deux infinitifs « lesen und schreiben ». Mal identifiées, ces difficultés menaient à des calques très maladroits comme « *Je ne savais pas encore lire et écrire, et déjà... ». En français, on ne pouvait pas faire l'économie de l'emploi de « ni » ; l'utilisation calquée de la conjonction de coordination « et » ne permettait pas de faire le lien avec la première partie de la phrase, ce qui créait presque une incohérence. L'imparfait s'imposait en outre pour rendre ce premier prétérit, tandis qu'il était plus pertinent de recourir au passé simple pour rendre le prétérit suivant (« Und trotzdem war es ein Missverständnis. »)
- La traduction de l'expression idiomatique « sich aufklären lassen » a donné du fil à retordre à bon nombre de candidats, certains la confondant avec le verbe « erklären » ou s'appuyant trop

sur la racine « klar », ce qui a entraîné des problèmes de sens (*s'expliquer, *s'éclaircir). Très souvent, le jury a trouvé dans les copies la formulation « Elle ne se révéla que lorsque... », qui ne constituait pas un contresens, mais qui était moins satisfaisante. Une autre solution aurait été de dire : « Et je ne la compris que lorsque... ». Dans cette dernière phrase, il fallait donc également bien saisir le lien entre la restriction temporelle « erst » et le subordonnant « als », ce qui a généralement été bien perçu par les candidats.

- Le jury a accepté les termes de « méprise » ou de « manque de discernement » pour la traduction du mot Missverständnis.

Segment 6

Als ich, mit siebzehn Jahren, vor einer Schulklasse stand und [...] Unterricht erteilen musste. Die Professoren, die als pädagogische Beobachter dabeisaßen, merkten nichts von meinem Irrtum und nichts davon, dass ich selber, in dieser Stunde, ihn endlich begriff und dass mir fast das Herz stehenblieb.

Ce fut à l'âge de dix-sept ans, lorsque je me retrouvai devant une classe et que je dus donner un cours / faire cours. Les professeurs, qui y assistaient en tant qu'observateurs pédagogiques, ne remarquèrent rien de mon erreur, ni rien du fait que moi-même, pendant cette heure de cours, je la compris enfin et que mon cœur cessa / s'arrêta presque de battre.

- Ce segment, qui commençait par une subordonnée temporelle en « als », nécessitait de la part des candidats de bien faire le lien avec le segment 5. Il était possible de décaler la traduction de l'expression « mit 17 Jahren » afin d'éviter une lourdeur dans la phrase française ; le jury a cependant regretté qu'un petit nombre de candidats chute sur une tournure aussi simple (* âgé de 16 ans ; * devant une classe d'élèves de 17 ans).
- Dans cette première phrase, il a été très surprenant de trouver des calques lexicaux en français, sanctionnés en raison de leur incohérence, sur la traduction de l'expression « Unterricht erteilen » : est-ce l'absence d'article en allemand qui a poussé certaines copies à proposer « *donner cours » ou « *dispenser cours » ? Seule l'expression « faire cours » est attestée dans ce cas.
- L'autre difficulté du segment reposait sur la traduction des verbes de positionnement dans l'espace « stand » et « dabeisaßen » pour lesquels il fallait également éviter des calques lexicaux, car ceux-ci créaient de grosses maladresses. Idem pour le verbe en fin de subordonnée (« stehenblieb ») qu'il fallait rendre avec pertinence en le rapportant bien au sujet « das Herz » (le cœur).
- Enfin, il était possible de garder la construction en zeugme « nichts von meinem Irrtum und nichts davon, dass... » en français à condition d'être rigoureux sur la syntaxe proposée, ce que les meilleures copies ont réussi.

Segment 7

Doch die Kinder in den Bänken, die spürten es wie ich. Sie blickten mich verwundert an. Sie antworteten brav. Sie hoben die Hand. Sie standen auf. Sie setzten sich. Es ging wie am Schnürchen³⁵. Die Professoren nickten wohlwollend.

Mais les enfants sur les bancs, ils le sentirent / ressentirent comme moi. Ils me regardèrent avec étonnement. Ils répondirent bien sagement / gentiment. Ils levèrent la main. Ils se levèrent. Ils s'assirent. Ça marcha comme sur des roulettes. Les professeurs approuvèrent de la tête / acquiescèrent avec bienveillance.

- Le jury a accepté que les candidats rendent les verbes au prétérit par de l'imparfait aussi. Le segment ne comportait sinon pas de difficultés syntaxiques particulières, notamment parce qu'il était constitué de phrases très courtes.
- La mauvaise maîtrise du lexique a néanmoins joué des tours à un certain nombre de candidats : confondre « verwundert » et « verwundet » (blessé) menait à un contresens ; calquer la

³⁵ wie am Schnürchen (Umgangssprache): ohne Schwierigkeiten, problemlos

traduction de « brav » menait à une incohérence ; traduire « Sie hoben die Hand » par « Ils hissaient la main » n'avait aucun sens. Le jury se réjouit que beaucoup de candidats ne soient pas tombés dans ces écueils et qu'ils aient proposé de bonnes trouvailles pour rendre l'expression « Es ging wie am Schnürchen » (« Cela se passa à merveille » ; « Cela se passa sans accrocs » ; « Cela se passa sans anicroches »), même si la mention de sa familiarité dans la note de bas de page – qui signalait « Umgangssprache » – n'a pas toujours été bien perçue.

- De bonnes réussites ont également été valorisées pour la traduction du dernier verbe et de son adverbe, qui n'ont donné lieu à des contresens que dans les copies plus faibles : beaucoup de candidats ont choisi le verbe « opiner » ou ont indiqué que le mouvement de la tête se faisait en signe d'approbation.

Segment 8

Und trotzdem war alles grundverkehrt. Und die Kinder wussten es. ‚Der Jüngling auf dem Katheder‘, dachten sie, ‚das ist kein Lehrer, und er wird nie ein richtiger Lehrer werden‘. Und sie hatten Recht.

Ich war kein Lehrer, sondern ein Lerner. Ich wollte nicht lehren, sondern lernen. Ich hatte Lehrer werden wollen, um möglichst lange ein Schüler bleiben zu können.

Et malgré cela, tout sonnait complètement faux / tout était complètement faux. Et les enfants le savaient. 'Le jeune homme sur l'estrade', pensaient-ils, 'ce n'est pas un professeur, et il ne sera jamais un vrai professeur'. Et ils avaient raison.

Je n'étais pas un enseignant, mais un apprenant. Je ne voulais pas enseigner, mais apprendre. J'avais voulu devenir professeur pour pouvoir rester un élève le plus longtemps possible.

- Très peu de difficultés syntaxiques à nouveau ici, mais quelques difficultés lexicales. La traduction du mot « Jüngling » a donné lieu à des traductions peu pertinentes comme « jeunot » (*jeûnot), « gars » ou « ado » ; le mot « Katheder » a pu être fort mal compris et a entraîné des traductions particulièrement incohérentes que le jury choisit de ne pas mentionner.
- Le jury souhaite cependant saluer les nombreuses bonnes propositions qu'il a trouvées dans ce segment, comme : « Mais tout cela était faux de bout en bout » ou « Mais tout cela n'était qu'une grande mascarade ». Plus loin dans le segment, des phrases comme « Je ne voulais pas instruire mais m'instruire » ou « Je ne voulais pas transmettre le savoir mais le recevoir » ont également été valorisées.

Segment 9

Ich wollte Neues, immer wieder Neues aufnehmen und um keinen Preis Altes, immer wieder Altes weitergeben. Ich war hungrig, ich war kein Bäcker. Ich war wissensdurstig, ich war kein Schankwirt³⁶. Ich war ungeduldig und unruhig, ich war kein künftiger Erzieher. Denn Lehrer und Erzieher müssen ruhig und geduldig sein.

Je voulais acquérir / engranger des choses nouvelles, sans relâche / continuellement, et à aucun prix transmettre des choses anciennes, sans relâche / continuellement. J'avais faim, mais je n'étais pas un boulanger. J'avais soif de savoir, mais je n'étais pas un bistrotier / cafetier / mastroquet. J'étais impatient et agité, je n'étais pas un futur éducateur. Car les professeurs comme les éducateurs doivent être calmes et patients.

- Cet avant-dernier segment était le plus difficile à bien des égards. Dans la première phrase, il fallait bien identifier la construction des verbes à l'infinitif et ne pas se laisser abuser par la présence d'une virgule après « Neues » et « Altes », sous peine de commettre un contresens. Ces deux mots étaient deux adjectifs substantivés au neutre qu'il n'était pas recommandé de laisser tels quels en français (*du nouveau ; *de l'ancien) afin d'éviter de grosses maladroites. En outre, la traduction de la locution « immer wieder » est toujours délicate car la tentation du calque est grande (« toujours et encore »). Quant aux verbes « aufnehmen » et « weitergeben », ils étaient employés dans un contexte d'enseignement, donc le choix des candidats devait se porter sur un champ lexical lié au savoir. Cela impliquait de proscrire des traductions comme « ingurgiter »,

³⁶ der Schankwirt: der Besitzer einer Gaststätte, in der nur Getränke ausgeschenkt werden

« emmagasiner » ou « régurgiter », « rendre » ; extrêmement maladroites et sanctionnées par le jury pour cette raison.

- Le jury avait aménagé une dernière note de bas de page pour le mot « Schankwirt » afin que les candidats ne soient pas trop décontenancés par ce terme qui est beaucoup moins courant et évident à comprendre que « Bäcker ». Si de bonnes copies se sont distinguées en proposant « tavernier » ou « limonadier », bien adaptés au contexte de l'époque, nombre de candidats ont proposé des solutions peu réussies comme « patron de bar » ou « tenancier de bar ».
- Des lacunes ont été constatées sur les adjectifs « ungeduldig » et « unruhig » chez les candidats les plus faibles — certains proposant le calque « intranquille » qui ne convenait pas du tout. Le groupe nominal « kein künftiger Erzieher » a pu également être à l'origine de contresens ou d'incohérences à l'image de « *pas un devin du futur ». Le jury ne saurait que trop recommander aux futurs candidats de se livrer à un travail précis et rigoureux sur le lexique.

Segment 10

Sie dürfen nicht an sich denken, sondern an die Kinder. Und sie dürfen Geduld nicht mit Bequemlichkeit verwechseln. Lehrer aus Bequemlichkeit gibt es genug. Echte, berufene, geborene Lehrer sind fast so selten wie Helden und Heilige.

Il ne faut pas qu'ils pensent à eux, mais aux enfants. Et il ne faut pas qu'ils confondent patience et commodité. Des professeurs par commodité, il y en a assez. De véritables / D'authentiques professeurs qui ont la vocation et qui sont nés pour le métier sont presque aussi rares que des héros et des saints.

- Dans ce dernier segment, le narrateur choisissait de s'adresser au présent à ses lecteurs afin de partager ses convictions sur la vocation des enseignants. Tous les candidats ont d'ailleurs bien identifié ce changement de temps. Un certain nombre a choisi dans la première phrase de s'appuyer davantage sur le sens-racine de « nicht dürfen » en proposant des tournures différentes comme « ils ne doivent pas penser à eux » ou « ils n'ont pas le droit de penser à eux », que le jury a bien évidemment acceptées.
- Le terme « Bequemlichkeit » n'était pas facile à rendre. Beaucoup de candidats ont eu recours au mot « confort » qui n'était pas satisfaisant du point du sens. Traduire le verbe « verwechseln » par « interchanger » n'a pas non plus été considéré comme pertinent.
- Dans la dernière phrase, le jury n'a pas pénalisé les candidats qui n'ont pas été attentifs à l'absence d'article sur les groupes nominaux au pluriel, et qui ont donc proposé des traductions comme « Les vrais professeurs ... sont aussi rares que les héros ou les saints ». Cette assertion avait une valeur de vérité générale qui rendait cette traduction envisageable. Il était néanmoins préférable de garder l'article indéfini pluriel en français. En outre, il fallait bien ajuster la traduction des qualificatifs « berufen » et « geboren » afin d'éviter des problèmes de sens comme dans les propositions « *professionnels », « *talentueux » ou « *innés » trouvées dans un certain nombre de copies.
- Les meilleures copies ont pensé à des solutions habiles comme « Les professeurs authentiques, ceux qui le sont par vocation et par nature, sont presque aussi rares que les héros ou les saints », ce dont le jury les félicite.

Erich KÄSTNER, *Lorsque j'étais un petit garçon*, 1957 (dtv, 7. Auflage 01/2006, S. 73-75)

VERSION ANGLAISE

Rapport présenté par Marine Boyer avec la collaboration d'Edouard Marsoin, Céline Pugnet, Elizabeth Ringuet, Céline Prest, Laurent Hélius, Anne-Laure François, Ernest Toffa, Sonia Ferhani et Anne-Emilie Wawrzyniak.

Bilan de la session 2024

363 préparateurs ont composé en version en langue anglaise cette année. La moyenne s'établit à 7,81 (2023 : 08,3 ; 2022 : 08,14). Cette année, moins d'un tiers des copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20. Les meilleures copies (12/20 et plus) sont au nombre de 35 ; elles témoignent d'une bonne maîtrise des deux langues mais aussi d'une compréhension fine de l'extrait à traduire et ses subtilités de registre. Les copies les plus faibles (en dessous de 06/20) sont au nombre de 94 et sont les reflets d'un cumul d'erreurs de compréhension du texte source et de mises en français les plus graves signalées ci-après. Le niveau moyen est en légère baisse comparé aux années précédentes, et l'épreuve de 2024 n'a pas permis au jury d'attribuer de très bonnes notes (supérieures à 15/20). Le jury souhaite à nouveau insister sur la nécessité d'un entraînement régulier à l'exercice de version en langue anglaise et d'une connaissance précise des attentes du jury, consultables aussi bien dans ce rapport 2024 que dans les précédents. Encore une fois, l'appui offert par l'usage autorisé du dictionnaire unilingue n'a pas été suffisamment exploité.

Présentation du sujet

Pour cette session 2024, le choix du jury s'est porté sur un extrait de la nouvelle intitulée « Psychological Operations » extraite du recueil *Redeployment* publié en 2014 dont l'auteur, Phil Klay, est un vétéran des Marines de l'armée américaine, devenu écrivain après avoir servi en Irak pendant plus d'un an en 2007 et 2008. *Redeployment* est la première publication de Phil Klay pour laquelle il a reçu le National Book Award for Fiction en 2014 et que, plus anecdotiquement, Barack Obama a fait figurer sur sa liste de recommandation de lectures pour l'année 2015. Depuis, Phil Klay a publié plusieurs ouvrages qui interrogent les conséquences de la guerre pour ceux qui la mènent sur le terrain ainsi que la place de l'ancien combattant de retour dans la société. Il explore particulièrement les difficultés de réadaptation liées aux traumatismes provoqués par l'expérience au combat.

« Psychological Operations » est la neuvième nouvelle du recueil, qui en comporte douze. L'extrait sélectionné est l'incipit de la nouvelle, lequel est précédé par une citation en exergue du poète égyptien Ahmed Abdel Mu'ti Hijazi « I learned words from among the languages of the earth/ to seduce foreign women at night/ and to capture tears ! ». Le narrateur, un vétéran de la guerre en Irak qui entame des études à Amherst, université prestigieuse des « Little Ivies » située dans l'Etat du Massachusetts. Il y décrit Zara Davies, une étudiante qui suit le même cours que lui, avec laquelle il entretient une relation conflictuelle. Il est autant attiré par son physique qu'il est irrité ou tout au moins intrigué par sa personnalité. La nouvelle est l'occasion pour les deux jeunes gens de s'affronter au sujet des guerres menées par les Etats-Unis et de la situation géopolitique complexe dont elles sont les manifestations. Cet affrontement constant entre les personnages a pour toile de fond le monde universitaire, décrit comme un cocon protecteur tenant les étudiants et professeurs à l'abri de la Réalité. Le narrateur en retire un certain sentiment de supériorité teinté de cynisme désabusé. Le passage, marqué par des variations de registre allant du très soutenu au très familier, fait écho à la confrontation de deux mondes qui ne se comprennent pas à travers la focalisation du narrateur, lui-même tiraillé entre fascination et répulsion pour son nouvel environnement. Une grande partie des enjeux de traduction du passage étaient intimement liés à cette situation narrative où le philosophique

rencontre le trivial voire le grossier (jusqu'à un certain point), où les tensions sociales, ethniques et religieuses affleurent à la surface d'un monde universitaire privilégié qui en semble pourtant éloigné.

Conseils d'ordre général

Les rapports de jury précédents regorgeant de conseils transférables et applicables chaque année, nous nous contenterons de relever deux éléments saillants constatés par les correcteurs cette année. Le jury s'étonne tout d'abord de la récurrence d'erreurs d'orthographe sur du lexique courant : à titre d'exemple les erreurs sur les adjectifs *impressionnant ou encore *familié. Par ailleurs, de nombreuses copies ont comporté des erreurs d'accord qui pouvaient correspondre à l'identification d'un narrateur féminin. Une lecture correcte de la situation décrite devait permettre d'identifier le narrateur de genre masculin notamment grâce à la référence systématique aux hommes soldats dans l'extrait. Enfin, de façon plus générale, de nombreuses erreurs de traduction peuvent être évitées lorsque soin est pris de faire les repérages culturels nécessaires lié à tout extrait de littérature de l'aire anglophone.

Conseils, commentaires et suggestions de traduction par segments

Segment 1

Everything about Zara Davies forced you to take sides. Her attitude, her ideas, even her looks. She wasn't beautiful, exactly, but only because that's the wrong word. There were plenty of beautiful young people at Amherst. They blended with the scenery. Zara insisted on herself. She was aggressive, combative, and lovely.

Tout chez/ en Zara Davies (vous) obligeait/ contraignait/ forçait à prendre parti /à choisir un camp. // Il n'y avait rien chez Zara Davies qui laissait indifférent. Son attitude, ses idées, (et) même son apparence (physique). On ne pouvait pas vraiment dire qu'elle était belle // Elle n'était pas une beauté à proprement parler // mais seulement /uniquement/ simplement parce que ce n'était pas le mot juste / le mot adéquat/ le bon terme // ce n'était pas le mot approprié pour la décrire. Les beaux jeunes gens ne manquaient pas à Amherst. // Il y avait beaucoup de beaux jeunes gens à Amherst. Ils se fondaient dans le décor/ dans le paysage. Zara, (elle), ne voulait pas passer inaperçue. // Zara, (elle), faisait en sorte de ne pas passer inaperçue. Elle était agressive, combative / pugnace, et attirante/ ravissante.

Si la première phrase a été globalement bien comprise, le nom « looks » a fait l'objet de contresens étonnants, certains candidats le voyant à tort comme un équivalent de « outfits ». La reformulation dans un français correct et un registre de langue approprié était le défi des deux phrases suivantes. Le calque de « exactly » devait ainsi à tout prix être évité, de même que des groupes nominaux au sens ambigu du type « le bon mot ». De même, « plenty of » a parfois été traduit par « un tas de » ou « une tonne de », au mépris du style assez soutenu du premier paragraphe.

Si les candidats ont rarement eu purement et simplement recours au calque, beaucoup de contresens ont cependant été constatés pour traduire « she insisted on herself », tels que « elle faisait preuve de détermination » « elle contrastait avec le paysage » ou « elle persévérât elle-même pour s'intégrer ». La différence d'orthographe entre l'anglais et le français, pour les copies qui ne faisaient pas preuve d'une grande recherche lexicale pour traduire « aggressive », a également donné lieu à des erreurs regrettables.

Une lecture attentive de l'ensemble de l'extrait proposé permettait enfin d'affiner la traduction de l'adjectif « lovely » : « adorable » ne convenait guère à l'attitude pugnace du personnage, ce qui devait orienter le candidat vers un adjectif laudatif s'appliquant davantage à l'apparence physique de Zara.

Segment 2

I first saw her in Clark House at Punishment, Politics, and Culture. The course description read, "Other than war, punishment is the most dramatic manifestation of state power," and since thirteen months in Iraq had left me well acquainted with war, I figured I'd go learn about punishment.

La première fois que je la vis, c'était à // Je la vis pour la première fois à Clark House dans le cadre du cours (« Sanction (Pénale) / Peine(s)/ Système Pénal, p/Politique et c/Culture »). Le descriptif (du cours) annonçait : « Excepté/ Outre la guerre, les sanctions (pénales) sont la manifestation la plus ostensible/ visible // l'expression la plus manifeste/ flagrante du pouvoir de l'Etat ;/./, Et/ et étant

donné qu'après treize mois passés en Iraq, la guerre n'avait presque plus de secret pour moi, je décidai d'aller // je m'étais dit que j'allais étudier/ en apprendre davantage sur/ les sanctions pénales. Après un début de texte descriptif, la narration débute dans ce deuxième segment (« I first saw her »), ce qui appelait un choix en termes de conjugaison ; le passé simple et le passé composé étaient tous deux recevables mais il fallait veiller à une cohérence à l'échelle de tout le texte.

Le terme « Clark House » devait être conservé à l'identique, faute d'avoir une traduction officielle reconnue en français. Si les candidats et candidates n'avaient pas saisi la référence au monde universitaire du premier segment (« Amherst »), le contexte devenait ici évident avec la mention d'un « course », qu'il s'agissait de traduire par « cours » et non « séminaire », puisque le texte nous indique plus bas que Zara Davies était étudiante de première année, et non de master. L'intitulé du cours devait apparaître avec des guillemets en français (avec ou sans majuscules pour les termes Politics et Culture) et il était recommandé d'étoffer la préposition « at ».

Le jury a noté un certain nombre de calques maladroits, voire fautifs, pour ce segment, notamment sur « dramatic » ou « other than ». En outre, il convenait de bien faire la différence en français entre état et État : le texte renvoie ici au pouvoir étatique, à l'État en tant qu'autorité politique souveraine. D'un point de vue stylistique, la répétition du terme « punishment » devait être conservée et il convenait donc de trouver une traduction qui puisse convenir dans les trois occurrences.

Enfin le jury met les candidats et candidates particulièrement en garde sur la question de la syntaxe : faute d'avoir identifié « read » comme un prétérit, certaines traductions ont proposé des phrases bancales, sans verbe principal ; cette syntaxe fautive a parfois été aggravée par une mauvaise analyse du terme « since », qui avait ici un sens causal et non temporel.

Segment 3

Everybody in the class was white except for me and Zara. The first day, she sat right across from the professor, wearing skintight jeans and a wide brass belt buckle, a thin yellow T-shirt, and brown suede boots. She had a dark caramel complexion and wore her hair natural, braided in the front with an Afro puff at the back.

Tous les étudiants du cours étaient blancs à part Zara et moi. Le premier jour, elle s'assit /était assise/ s'était assise juste en face du/ devant le professeur / de la professeur(e), vêtue d'un jean moulant avec une large ceinture à boucle cuivrée, d'un fin t-shirt jaune //d'un t-shirt jaune léger et portant des bottes en daim marron. Sa peau était d'un brun caramel et ses cheveux n'étaient pas lissés / elle ne faisait pas lisser ses cheveux qui étaient tressés sur le devant et ramassés dans un / coiffés en un chignon / une boule Afro sur l'arrière.

La première phrase n'a pas posé de problème de compréhension mais il fallait éviter de paraphraser la couleur de peau pour privilégier la formulation directe d'origine.

La phrase suivante, quoique courte, a été à l'origine de faux-sens et de contresens, auxquels se sont ajoutés quelques calques fautifs. Ainsi Zara s'assied-elle juste en face de l'enseignant ou enseignante, l'adverbe “right” ne renvoyant pas au côté droit mais signifiant “tout droit.” Le choix du passé simple (ou du passé composé) plutôt que de l'imparfait s'imposait dans le cadre d'une action ponctuelle et non récurrente. La boucle de ceinture ne pouvait être évoquée telle quelle en français et nécessitait un étoffement. L'adjectif “thin” s'appliquait bien au substantif “t-shirt” et non à l'adjectif “yellow.” La règle de l'ordre des adjectifs en anglais pouvait utilement guider la compréhension du segment. Le substantif “suede” employé comme adjectif renvoyait à un type de cuir (le daim) et non au pays scandinave (“Sweden” en anglais). Enfin, il fallait mettre en évidence qu'il s'agissait du portrait vestimentaire de Zara et non de l'enseignant ou enseignante (personnage qui en est explicitement dissocié comme le signifie la virgule à la suite de “professor”)

Dans la description de la coiffure, le terme “naturel” constituait un calque fautif car fort peu idiomatique : en français il est plus habituel d'évoquer la pratique du lissage de la chevelure (comprise ici comme bouclée, crépue ou frisée). La coiffure (“puff”) renvoie à une forme de chignon, le terme anglais évoquant l'idée de boule/balle.

Segment 4

Though she was a freshman, she jumped into discussion right on the first day, setting the tone for the semester. She could be sharp and even a bit cutting when her classmates – the guys in khakis and

polos, the girls either in sweatshirts or in expensively tasteful but boring clothes – said something she thought was stupid.

Bien qu'elle ne fût qu'en première année/ Même si elle n'était qu'une étudiante de première année / Elle avait beau n'être qu'en première année, elle prit immédiatement part à / elle s'imposa / dans la discussion/ les débats dès le premier jour, donnant ainsi le la / le ton pour le semestre. Elle pouvait se montrer incisive et même un peu cassante/ blessante quand les autres étudiants/ quand ses camarades, les types en treillis/en chinós / pantalons cargo et polos, les filles soit en pulls décontractés/ en sweats ou en tenues coûteuses choisies avec goût mais sans fantaisie (aucune) / originalité, disaient quelque chose qu'elle trouvait stupide.

Le début du segment, « Though she was », devait amener les candidats et candidates à s'assurer d'être cohérents sur le choix du temps du verbe en français : subjonctif passé en cas de choix du passé simple pour traduire le récit, subjonctif présent si le choix s'est porté sur le passé composé. Par ailleurs, la consultation du dictionnaire unilingue aurait pu permettre d'éviter les traductions erronées de « freshman » qui fait référence à un étudiant ou une étudiante de première année à l'université et non au fait d'être « nouvelle », ainsi que de « khakis » qui ne renvoyait pas ici à la couleur kaki mais à un type précis de pantalon (treillis, pantalon chino ou cargo).

D'un point de vue culturel, il était plus judicieux de traduire « her classmates » par « ses camarades » ou « les autres étudiants », plutôt que « ses camarades de classe », le concept de classe comme on l'entend dans le système scolaire français ne fonctionnant pas dans le cadre d'une université américaine.

Enfin, même si elle n'a, dans l'ensemble, pas posé de problèmes de compréhension, rares ont été les restitutions adroites dans la langue cible de l'expression « expensively tasteful but boring clothes ».

Segment 5

At the time, I tended to play the world-weary vet who'd seen something of life and could look at my fellow students' idealism with only the wistful sadness of a parent whose child is getting too old to believe in Santa Claus.

A cette époque, j'avais tendance à jouer la carte/ la partition du// jouer le vétéran / l'ancien combattant désabusé/ désenchanté qui avait une grande expérience de la vie / à qui la vie n'avait plus grand chose à apprendre et qui ne pouvait considérer l'idéalisme de ses pairs / ambiant qu'avec la même tristesse nostalgique/ tristesse empreinte de nostalgie que celle d'un parent / père dont l'enfant a passé l'âge de croire au Père Noël / devient trop grand pour croire au Père Noël.

Ce segment présentait quelques difficultés lexicales qui pouvaient être facilement résolues par l'usage du dictionnaire unilingue (pour « wistful » par exemple) ou par un travail efficace de repérage. Le terme « vet » a fait l'objet d'un contre-sens majeur lorsqu'il a été traduit par « vétérinaire », or une bonne analyse et compréhension du texte – qui faisait plus tôt référence à l'expérience en Iraq du narrateur et plus tard à la guerre du Vietnam – ne laissait aucun doute sur le sens de « vétéran » ou « ancien combattant » ici.

Il fallait aussi veiller à la correction syntaxique du segment traduit. Contrairement à l'anglais, syntaxiquement plus souple, la formulation en troisième personne (« J'avais tendance à jouer la carte de l'ancien combattant désabusé qui avait... ») invitait à ce que l'adjectif possessif « my » soit traduit par « ses » en français pour éviter toute rupture de construction ou ambiguïté syntaxique. La portée de l'adverbe « only » a aussi fait l'objet de quelques contre-sens : il convenait ici de traduire par « ne... que... ».

Enfin, il fallait faire attention à la locution adverbiale « at the time » qui désigne forcément un moment du passé, ainsi qu'aux calques. « Look » a ici le sens de « considérer » et ne saurait être traduit par « regarder ». De même, traduire « old » par « vieux » a été considéré comme un calque, puisqu'il est plus idiomatique en français d'utiliser l'adjectif « grand » pour un enfant.

Segment 6

It's amazing how well the veteran mystique plays, even at a school like Amherst, where I'd have thought the kids would be smart enough to know better. There's an old joke, "How many Vietnam vets does it take to screw in a lightbulb?" "You wouldn't know, you weren't there." And that's really the game. Everyone assumed I'd had some soul-scarring encounter with the Real:

C'est incroyable / impressionnant à quel point l'aura/ le mythe du vétéran / de l'ancien combattant fonctionne, même dans une université comme Amherst, où j'aurais pensé que les étudiants/ jeunes seraient assez intelligents pour ne pas tomber dans le piège / pour ne pas s'y laisser prendre. Il y a une / cette vieille blague // La blague est bien connue : « Combien de vétérans du Vietnam faut-il pour changer une ampoule ? » « / -Tu n'en sais / Vous n'en savez rien, tu n'y étais / vous n'y étiez pas. »

Le contexte donné par les segments précédents permettait aux candidats d'éviter les écueils tels que la traduction de "school" par "école" et de "kids" par "enfants". Ce segment ne posait par ailleurs aucune difficulté concernant les temps puisque la traduction littérale ici était le choix le plus judicieux si ce n'est le "wouldn't know" que nous traiterons ci-après. La syntaxe des phrases ne nécessitait pas non plus de réagencement particulier. Le segment ne comportait pas de difficultés lexicales de prime abord, le sens de "soul-scarring" pouvant facilement être déduit par une rapide analyse morphologique et contextuelle. (scar-ring)

Si ce segment n'avait rien de déroutant à première vue pour les candidates et les candidats, il a néanmoins été particulièrement discriminant, notamment grâce à la blague racontée par le personnage. Rappelons que l'humour est connu pour être particulièrement difficile à saisir dans le processus d'apprentissage d'une langue étrangère et c'est peut-être pour cette raison que les propositions des plus farfelues ont afflué. Tout d'abord le mot « vet » (pourtant élocutable grâce à la présence de « veterans », sa récurrence dans le texte et le contexte) a amené certains préparateurs à visualiser une blague ayant trait aux animaux. Par ailleurs, la délimitation du groupe verbal dans cette blague a donné lieu à des traductions des plus surprenantes. En effet, certains, se disant peut-être qu'une blague pouvait être à connotation sexuelle et absurde par essence, ont découpé « vets/ screw / in a lightbulb » au lieu de « vets / screw in/ a lightbulb », confondant ainsi préposition et particule verbale ce qui rend alors la blague particulièrement grossière sans que cela ne soit justifié par le texte source. La description résultant de ce découpage erroné donnant lieu à une situation très improbable voire impossible, nous conseillons aux candidates et candidats de faire preuve du bon sens nécessaire pour éviter de proposer de telles traductions relevant de l'absurde.

D'un point de vue lexical, si le sens général des mots restait accessible, certains glissements de sens étaient nécessaires afin de respecter certaines collocations en français. Ainsi, "how well ... plays" devait bénéficier d'une transposition en rétablissant "how"... "plays well". "to know better" se traduisait par un étoffement et une modulation. Enfin, "And that's really the game." ne pouvait se traduire littéralement.

Revenons à présent à la partie dialoguée - pour laquelle une prise en compte des spécificités française de ponctuation d'un dialogue était nécessaire - et à "wouldn't know". Une traduction littérale au conditionnel n'était pas envisageable. Une lecture volitive de "would" était à proscrire. Il s'agissait du caractère prévisible de la situation induit par "you weren't there". Ainsi, c'est la combinaison des deux éléments et du contexte de la blague répétée qui donne un contexte générique à "would" ici : il prend un caractère prévisible de type cause / conséquence.

Segment 7

the harsh, unvarnished, violent world-as-it-actually-is, outside the bubble of America and academia, a sojourn to the Heart of Darkness that either destroys you or leaves you sadder and wiser. It's bullshit, of course. Overseas I learned mainly that, yes, even tough men will piss themselves if things get scary enough, and no, it's not pleasant to be shot at, thank you very much;

le monde-tel-qu'il-est-vraiment, rude/ cruel, brute/ sans fard, violent, en dehors du cocon formé par l'Amérique et le/ son milieu universitaire, une incursion / un voyage au Cœur des Ténèbres qui vous détruit ou bien vous rend plus triste et plus sage. Ce sont / C'est des conneries, bien sûr. // Bien sûr que ce ne sont que des conneries. Là-bas, j'avais surtout appris que, oui même les gros durs / grands gaillards se pissent dessus/ dans le pantalon / quand les choses tournent suffisamment mal / la situation devient suffisamment terrifiante (pour cela) / quand la peur devient trop forte et que, non, il n'est pas / ce n'est pas agréable de se faire tirer dessus, merci bien ;

L'intérêt du segment résidait dans le décalage humoristique entre un registre littéraire (« unvarnished ... sojourn »), voire philosophique (« the world-as-it-actually-is »), et une langue familière (« piss

themselves », « things get scary ») teintée d'oralité (« that, yes, (...) and no (...) thank you very much. »). Le segment comportait ainsi quelques difficultés, élucidées par les candidats de façon plus ou moins heureuse.

La première difficulté était d'ordre lexical. La traduction de « unvarnished » a ainsi posé problème à un nombre important de préparateurs, qui ont commis des calques tels que « sans vernis ». D'autres n'ont pas perçu la référence au roman de Joseph Conrad et ont traduit « Darkness » par « Obscurité », commettant un faux-sens, là où « Ténèbres » était attendu. Rappelons que le titre *Heart of Darkness* a été traduit par *Au cœur des ténèbres*. Il fallait par ailleurs comprendre « academia » non pas comme « académie », comme l'ont fait certains candidats, mais comme « monde / milieu académique / universitaire ».

La deuxième difficulté du segment était de nature syntaxique. Celui-ci demandait de la part des agrégatifs et agrégatives une attention particulière quant à la traduction du groupe nominal « the harsh, unvarnished, violent world-as-it-is », dont la complexité reposait tant sur la juxtaposition d'adjectifs épithètes que sur la traduction du nom tête « world-as-it-actually-is ». À ce titre, les calques syntaxiques ont été fréquents : nombreux sont les candidats qui ont choisi de traduire le passage en conservant la syntaxe de l'anglais, c'est-à-dire en antéposant les adjectifs épithètes devant le nom. Or, des traductions comme « le dur, sans vernis, violent monde-tel-qu'il-est-vraiment » étaient lourdes et impropres.

Segment 8:

but other than that, the only thing I felt I really had on these kids was the knowledge of just how nasty and awful humans are. [...] Zara was the only one who saw through me. She was running her own game. As a black girl from Baltimore, she had a fair share of street cred.

Mais, (mis) à part cela, j'avais l'impression que la seule chose qui me distinguait par rapport à // l'avantage que j'avais sur ces gamins/ petits jeunes c'était (de) savoir à quel point les humains sont méchants/ mauvais/ et horribles // l'être humain est... // c'était de connaître le degré d'horreur et de méchanceté dont l'humanité était capable. Zara était la seule à me percer à jour / à voir clair en moi. Elle aussi jouait un rôle. Et tant que jeune fille noire originaire de Baltimore, on lui prêtait une certaine expérience de la vraie.

Malgré l'apparente simplicité de la première phrase, il convenait de veiller à restituer l'intégralité de ses composantes, en particulier « I felt » et « just », omis dans plusieurs copies. Si certains candidats ont judicieusement traduit « I felt » par « j'avais l'impression », d'autres ont opté pour « je sentais » qui constituait un calque inadéquat.

Certains candidats ont été tentés de proposer des termes plus littéraires pour traduire les adjectifs « nasty » et « awful », pourtant la traduction la plus simple (« méchants / mauvais » et « horribles ») s'avérait ici plus judicieuse ; on rappelle l'importance de respecter le sens et le registre du texte-source.

La deuxième phrase illustre l'importance d'exercer la plus grande prudence concernant la traduction mot-à-mot : traduire « saw through me » par « voyait à travers moi » constituait un anglicisme non recevable ; il convenait d'opter pour « voyait clair en moi », qui conservait la charge sémantique du verbe « see », ou « me perçait à jour ». Certaines copies ont commis de légers faux-sens (« me comprenait ») voire des contresens (« en qui je me reconnaissais »).

Enfin, concernant « a fair share of street cred », on pouvait procéder à une modulation (« on lui prêtait une certaine expérience de la vie ») ; rester proche du texte-source était possible mais au prix d'une certaine lourdeur (« elle disposait d'une bonne part de crédibilité liée au monde de la rue »).

Segment 9

That she was the daughter of a physics professor at Johns Hopkins and a real estate attorney and was thus a million times more privileged than 90 percent of the white guys I served with in the Army didn't particularly matter. Baltimore, everybody who'd seen an episode of *The Wire* could tell you, was a rough city.

Qu'elle soit / fût la fille d'un professeur de physique à Johns Hopkins et d'une notaire / d'une avocate spécialiste en droit immobilier // Que ses parents soient / furent ... et ainsi un million de fois plus privilégiée que 90 pourcent des types blancs avec qui / lesquels j'avais servi dans l'armée n'avait

pas particulièrement d'importance / importait peu. Comme tous ceux qui ont// Comme quiconque ayant vu un épisode de The Wire / Sur Ecoute pourraient /pourrait/ pouvaient/ pouvait (vous) le dire, Baltimore était une ville où les conditions de vie étaient difficile ///marquée par/ en proie à la violence. // n'était pas une ville où la vie était facile. // était une ville dangereuse.

Dans la première phrase du segment, tous les accords féminins et masculins ont été acceptés pour la traduction du métier des parents—rien n'indiquant un choix de genre dans la version originale (« un/une professeur/professeure de physique », « un/une avocat/ avocate », « un/une notaire »). De nombreuses maladresses lexicales dans la traduction de « real estate attorney » ont été relevées, allant souvent jusqu'au non-sens : « un homme juridique », « une vraie avocate d'état », « une juge absolument établie ». La traduction de la préposition « at » par « chez » a été pénalisée, car elle démontre une mauvaise compréhension de la référence à l'université « Johns Hopkins » ; et l'orthographe fautive, en particulier l'oubli du « -s » à « Johns », renforçait l'effet d'incompréhension du contexte. Enfin il fallait faire particulièrement attention au choix du mode : le subjonctif était attendu, notamment si le verbe était répété (« qu'elle soit / ait été / fût la fille de »). Même si la deuxième moitié de la phrase a été mieux réussie, il fallait bien veiller à traduire « served **with** » soit « avec qui / lesquels j'avais servi dans l'armée » et non « que j'avais servi » qui constituait un contresens.

Deux choix de temps ont été acceptés pour le dernier segment (au passé et au présent) à condition que la correction syntaxique et la concordance des temps aient été respectées. La dernière phrase a été globalement réussie, à l'exception de quelques calques jugés maladroits dans la traduction du titre de la série *The Wire* (« le fil », « le câble »). L'usage de l'emprunt lexical « The Wire » et la traduction officielle « Sur écoute » ont été retenus par le jury. Il fallait bien faire attention à la traduction du groupe nominal « a rough city » : l'adjectif « dangereuse » a été préféré au calque « rude », et les propositions ayant choisi l'étoffement ou la modulation ont été valorisées.

VERSION DE LANGUE ARABE

Rapport présenté par Mohamed Ben Mansour et Moulay Mustapha Tesrif.

Extrait de son œuvre intitulée *Histoire des littératures de langue arabe*, le passage proposé à la traduction aborde la question du style adopté par les prosateurs durant la période de la Renaissance arabe (*al-nahda*). Dans ce passage, Jorge Zaydan note l'existence de plusieurs écoles stylistiques à la fin du XIX^e siècle. Certaines s'inspirent de l'imitation des Anciens alors que d'autres tracent leur propre cheminement esthétique. L'analyse de l'auteur convoque des référents classiques à l'instar de la dichotomie entre *lafz* et *ma'nā* ou la préséance des tropes sur les idées dont l'une des premières théorisations remonte au *Kitāb al-badī'* d'Ibn al-Mu'tazz.

Trois candidats ou candidates ont choisi l'arabe cette année dans cette épreuve de version. Les niveaux étaient très hétérogènes : une copie a obtenu la note de 16/20 car elle a parfaitement restitué le texte en français ; une deuxième a obtenu la note de 12/20 en raison de la prolifération des faux-sens et de la mauvaise compréhension de certains passages ; la troisième a eu 8/20 car elle n'a pas saisi le sens du texte.

Le jury attire l'attention sur l'inquiétante prolifération des erreurs grammaticales émanant de futurs professeurs de français. Si certaines peuvent être de simples erreurs d'inattention – ce qui ne les justifie pas pour autant – d'autres traduisent une méconnaissance de certaines règles d'accord ou de conjugaison. La liste ci-dessous est loin d'être exhaustive :

- « Cet âme » au lieu de « Cette âme »
- « Cet époque » au lieu de cette époque.
- « À la fin de l'époque ottoman » au lieu de « À la fin de l'époque ottomane »
- « Les gens se sont habitués d' » au lieu de « les gens se sont habitués à »
- « Même s'elle » au lieu de « même si elle »
- « Les écrivains ont commencé à fuire » au lieu de « Les écrivains ont commencé à fuir ».
- « Mais ils se préoccupent a clarifier » au lieu de « Mais ils se préoccupent de clarifier »
- « Notre précédent discours sur la poésie s'applique aussi à la prose littéraire car les deux découlent du même domaine et ont donc été influencées de la même manière par la Renaissance ».
- « Donc quand cette civilisation nous est parvenue avec son lot de sciences naturelles, de mathématiques basées basés sur l'expérience », etc.

Enfin, le jury note l'oubli de la majuscule dans la graphie de concepts ou de réalités abstraites à l'instar de la Renaissance ou les Anciens

En plus de cette inconstance grammaticale, le jury note quelques oublis de la part des candidat.e.s dans la traduction de certains mots, expressions ou passages :

- « La seule préoccupation de l'écrivain soit “davantage” dirigée » : *بحيث يكون هم الكاتب موجهها بالأكثر* : إلى المعنى المراد إيضاحه
- « Certains ont imité le style “du début” de la période islamique » : *فبعضهم قلد أسلوب صدر الإسلام*
- « Dans les sujets “oratoires” qui nécessitent des formes de réprimande » : *في المواضيع الخطابية التي تحتاج إلى تقريع*

Certaines copies se permettent quelquefois de laisser un vide, ce qui est lourdement pénalisé:

- Ils ont réfuté la perte de temps et les rallongements dans les assonances : *ويستكفون من إضاعة الوقت في السجع البارد*

Bien que le texte ne soit pas tiré de la littérature classique, il recèle des références à celle-ci, comme des noms de figures importantes ou des titres d'ouvrages qui appartiennent au répertoire intellectuel universel. La plupart des graphies sont fautives et révèlent une méconnaissance des règles

de la translittération. Le jury invite les candidat.e.s à en prendre connaissance et à opter pour celle utilisée par la revue *Arabica* :

- Plusieurs transcriptions fautives du nom du polygraphe et traducteur Ibn al-Muqaffa' :

Ibn al-Moquafaa / IBEN MOUKAF AE/ Ibn AL-Muqaffaâ

On peut faire le même constat pour al-Ġāhiz : AL Djaahid / El Jahed /ALJAHID

Même le nom de l'auteur semble faire défaut aux candidat.e.s puisque l'un.e des candidat.e.s a confondu Zidane pour Zaydan.

Des termes relatifs à cette période mériteraient une attention particulière, à l'instar d'ottomane dont la graphie s'est transformée en « othomane ».

La traduction des figures de style a posé plusieurs difficultés. Même si les correspondances terminologiques ne sont pas toujours évidentes, en particulier pour le *ġinās* qui peut couvrir plusieurs manifestations de la paronymie, il est possible de proposer cette liste non exhaustive :

Antithèse, oxymoron : *ṭibāq*.

Comparaison : *tašbīh*.

Double signification : *tawriya*.

Exagération, hyperbole : *mubālaġa*.

Métaphore : *isti'āra*

Métonymie, synecdoque : *kināya*.

Paronomase : *ġinās* ou *taġnīs*.

Répétition : *takrār*.

Nous attirons également l'attention sur l'importance d'éviter les ajouts³⁷ et sur la nécessité de se limiter au contenu que renferme le texte. Trois exemples illustrent cette défaillance très dommageable :

أخذت الحرية في الشبوع : La liberté s'est propagée « et devient populaire ».

فأخذت هذه الروح : Donc cet esprit « et cette tendance ».

المعول فيه على الألفاظ : le lieu privilégié du déploiement des figures de style et des « jeux de langage ».

لمجرد التفتيح : « dans le simple but d'emphase « et d'amplification ».

Le jury ne retient que la première proposition et considère la seconde comme un faux-sens.

فيجب مع توخي السهولة في النثر : il faut veiller à prôner « ou à emprunter » la voie de la simplicité.

Enfin plusieurs faux-sens ont émaillé la plupart des copies. Nous en avons relevé les plus saillants :

- غموض : qui renvoie à l'obscurité et au caractère sibyllin ou abscons d'une idée a été souvent traduit par complexe ou confus (معقد en arabe).

- الكاتب : auteur et non livre (*kitāb*).

- سرى : se diffuser, se répandre et non réunir (جمع).

- شاع : se répandre, se diffuser et non apparaître (ظهر).

- انحرف، عدل عن، أعرض عن : embellir, orner et non se détourner (عن).

Proposition de traduction

Notre précédent propos sur la poésie concerne également la prose puisque les deux relèvent du même esprit et ont été, dès lors, pareillement influencées par la Renaissance. Cette influence s'est peut-être davantage manifestée dans la prose que dans la poésie, en ce sens que les prosateurs ont accordé plus d'importance aux sens dans leurs travaux que ne l'ont fait les poètes. À la fin de l'époque ottomane, la prose sollicitait principalement les figures de style, à l'instar des rimes assonancées, de la métaphore, de la double signification et de la paronomase à tel point qu'il devient difficile de saisir le sens, tant il est cerné par des images absconses. Or, lorsque cette civilisation nous est parvenue avec ses sciences naturelles et mathématiques basées sur l'observation, l'expérimentation ; lorsque

³⁷. Nous avons mis entre guillemets les ajouts.

les gens ont pris l'habitude de mesurer le temps par la réduction des distances et au moment où la liberté a commencé à se répandre, les lettrés se sont détournés du recours à l'irréel et récusèrent de perdre leur temps dans la prose fade ou la redondance des sobriquets ou des adjectifs uniquement pour l'emphase. Il leur a été donc plus facile de retrouver la réalité dans la mesure où la préoccupation de l'écrivain est davantage tournée vers le sens à élucider.

Cet esprit a commencé à gagner les écrivains au milieu de ce siècle, lesquels divergent concernant le style à imiter. Mais l'idée que la méthode scolaire et confuse, telle qu'elle nous est parvenue, est inutile en raison de sa complexité et de sa longueur fait consensus auprès d'eux. S'ils l'ont abandonnée, ils ne se sont pas pour autant mis d'accord sur le style qui convenait à l'esprit du siècle. C'est ainsi qu'ils se sont remis à imiter les styles des Anciens : celui du début de l'Islam pour certains, du début de l'époque abbasside pour d'autres, en particulier celui d'Ibn al-Muqaffa' – lequel prédominait en raison de sa facilité et de sa rigueur – une autre catégorie a cependant suivi le style d'Ibn Ḥaldūn dans ses *Prolégomènes* ou imité al-Ġāḥiẓ ou d'autres [prosateurs].

Telle est la disposition des écrivains émergents qui s'attachent aux ornements de style, en particulier dans les sujets oratoires qui requièrent réprimande, menace, intimidation ou menace. Quant aux thèmes ordinaires, une prose simple et moderne a vu le jour dont les tenants n'ont pas ressenti le besoin de recourir aux ornements de style et aux structures enjolivées car leur seule préoccupation était l'élucidation du sens et sa simple communication à l'esprit du lecteur. Parmi ces écrivains émergents, certains ont négligé avec excès ... même au détriment du respect de la syntaxe et de l'utilisation d'un registre familier. Un tel excès finit par corrompre et ruiner le langage. Il faut donc que la quête d'une prose simple soit alliée au respect des règles et des ligatures grammaticales.

Jorge Zaydan, *Histoire des littératures de langue arabe*, Le Caire, al-Hilāl, 1914, vol. IV, p. 269.

VERSION ESPAGNOLE

Rapport établi par Rafael Vilchez, avec l'aide de Laura Scibetta, Christine Rennes et Grégory Dubois.

Présentation du sujet

Le sujet proposé pour cette session est extrait de *Salvar el fuego*, un roman de Guillermo Arriaga qui a obtenu le prestigieux prix littéraire espagnol Alfaguara en 2020. A travers son écriture, cet auteur mexicain s'attache depuis trois décennies à révéler les réalités complexes de son pays. Il est également connu pour son œuvre cinématographique en tant que réalisateur mais surtout comme scénariste, entre autres, des films *Amours chiennes*, *21 Grammes* et *Babel*. À ce titre il a été nommé aux Oscars pour le scénario de *Babel* et a obtenu, en 2005, le Prix du scénario du Festival de Cannes pour *Trois enterrements*.

Dans ce roman, Arriaga parle de la violence au Mexique, de la pauvreté, de l'immense fossé social qui divise le pays et il le fait à partir de différentes voix narratives et différentes temporalités qui finissent par se connecter. Le fragment proposé à la traduction correspond à un exercice de mémoire que fait le personnage de Francisco. Celui-ci maintient tout au long du roman un pseudo dialogue avec Ceferino, son père décédé, victime d'un parricide commis par son autre fils, José Cuahemec. Ceferino Huiztlíc, est un indigène issu de la misère des hauts plateaux de Puebla qui, avec une dévotion absolue à la culture et à la science, se réinvente pour devenir un intellectuel influent, au niveau politique, dans la défense du peuple indigène et de sa culture. Mais dans sa vie privée, Ceferino reste un personnage complexé par ses origines indiennes et se révèle être un mari machiste ainsi qu'un père brutal imposant à ses enfants une discipline de fer.

L'identité fictionnelle de Ceferino est liée aux courants de pensée mexicains qui, depuis un siècle et d'Octavio Paz à Carlos Fuentes, ont tenté de démêler l'identité mexicaine. Guillermo Arriaga aborde, à travers Ceferino mais également à travers les autres trames narratives, la violence quotidienne et l'obsession nationale pour le thème de la race.

Sujet

Ceferino, ¿en qué pensabas esas tardes, inmóvil en tu silla de ruedas, cuando mi hermano te dejaba en la terraza a merced de la intemperie, sin importar si llovía, si era de noche o si helaba? ¿Te dolía saberte inútil y humillado, incapaz de moverte, de expresarte, de defenderte? ¿O no cesabas de rumiar sobre tu pasado de miseria y sobre la opresión de tu pueblo?

«No sabes lo que daría por cambiar el rumbo de la historia y evitar que los míos sufrieran como sufrieron», solías decir. Ya que no era posible cambiar el orden de los acontecimientos, te obcecaste en narrarlos desde un punto de vista más justo y más igualitario. Reescribirlos, nos dijiste, se convirtió en tu proyecto vital. Por eso leías libros de Historia con tal ardor, para saciar tu obsesión de pasado, para nunca olvidar. La escuela era para ti un santuario. «En la educación se encuentran las llaves», solías aleccionarnos. Tu padre les planteó a ti y a tus hermanos que estudiar era la única salida. Él que jamás supo leer y escribir. Él, que apenas sabía una docena de palabras en español. Para motivarlos les ponía de ejemplo a Juárez, «un indio como nosotros que llegó a presidente». No es que tu padre creyera que pudieran ser presidentes, ni que llegarían lejos, solo deseaba que escaparan de ahí. De la sierra, de la miseria, del hambre, de la casa construida con lodo y ramas, del fogón humeante, de los tacos bañados con el aceite en el que alguna vez frieron carne de venado, de los zapatos usados por otros niños y que pasaron a otros niños y luego a otros hasta que llegaron a ustedes. Zapatos que les apretaban y les sacaban ampollas y que tu padre impedía que dejaran de

calzar porque sin zapatos ningún indio podía llegar a ser alguien. Los ingenieros, los abogados, los maestros no calzaban huaraches. [...]

Nosotros no teníamos pretexto para no ir a la escuela. No importaba si nos sentíamos mal, si sufríamos de fiebre o teníamos un hueso roto. Para impelernos, relatabas la mañana en que se le desprendió la suela a uno de tus zapatos y llegaste de la escuela con el pie descalzo y sangrante después de recorrer los cuatro kilómetros que mediaban con tu casa. «Era mi único par. No había dinero para comprar otro. Y así fui diario a clases y cientos de espinas se me clavaban en el pie, y los dedos se me cortaban con las lascas de los cerros. Seis años de edad y no me quejé una sola vez. Tuvieron que pasar meses para por fin contar con otros zapatos».

Guillermo Arriaga, *Salvar el fuego*, Barcelona, Alfaguara, 2020, p.20-22

Bilan de la session 2024

Pour cette session, 69 candidats ont composé en version espagnole. La moyenne pour ces copies s'établit à 08,09/20 avec des notes qui s'échelonnent de 1 à 16,25/20. Un peu plus de la moitié des candidats (52%) ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20. Les meilleures copies (12/20 et plus) sont au nombre de 18 (26%). Ce sont là des copies qui témoignent d'une bonne maîtrise des deux langues ainsi que de l'exercice de traduction. Les 25 copies les plus faibles (en dessous de 06/20) représentent plus du tiers de l'ensemble (36%) et sont révélatrices de graves problèmes linguistiques en espagnol, mais également en français, ce qui est particulièrement inquiétant pour des candidats à l'agrégation de lettres modernes.

Remarques générales et conseils

Si le niveau moyen est globalement conforme à celui des années précédentes, l'épreuve de 2024 a permis au jury d'attribuer d'excellentes notes à quelques copies qui se sont distinguées par leur maîtrise du français et leur fidélité au texte source, ce qui témoigne d'une bonne préparation de ces candidats à l'épreuve. Les copies les plus faibles ont révélé, quant à elles, un manque de précision de la traduction et surtout une mauvaise connaissance de l'espagnol, de sa grammaire et de son lexique. La méconnaissance de la morphologie verbale dans les deux langues ainsi que de mauvais choix de temps ont lourdement pénalisé certaines copies. Pour éviter cet écueil, les candidats doivent veiller à une relecture attentive afin d'éviter certains oublis mais aussi des fautes d'orthographe ou de conjugaison indignes de futurs professeurs de français. Nous avons également constaté une tendance au calque ou à la réécriture qui sont le plus souvent une façon d'éviter les difficultés du texte, là où une bonne traduction suppose un effort de fidélité au texte source et à la langue française. Les préparateurs doivent être conscients que l'exercice de la version est un travail de rigueur et de précision qui exige une préparation tout au cours de l'année et une lecture régulière de textes espagnols.

Remarques sur les copies

(L'usage de l'astérisque dans les commentaires souligne des formes erronées.)

Langue espagnole

Les fautes qui ont pénalisé le plus lourdement les copies, car elles étaient répétitives et ont conduit à plusieurs contresens de phrase, concernent la méconnaissance des valeurs possibles de la troisième personne du pluriel en espagnol. Cette personne peut correspondre à une troisième personne classique, mais aussi à la forme de politesse du pluriel ou à plusieurs personnes que l'on tutoie en Amérique Latine et dans certaines régions du sud de l'Espagne. Dans la logique du texte, il ne pouvait s'agir que de la troisième option étant donné que le personnage s'adresse à son père en parlant de lui et de ses frères. Il fallait donc traduire par « vous » et en aucune manière par *« ils ».

Une autre erreur récurrente concerne la méconnaissance des adverbes de lieu espagnols *aquí*, *ahí* et *allí* qui indiquent des valeurs précises d'éloignement. Dans la phrase « *solo deseaba que escaparan de ahí* », l'adverbe *ahí* ne pouvait pas être traduit par *« ici » étant donné l'éloignement dans le temps et dans l'espace.

Une faute incompréhensible et pourtant présente dans un très grand nombre de copies est la faute de préposition dans la traduction de « *llegaste de la escuela* », très souvent traduit par *« tu étais arrivé à l'école » au lieu de « tu étais rentré de l'école ».

Langue française

Le jury a eu le plaisir de lire certaines copies démontrant une très bonne connaissance de l'espagnol et une parfaite maîtrise du français. Mais, comme les années précédentes, il déplore le piètre niveau en langue française d'une partie des candidats.

Nous avons été sidérés par les fautes commises par un petit nombre de candidats (*« pair de chaussures », *« père de chaussures », *« à la mercie », * « kilomètres », *« argne », *« la plui », ainsi que par certains barbarismes (* « lectionner » pour enseigner, *« sanctuaire »).

D'autres fautes relevaient d'une mauvaise compréhension du lexique et ont donné des calques conduisant à d'importants faux-sens : « *Silla de ruedas* » a été traduit par *« chaise à roulettes » au lieu de « fauteuil roulant », une faute qui aurait dû être évitée tant le contexte semble explicite : « incapable de bouger ». Quelques erreurs sur le lexique confinaient au non-sens. Dans la phrase « *se me cortaban con las lajas de los cerros* », certains ont traduit par * « se couper sur des galets » ne connaissant apparemment pas le sens du mot galet « Caillou poli et arrondi par frottement » et qui peut difficilement couper quoi que ce soit.

Par ailleurs beaucoup de candidats ont oublié la majuscule à « Indien » alors qu'il ne s'agissait pas ici d'un adjectif mais d'un nom, et d'autres ont voulu traduire à tout prix *Ceferino* alors que dans la traduction de textes contemporains on ne traduit plus les prénoms en dehors de ceux des papes et des rois.

Du point de vue grammatical, le jury a constaté, cette année encore, des fautes d'accord incompréhensibles (*« la semelle décollé », *« chaussures usés », *« quelque fois ») qui pourraient être facilement évitées avec une relecture attentive.

La forme négative pour traduire « *Él que jamás supo leer y escribir* » a souvent posé un problème aux candidats. Nous avons souvent trouvé dans les copies *« Lui qui n'avait jamais su lire et écrire » au lieu de « Lui qui n'avait jamais su ni lire ni écrire ».

Le jury rappelle également aux candidats qu'en français, l'inversion du sujet et du verbe est obligatoire dans les propositions incises comme dans la première phrase du deuxième paragraphe « ... , avais-tu l'habitude de dire. »

Le plus inquiétant reste les lourdes ruptures dans la construction syntaxique, les fautes de mode et les barbarismes verbaux que nous avons pu trouver dans certaines copies (*« il importait peu ... que nous avons mal », *« ils souffrèrent », *« ayions », *« souffriions », *« je ne me suis jamais plein »...). Les préparateurs doivent être conscients que ce sont des fautes inconcevables à ce niveau et doivent se préparer en conséquence pour les éviter à tout prix.

Proposition de traduction

Ceferino, à quoi pensais-tu lors de ces soirées, immobile dans ton fauteuil roulant, lorsque mon frère te laissait sur la terrasse à la merci des intempéries sans se soucier de la pluie, de la nuit ou du gel ? Souffrais-tu de te savoir inutile, humilié, incapable de bouger, de t'exprimer, de te défendre ? Ou n'avais-tu de cesse de ressasser ton passé misérable et l'oppression de ton peuple ?

« Tu n'as pas idée de ce que je donnerais pour changer le cours de l'histoire et éviter que les miens ne souffrent comme ils ont souffert », avais-tu l'habitude de dire. Puisqu'il n'était pas possible de changer l'ordre des événements, tu t'es obstiné à les raconter d'un point de vue plus juste et plus égalitaire. Les réécrire, nous as-tu dit, était devenu ton projet de vie. C'est pour cela que tu lisais des livres d'Histoire avec tant d'ardeur, pour assouvir ton obsession du passé, pour ne jamais oublier.

L'école était pour toi un sanctuaire. « C'est dans l'éducation que se trouvent les clés », nous disais-tu souvent pour nous sermonner. Ton père, vous avait expliqué, à tes frères et à toi que la seule manière de s'en sortir était d'étudier. Lui qui n'avait jamais su ni lire ni écrire. Lui qui ne connaissait qu'une douzaine de mots en espagnol. Pour vous motiver, il vous donnait l'exemple de Juarez, « un indien comme nous qui est devenu président ». Ce n'est pas que ton père crût que vous puissiez être présidents, ni même que vous iriez loin, il souhaitait simplement que vous vous échappiez de là. De la montagne, de la misère, de la faim, de la maison faite de torchis et de branches, du fourneau fumant, des tacos baignés dans l'huile dans laquelle on avait déjà fait frire de la viande de cerf, des chaussures portées par d'autres enfants et qui sont passées à d'autres enfants, puis à d'autres jusqu'à ce vous, vous en héritiez. Des chaussures qui vous serraient et vous provoquaient des ampoules mais que ton père vous obligeait à porter car sans chaussures aucun indien ne peut devenir quelqu'un. Les ingénieurs, les avocats, les maîtres d'école ne portaient pas de sandales. [...]

Nous, nous n'avions aucune excuse pour ne pas aller à l'école. Qu'importe si nous nous sentions mal, si nous avions de la fièvre ou quelque chose de cassé. Pour nous encourager, tu nous racontais le matin où une de tes semelles s'était décollée de ta chaussure et où tu étais rentré de l'école le pied nu et en sang après avoir parcouru les quatre kilomètres pour arriver chez toi. « C'était ma seule paire. On n'avait pas d'argent pour en acheter une autre. Et je suis allé comme ça à l'école tous les jours et des centaines d'épines se plantaient dans mon pied, et les pierres des collines m'entaillaient les orteils. J'avais six ans et je ne me suis pas plaint une seule fois. Il a fallu des mois avant que je n'aie de nouvelles chaussures ».

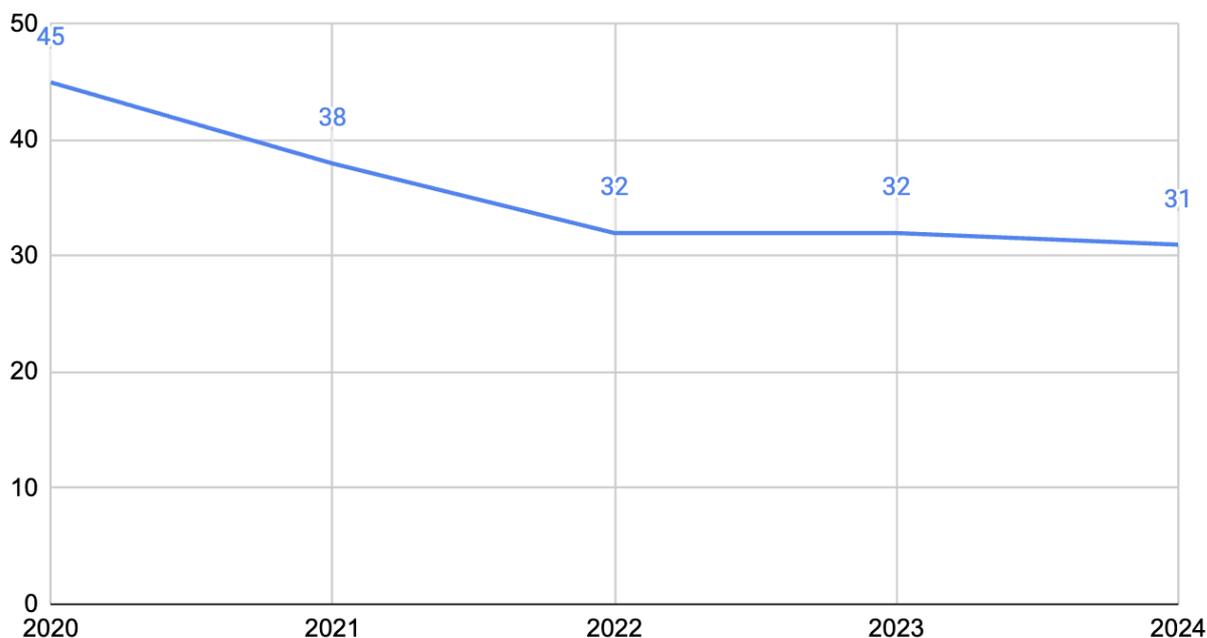
VERSION ITALIENNE

Rapport présenté par Alison Carton-Kozak et Sarah Pepey.

Afin que les futurs candidats à l'agrégation externe de Lettres Modernes souhaitant présenter l'épreuve de version italienne puissent préparer au mieux cette épreuve, le jury se propose de rendre compte de son travail de correction en précisant ici ses attentes et en formulant ses recommandations et conseils.

Quelques données sur l'épreuve de version

Evolution du nombre de copies corrigées



Le nombre de candidats choisissant la version italienne au concours est stable, avec 31 copies en 2023 contre 32 copies en 2022.

Notes et barème

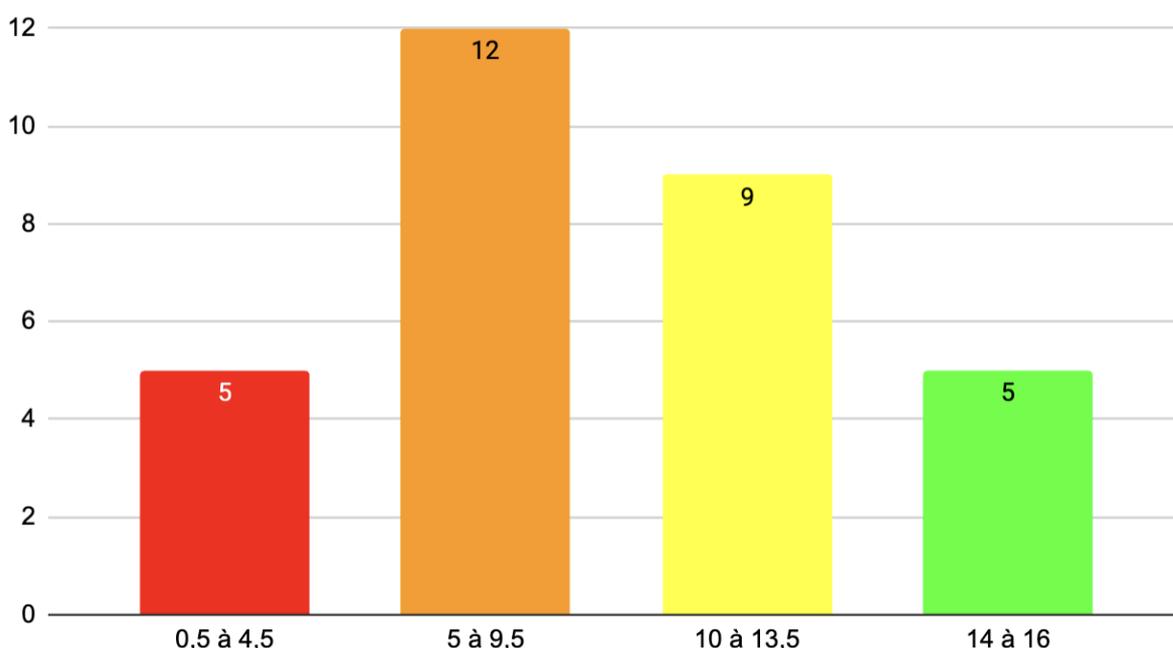
Comme les années précédentes, le jury a adopté un mode d'évaluation utilisant un système de points-fautes qui sanctionne chaque erreur de traduction en fonction de sa gravité. Les moins graves sont les fautes d'accents omis, les apostrophes, les mots mal coupés ou les erreurs de ponctuation ne modifiant pas le sens de la phrase, puis viennent les fautes d'orthographe sans incidence morphologique (doubles consonnes par exemple), les choix multiples ou les ajouts inutiles, ainsi que les maladresses d'expression et les inexactitudes qui n'entraînent pas de modification du sens. Une autre étape est franchie lorsque les faux-sens, impropriétés ou maladresses entraînent une modification du sens. Ensuite sont sanctionnés plus sévèrement les contresens, omissions ou fautes

d'orthographe grammaticales et de morphologie portant sur un nom ou un adjectif. Enfin, les fautes les plus lourdement sanctionnées restent les erreurs de grammaire, de conjugaison, les fautes d'accords, les barbarismes lexicaux, les concordances de temps non respectées et, en dernier lieu, les barbarismes verbaux, les non-sens et les contresens portant sur une proposition entière ou l'omission d'un segment. L'échelle de ce barème s'étale de 1 à 5 points-fautes en fonction de l'erreur commise. Les fautes de langue en français ont été encore une fois sévèrement sanctionnées, le jury estimant qu'il s'agissait ici d'un concours de recrutement de professeurs de langue et littérature françaises.

Le candidat doit donc absolument s'assurer que tout ce qu'il écrit, indépendamment de ce qu'il a compris, est correct grammaticalement et a un sens. Il évitera ainsi les erreurs les plus lourdement sanctionnées.

Les notes et leur répartition

Répartition des notes



Le nombre de copies satisfaisantes est en nette baisse : seules cinq copies se sont véritablement démarquées par leur qualité de traduction, alors que la moitié des copies n'obtient pas la moyenne.

Les notes s'échelonnent de 0,5 à 16 et la moyenne est de 8,97. On dénombre 17 copies en dessous de la moyenne et 14 copies au-dessus (contre 19 l'an dernier). La moyenne est en légère baisse par rapport à l'an dernier (9,42). Le texte ne présentait pas de difficultés de compréhension particulière de l'italien. La mise en français a pourtant posé de nombreux problèmes, tant au niveau de la grammaire que de la concordance des temps.

Le jury rappelle donc que la version n'est pas un simple exercice de compréhension écrite mais une occasion donnée au candidat de montrer sa connaissance fine du bon usage des deux langues. Une bonne gestion du temps, permettant au candidat de relire son texte attentivement, peut également limiter le risque d'opter pour une tournure fautive calquée sur l'italien. Enfin, la révision précise des temps verbaux français et italiens est un point fondamental dans la préparation de cette épreuve de traduction. En effet, beaucoup d'erreurs lourdement sanctionnées concernent des formes verbales, mal identifiées en italien et mal choisies en français. Les barbarismes – lexicaux et verbaux –, qui sont souvent attribuables au stress du candidat et ne sont pas corrigés à la relecture, doivent être impérativement évités, surtout sous la plume de futurs professeurs de français.

Présentation de l'épreuve de version

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. Le candidat ne doit pas se priver donc de l'utiliser à bon escient.

Par ailleurs, le jury met en garde les candidats contre un mauvais usage du dictionnaire qui a tendance à isoler les mots et les invite à toujours tenir compte du contexte et de la cohérence interne du texte.

Les attendus d'une version de concours

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.

La version du concours n'a nullement vocation à être publiée, c'est un exercice qui vise à vérifier les compétences linguistiques des candidats dans les deux langues ; c'est pourquoi il est attendu une traduction qui soit la plus fidèle possible au texte en langue étrangère. Il ne saurait s'agir donc de réécrire le texte source ou de l'interpréter, mais d'en respecter au maximum les structures, le ton, le registre et la lettre, tout en montrant une bonne maîtrise de la langue française, spécialité des candidats. Ce n'est donc pas l'élégance qui prime dans l'évaluation des choix de traduction opérés pour cet exercice de concours mais la précision et l'exactitude. En effet, souvent le jury regrette de pénaliser inutilement de bonnes copies qui s'écartent du texte sans nécessité majeure.

Présentation du texte et de l'auteur

Le jury a choisi de rendre hommage à Michela Murgia, écrivaine sarde née en 1972 à Cabras et morte en 2023 à Rome, en proposant à la traduction un extrait de son roman le plus célèbre, *Accabadora*. Publié en 2009 chez Einaudi, il obtient le Prix Campiello 2010 et rencontre un immense succès tant auprès des lecteurs que de la critique, avec près d'une trentaine de traductions en langues étrangères à ce jour.

Dans un petit village de Sardaigne des années 1950, la petite Maria Listru, dernière née d'une famille pauvre, devient *fill'e anima* (« fille d'âme ») de la vieille couturière Bonaria Urrai. Le récit s'attache à illustrer la relation entre ces deux personnages féminins liés par cette forme d'adoption sarde. Il questionne ainsi la définition des rapports familiaux, de la filiation et de la transmission. Mais c'est également la question de la fin de vie que pose le roman puisque Bonaria est l'*accabadora* du village, celle qui aide les mourants à passer de vie à trépas.

Derniers conseils

Si un titre est donné à l'extrait, il convient de le traduire, contrairement au titre de l'œuvre d'où le texte est tiré qui est indiqué à la fin du texte.

Et enfin, même si cela semble évident, nous invitons tous les candidats à prendre le temps de se relire avec soin. La relecture est une étape fondamentale de l'exercice qui nécessite la plus grande rigueur. Cette année encore cette étape fondamentale a été trop souvent négligée par les candidats, conduisant à de gros contresens et à une syntaxe française très malheureuse.

Le jury tient à rappeler que les candidats ne doivent proposer qu'une seule traduction, et ne peuvent en aucun cas hasarder à donner des propositions alternatives entre parenthèses. Ces doubles

choix ont été comptés comme des omissions. Sont à bannir également les remarques faites en marge à l'attention des correcteurs. Le candidat doit choisir une seule traduction et ne doit pas faire part de ses hésitations au jury.

Les copies étant numérisées, la propreté et la clarté des copies sont encore plus importantes qu'elles ne l'étaient auparavant. Le jury invite les candidats à ne pas négliger l'étape fondamentale du travail au brouillon.

Texte à traduire

Anna Teresa Listru aveva detto la verità alla consuocera : Maria veniva richiamata a casa ogni volta che serviva. Quello che non aveva precisato era che non ogni volta che veniva richiamata, poi arrivava davvero. Bonaria Urrai vigilava come un astore sul motivo di ogni singola richiesta, e se la riteneva inopportuna sapeva riservarsi il diritto di rifiutare. Non che dicesse no apertamente. Bastava accampare un orlo di gonna da finire con urgenza, o un'importante visita di controllo dal dottor Mastinu, e chi voleva capire capiva. Solo in casi eccezionali la vecchia accettava che la ragazzina andasse a lavorare in campagna, di solito in occasione della vendemmia con i Bastíu, o della raccolta delle olive. La vedova Listru pensava che da quando era andata a vivere con la Urrai, Maria si fosse convinta di essere diventata principessa : non aveva estratto da terra una sola patata, non si era chinata per scalzare una bietola, né si era mai immersa in risaia con un salario a cottimo come continuavano a fare le sue sorelle ; soprattutto, aveva fatto capire chiaramente che non era il caso di chiamarla a fare il pane alle quattro del mattino. Anna Teresa Listru non si lamentava apertamente, ma non aveva rinunciato del tutto all'idea che la condizione privilegiata di Maria dovesse comportare qualche vantaggio in più per lei, oltre ad averle tolto una bocca d'intorno al tavolo. La cosa che le seccava di più era che la vecchia Urrai sembrava ossessionata dalla regolarità della scuola di Maria; Anna Teresa Listru a quella scusa aveva creduto solo fino a un certo punto. La ragazzina dopotutto era in terza media, e aveva studiato anche più di quello che le sarebbe servito nella vita. Non c'erano ragioni perché non cominciasse a restituire un po' di quello che aveva ricevuto, considerando da che pentola si era riempita la pancia fino ai sei anni. Il matrimonio di Bonacatta era dunque parsa alla vedova Listru un'occasione più che propizia per un piccolo atto di forza nei confronti di Bonaria Urrai, perché la quantità di dolci e di pane che era necessario cuocere poteva giustificare che Maria si assentasse qualche giorno di scuola.

Contraddicendo i suoi peggiori sospetti, la vecchia Urrai non sembrò fare alcuna resistenza, tanto che Maria si presentò nel pomeriggio del giorno stabilito per fare i dolci di mandorle senza bisogno di chiedere due volte la stessa cosa. Forse in fondo ci si poteva lavorare su, approfittando del fatto che sul grande tavolo centrale del soggiorno ci fosse il clima frenetico degli eventi irripetibili.

[...] Maria, tra le chiacchiere delle sorelle e della madre, grattugiava i limoni. Anna Teresa Listru attaccò il discorso quasi subito.

– Sei contenta che oggi non sei andata a scuola ?

– Be'... non è un dispiacere andarci, ma oggi era un giorno speciale.

Regina e Giulia si scambiarono un'occhiata, mentre Bonacatta lavorava l'impasto con le uova per ammorbidirlo. [...]

– La scuola non serve, – sancí. – Una volta che hai imparato a fare la firma e a contare il resto in negozio, quello basta, che mica devi fare il dottore.

Michela Murgia *Accabadora*, Einaudi, 2009, p. 41-43

Analyse de difficultés de traduction particulières

Quello che le sarebbe servito

Le repérage et la traduction du futur dans le passé est un classique de la version italienne. Pour rappel, on emploie le conditionnel passé en italien et le conditionnel présent en français. Le jury a accepté la proposition de traduction “*serait utile*” dès lors qu’elle respectait la concordance des temps.

Che la ragazzina andasse / Perché non cominciasse / Che Maria si assentasse

La traduction des nombreux subjonctifs imparfaits a donné lieu à des propositions de traduction relevant de la conjugaison aberrante par certains candidats. La concordance des temps en italien est rigide : lorsque la proposition principale est au passé, si les deux actions sont contemporaines alors la complétive est au subjonctif imparfait. En français, on peut accepter un subjonctif présent “*que la petite fille aille*”, “*pour qu’elle ne commence*”, “*que Maria s’absente*”. En aucun cas le passé simple, comme relevé à plusieurs reprises par le jury, ne pouvait être utilisé.

Tra le chiacchiere delle sorelle e della madre

L’italien supprime l’adjectif possessif dès lors que le lien d’appartenance est évident, de même qu’il emploie de nombreuses tournures pronominales (pensons aux classiques “*mi è morto il marito*”, ou encore “*mi metto il cappotto*”) qui de toute évidence ne peuvent pas se conserver en français. Là encore, il s’agit d’un écueil classique de la version italienne et il conviendra de veiller à réintroduire le possessif en français. Trop de candidats cette année ont oublié cet usage spécifiquement italien.

Sei contenta che oggi non sei andata a scuola ? / Che mica devi fare il dottore

Le passage dialogué du texte relève d’un registre de langue familier en italien. Trop de candidats ont gommé cet aspect de la langue en proposant des tournures d’un registre de langue soutenu. Il convenait ici de respecter le texte source en proposant en français une alternative d’un registre de langue équivalent.

Proposition de traduction

Anna Teresa Listru avait dit la vérité à la mère de son gendre : Maria était rappelée à la maison chaque fois que cela était nécessaire. Ce qu’elle n’avait pas précisé, c’était que ce n’était pas parce qu’elle était rappelée qu’ensuite elle arrivait vraiment. Bonaria Urrai veillait comme un autour au motif de chacune des demandes, et si elle la jugeait inopportune, elle savait se réserver le droit de refuser. Non pas qu’elle dît non ouvertement. Il suffisait de prétexter un ourlet de robe à terminer d’urgence, ou une importante visite de contrôle chez le docteur Mastinu, et qui voulait comprendre comprenait. Ce n’était que dans les cas exceptionnels que la vieille acceptait que la petite fille aille travailler aux champs, en général à l’occasion des vendanges avec les Bastiu, ou pour la récolte des olives. La veuve Listru pensait que depuis qu’elle était allée vivre chez Bonaria Urrai, Maria s’était convaincue qu’elle était devenue une princesse : elle n’avait pas déterré la moindre pomme de terre, elle ne s’était pas penchée pour arracher une seule betterave, pas plus qu’elle ne s’était jamais plongée dans la rizière pour un salaire à la journée comme le faisaient encore ses sœurs ; surtout, elle avait clairement fait comprendre qu’il était inutile de l’appeler pour préparer le pain à quatre heures du matin. Anna Teresa Listru ne se plaignait pas ouvertement, mais elle n’avait pas renoncé complètement à l’idée que la condition privilégiée de Maria devait comporter pour elle quelque avantage supplémentaire, outre celui de lui avoir ôté une bouche à nourrir à table. La chose qui l’agaçait le plus, c’était que la vieille Urrai semblait obsédée par l’assiduité de Maria à l’école ; Anna Teresa Listru n’avait pas cru plus que cela à cette excuse. La petite était déjà en quatrième après tout, et elle avait même étudié plus que cela ne lui servirait dans la vie. Il n’y avait aucune raison pour qu’elle ne commençât pas à rendre un peu de ce qu’elle avait reçu, si l’on considérait à quelle casserole elle s’était remplie le ventre jusqu’à ses six ans. Le mariage de Bonacatta avait donc paru à la veuve Listru une occasion plus que propice à une petite épreuve de force avec Bonaria Urrai,

puisque la quantité de gâteaux et de pain qu'il fallait cuire pouvait justifier que Maria s'absentât de l'école quelques jours.

Contredisant ses pires soupçons, la vieille Urrai ne sembla pas opposer la moindre résistance, si bien que Maria se présenta l'après-midi du jour convenu pour faire les gâteaux aux amandes sans qu'il y ait eu besoin de demander deux fois la même chose. Peut-être qu'au fond on pouvait travailler là-dessus, en profitant du fait qu'autour de la grande table centrale du salon régnait le climat frénétique des événements qui ne se répètent pas.

[...] Maria, au milieu des bavardages de ses sœurs et de sa mère, râpait les citrons. Anna Maria Teresa Listru aborda le sujet presque immédiatement.

– Tu es contente de ne pas être allée à l'école aujourd'hui ?

– Ben... cela ne me dérange pas d'y aller, mais aujourd'hui, c'était un jour particulier.

Regina et Giulia échangèrent un coup d'œil, tandis que Bonacatta travaillait la pâte avec des œufs pour l'assouplir.

– L'école, ça ne sert à rien, affirma-t-elle. Une fois que tu as appris à signer et à compter la monnaie au magasin, ça suffit, c'est pas comme si tu allais devenir médecin.

D'après Michela Murgia, *Accabadora*.

VERSION PORTUGAISE

Rapport présenté par Célia Pires Pereira et Luis Miguel de Oliveira.

Remarques générales

Cette année, cinq candidats ont présenté l'épreuve de version portugaise, obtenant respectivement les notes de 15, 14, 11, 10 et 7 (soit une moyenne de 11.4). Le niveau général est en progrès comme en attestent la hausse de la moyenne des notes attribuées (de plus d'un point par rapport à la session 2023) et le nombre de copies dont la note est égale ou supérieure à 10 (4 sur 5). Parmi toutes, deux traductions se distinguent tout particulièrement par leur qualité. En effet, malgré quelques faux-sens ponctuels, elles ont su allier une compréhension du texte source tout à fait satisfaisante à une expression fluide, élégante et bien maîtrisée. Deux autres, bien que correctes dans l'ensemble, font état d'une compréhension à la fois moins sûre et moins fine : des faux-sens et des maladroites ont, en effet, pu être relevés. Enfin, la cinquième présente bien plus d'erreurs, voire même de contre-sens et d'omissions, trahissant par là une compréhension souvent lacunaire et éloignée du texte original.

Présentation du texte

Le texte à traduire était un extrait du roman portugais "Eliete", publié en 2018. L'auteure Dulce Maria Cardoso, nous y propose de suivre un personnage féminin, tiraillé entre les fantômes du passé, les affres du présent et les incertitudes d'un futur apparemment tracé mais peut-être bien à (re)construire. A travers sa protagoniste, également narratrice, l'auteure brosse le portrait d'une génération née après la Révolution du 25 avril 1974, désireuse d'oublier le passé et s'inscrivant dans une course effrénée vers la société actuelle - une société qui délaisse ses aïeux et fait fi du temps et de l'espace réels pour mener une vie parallèle via les réseaux sociaux et autres virtualités dévorantes.

Eliete, 42 ans, mariée, deux enfants, « moyenne en tout », étouffe dans son rôle de femme et de mère dévouée et délaissée. Animée de mille questions, elle voit sa vie chavirer peu à peu quand sa grand-mère se met à perdre la tête. Comment vivre une vie de femme lorsque l'on comprend que ceux qui nous sont les plus proches nous deviennent étrangers ? L'extrait à traduire, mené au rythme de ses pensées, met en scène la tentative de la narratrice-protagoniste de faire pour elle-même le récit du jour où la vie de sa grand-mère a basculé.

Principales difficultés rencontrées par les candidats

Le passage proposé à la traduction ne présentait pas de difficultés lexicales particulières pour tout candidat possédant une maîtrise correcte de la langue portugaise. Il faisait, cependant, appel à une compréhension fine de la syntaxe et de certaines formes verbales, la structure narrative mêlant récit, commentaires et discours direct qui traduisent le flux continu de la pensée de la narratrice, tel un monologue intérieur.

Le jury attire l'attention des candidats sur la nécessité de faire preuve, à la fois, d'une grande rigueur dans la lecture du texte-source mais aussi de savoir s'en détacher afin de proposer une version fidèle et élégante. De cette façon, les *lusismes* (« le Sr. Tadeu ») ou les difficultés de compréhension suscitées par la complexité de certaines constructions syntaxiques pourront être évités. Par exemple, l'absence de sujet explicite (ellipse du pronom personnel sujet propre à la langue portugaise) dans le passage, *tentava reconstruir o que teria acontecido*, a conduit un candidat à se méprendre quant au sujet de l'action (les formes verbales de la première et de la troisième personnes du singulier étant les mêmes à l'imparfait de l'indicatif) : le *je* implicite de la narratrice a, ainsi, été rendu à tort par la troisième personne du singulier (« maman » - « a mamã »).

Plus largement, certains syntagmes ont pu conduire à des faux-sens ou à des contresens plus ou moins importants. C'est notamment le cas du passage «*foram postos em lares pelos filhos*» (« placés en maisons de retraite par leurs enfants ») traduit tantôt par « sont partis vivre chez ses parents », « étaient partis habiter dans des maisons près de chez leurs enfants », tantôt par « ont été placés aux foyers de leurs enfants ». De même, «*com o lenço na cabeça*» (« avec son fichu sur la tête ») a pu être rendu par « avec son mouchoir sur la figure » et le passage «*o Sr. Tadeu que fez a mesma carreira*» (« monsieur Tadeu qui avait fait le même parcours toute sa vie durant ») par « Sr. Tadeu a fait le même métier ». Dans ce dernier cas, à l'évidence, certains candidats n'ont pas compris le sens du mot «*carreira*», qui faisait référence dans le contexte de l'extrait au trajet du bus et non pas à la carrière professionnelle. L'expression «*vender por bom preço*» (« vendre à bon prix »), traduite dans une copie par « à un prix bon-marché » a, elle aussi, représenté une difficulté. D'autres faux-sens et omissions ont, encore, pu être relevés tels que : « sardines en boîte » pour «*sardinhas de pano*» (« sardines en tissu »), « élégant nom » pour «*um nome esquisito*» (« un prénom étrange »), « vêtement usé » pour «*um vestido ousado*» (« une robe osée ») ou « les nouvelles maisons avaient des revêtements sur les murs et les sols » pour «*as novas casas tinham decks, ladrilhos*» (« les nouvelles maisons avaient des terrasses, des pavés »). Par ailleurs, le jury remarque la difficulté de certains candidats à traduire «*a mamã*», rendu par « la mère », alors que « maman » ou « ma mère » étaient attendus. Ceci révèle une méconnaissance étonnante du vocabulaire et des expressions d'usage courant.

D'autre part, le respect de certains temps et modes verbaux a pu constituer un écueil. En effet, compte tenu du type de discours présent dans le passage, cadencé par le flux des pensées de la narratrice, il était plus judicieux de choisir le passé composé pour traduire le *pretérito perfeito*, plutôt que le passé simple. De plus, les formes des temps composés présentes dans le texte-source ne pouvaient pas être traduites par l'exact équivalent en français, la correspondance des temps n'étant pas toujours valable dans le passage d'une langue à l'autre. Les formes verbales au futur antérieur («*terá sido*», «*terá interpelado*», «*tê-la-ão avistado*»), par exemple, exprimaient ici le doute ; le plus-que-parfait du subjonctif «*se tivesse cruzado*», était, lui, induit par l'adverbe de doute «*talvez*» et avait une valeur d'hypothèse ; le conditionnel passé («*teria sido diferente*») était présent dans la deuxième proposition se rapportant à la conditionnelle «*se fosse o Sr. Tadeu (...) teria sido diferente*».

Pour conclure, évoquons, l'importance de se relire de façon pointilleuse de sorte à éviter des fautes d'orthographe, dues probablement à la fatigue et à l'inattention qui pourrait en découler (« se réveillaient de bonheur » pour « se réveillaient de bonne heure » ; « infirmiers » ; « secorru », « aurait pû », ou la confusion entre le pronom « on » et la forme verbale « ont », par exemple).

Proposition de traduction

Maman a continué à parler, mais j'ai arrêté de l'écouter, j'essayais de retracer ce qui avait pu arriver à mamie ce même jour. Mamie s'était réveillée comme d'habitude quand les premiers rayons du soleil avaient atteint sa fenêtre, elle s'était levée et signée devant le petit autel sur lequel s'alignaient tous ses saints dans sa chambre, avait enfilé ses souliers pour aller à la messe, bien qu'on ne soit pas dimanche. Le premier méli-mélo c'était celui-là, prendre un jeudi pour un dimanche. Ensuite elle avait oublié d'enlever sa chemise de nuit, ou peut-être que ce n'était pas un oubli, peut-être que mamie était fatiguée des morts qui l'avaient vêtue de deuil toute sa vie durant. Elle avait marché tant bien que mal jusqu'à l'arrêt de bus, Les souliers de messe sont plus jolis, mais c'est un calvaire de marcher avec, avait l'habitude de dire mamie. Aucun voisin n'avait pu l'interpeller, plus personne ne la connaissait, les anciens voisins étaient morts ou placés en maisons de retraite par leurs enfants, ceux-là mêmes qui avaient hérité des maisons et qui les avaient vendues à bon prix. Ou peut-être que personne n'avait croisé mamie, les nouveaux voisins se levaient tôt pour faire leur jogging en habits fluorescents et les écouteurs aux oreilles, ici Dieu était un compositeur minimaliste et répétitif, la mer et le vent, le vent et la mer, même le pépiement des oiseaux semblait toujours le même. Mamie marchait avec son fichu sur la tête pour se protéger de la poussière, oubliant que la route avait été goudronnée et que les nouvelles maisons avaient des terrasses, des pavés, de la pelouse, du gravier, des chemins dallés, les nouvelles maisons avaient de tout sauf de la terre, la terre c'était sale et moche, et puis

avec le ciment au moins il n'y avait pas de poussière. Le chauffeur du bus n'avait pas reconnu mamie, si ç'avait été monsieur Tadeu qui avait fait le même parcours toute sa vie durant et qui connaissait le nom des passagers et leurs liens de famille respectifs ça aurait été différent, M. Tadeu aurait convaincu mamie de rentrer chez elle, mais M.Tadeu était mort depuis quelques années déjà et ceux qui l'avaient remplacé changeaient souvent de parcours et ne voulaient parler de rien, ils étaient payés et mal pour transporter les gens par-ci par-là et ils le faisaient avec plus ou moins de retard dans les horaires, plus ou moins de secousses dans la conduite. De loin ou pour un regard inattentif, la chemise de nuit de mamie ressemblait à une robe un peu osée qui, avec les souliers de messe, pouvait passer pour la tenue d'une jeune. Entre la maison de mamie et la boutique de souvenirs de la Rua Direita, soit un quart d'heure à pied et autant en bus, les gens qui avaient croisé mamie avaient dû la voir de loin ou ne pas y prêter attention et donc personne ne s'était aperçu qu'elle avait besoin d'aide, ils s'étaient peut-être dit que c'était une jeune excentrique, le corps de mamie était trompeur. Même le gérant de la boutique de souvenirs, quand il l'avait vue entrer dans cet accoutrement, n'avait pas saisi que c'était la petite vieille qui était venue la veille. Il se souvenait bien d'elle parce qu'elle avait déambulé dans la boutique jusqu'à s'arrêter en face d'un présentoir de porte-clés. Puis elle en avait pris un et s'était dirigée vers la porte, sans payer. Quand on l'avait hélée, elle s'était excusée, disant qu'elle était distraite, perdue dans ses pensées. Le lendemain, quand le gérant avait fini par la reconnaître, vêtue de cette façon insolite et répétant un prénom étrange de femme, il avait trouvé ça bizarre. Elle était tellement agitée qu'elle avait trébuché sur une panière pleine de sardines en tissu et s'était étalée par terre. C'est le gérant de la boutique qui l'avait raconté aux secouristes qui s'étaient occupés de mamie, qui l'avaient raconté aux infirmiers de l'hôpital, qui l'avaient raconté au médecin que j'ai entraîné dans la chambre Vénus, et qui nous l'a raconté, à maman et à moi. En chemin s'était perdu le prénom que mamie avait crié, Peut-être Eliete, mon prénom, avais-je avancé.

Dulce Maria Cardoso, *Eliete – A vida normal*, traduit par Elodie Dupau, *Eliete, la vie normale*, Paris, Chandeigne, 2020 (pp. 33-35)

VERSION ROUMAINE

Rapport présenté par Ana-Maria Girleanu-Guichard et Nicolas Cavaillès.

Il s'agissait de traduire les premières pages du roman de Florina Ilis *Le Livre des nombres* (2018), vaste saga familiale située dans la Transylvanie de la seconde moitié du vingtième siècle, et déployée par une écriture polymorphe. Deux copies ont été rendues ; elles ont été notées 9 et 13.

Le texte ne posait pas de grande difficulté ; son oralité et son apparente simplicité ne devaient cependant pas autoriser des écarts dans les registres de langue – nous en avons déploré plusieurs (trop familiers). Il s'agissait bien d'un texte *littéraire*, demandant beaucoup de « tenue », d'attention, et de cohérence stylistique. De manière générale, les copies attestaient une bonne compréhension du texte, et contenaient quelques heureuses intuitions ici et là, mais péchaient par un manque de maîtrise de la langue française.

Des erreurs de vocabulaire étonnantes ont été commises (« *lumiș* » traduit par « pelouse »), parfois dues à l'ignorance d'expressions consacrées en français (« la folle-en-Christ » pour « *nebuna lui Hristos* », « Jardin d'Eden » pour « *Grădina Raiului* ») ; la première phrase renvoyait évidemment à la Genèse ; le terme « commencement » s'imposait. Les noms de lieux, qui ne se traduisent généralement pas, gagnaient à l'être ici, dans le cas de certains toponymes transparents de lieux-dits (Măgura, Valea-Satului, Deal pouvaient être traduits – Chicerea, Dalmarea, non). Attention à la place de certains adverbes (« bien », « même ») dans la syntaxe française ; elle a pu engendrer des contresens. Les notes de bas de page appartenaient à l'autrice, mais cela n'était pas explicitement précisé ; il eût été bon de les traduire aussi, mais les candidats – qui ne l'ont pas fait – n'ont pas été pénalisés sur ce point.

Comme les années précédentes, les copies ont trahi un manque de précision dans le traitement des temps verbaux : manque de cohérence encore (alternance passé simple et passé composé), voire de correction. Nous avons dû constater la présence d'un vilain barbarisme dans l'une des deux copies – un passé simple spectaculaire dont l'ombre énorme n'a pu que nuire au reste de la traduction, laquelle n'était pourtant pas dépourvue de qualités. Un tel cas invite à rappeler que, si la connaissance de la langue source est naturellement de première importance pour traduire, il n'en faut pas moins soigner l'excellence de l'expression en langue française, qui plus est lorsque l'on traduit de la littérature.

Proposition de traduction

1. Au commencement il y a eu le père. Mon père. Ioachim. Mais avant mon père, il y a eu le père de mon père. Gherasim. Mon grand-père. Et avant le père de mon père, il y a eu le père du père de mon père. Anton. Mon arrière-grand-père. Qui a vécu avec Maria et ils ont eu quatre fils, Antim, Avram, Leontie, Gherasim, et une fille, Eva. Et avant le père du père de mon père il y a eu le père du père du père de mon père. Achim. Et ainsi de suite jusqu'au bienheureux premier jour.

2. Au commencement il y a eu la mère. Ma mère. Ana. Mais avant ma mère, il y a eu la mère de ma mère. Terezia. Et avant la mère de ma mère il y a eu la mère de la mère de ma mère. Mon arrière-grand-mère, Teodosia. Qui a pris pour époux Varava, et ils ont eu deux fils, Nicolae et Visarion, et deux filles, Terezia et Drosia, la folle-en-Christ. Et avant la mère de la mère de ma mère il y a eu la mère de la mère de ma mère, Iohana. Et ainsi de suite. Quand ma mère et mon père vivaient heureux dans le jardin d'Éden.

3. En réalité, ma mère et mon père ne vivaient pas dans le jardin d'Éden, mais dans un village du district de Crişana, République populaire roumaine. Il n'empêche, pour ce qui est d'être heureux, ils étaient heureux. Parce que maman avait dix ans, et papa douze. Dans l'enfance tout est bonheur et la vie ressemble à une belle clairière, même si l'époque était ce qu'elle était. C'est-à-dire pas des plus heureuses, car ce que je vais raconter s'est passé par une matinée d'avril 1956. Ni ma mère ni mon père n'ont su me dire quel jour. Ils savent seulement que c'était au début du mois, un lundi ou un jeudi. Mon père affirme que c'était un lundi, le premier après la nuit de la nouvelle lune, car, en ce temps-là, les labours de printemps commençaient le premier jour de la semaine et, sans exception, pour la nouvelle lune ! Ma mère se rappelle que c'était un jeudi, car elle était allée à l'école la veille, donc ce n'était certainement pas un lundi. La première ou la deuxième semaine d'avril ? J'ai dû intervenir, parce que je me rendais bien compte qu'autrement je n'arriverais nulle part. En tout cas, c'était avant Pâques ! Là-dessus, ils étaient d'accord. Cette année-là, Pâques était tombé le tout premier dimanche de mai. Ça avait donc dû se passer un jour d'avril, en 1956, deux ou trois semaines avant Pâques, quand ma mère et mon père vivaient heureux. Gherasim, le père de mon père, un *chiabur*¹ à sources de revenu², et Spiridon, le père de ma mère, autre *chiabur* à sources de revenu, étaient sortis labourer de bon matin. Une parcelle des terres du père de mon père touchait l'une des terres du père de ma mère. L'endroit était appelé le Grand-Mont et il s'étendait depuis la Vallée-du-Village, sur la Colline, le long de la forêt, jusqu'à la route de Chicerea, loin, vers le village de Dalmarea. Maman avait été réveillée dès l'aube par son père.

– Aujourd'hui tu ne vas pas à l'école, Ana, tu viens avec moi pour marcher devant les bœufs, avait-il chuchoté, d'une voix sans rudesse.

– Devant les bœufs ? Je crois voir les grands yeux de la fillette de dix ans quand elle entend une chose pareille. Ou bien croit-elle rêver ? Elle rêve, c'est sûr.

– Allez, ma petite Ana, lève-toi !

– Et l'école ?

– Tu iras plus tard, dit-il en souriant. Ne t'inquiète pas !

Notes

1. *Chiabur* : membre de la classe exploitante qui s'opposait à la collectivisation de l'agriculture et qu'il fallait éradiquer à tout prix.

2. *Sources de revenu* : expression métaphorique de la thèse léniniste selon laquelle tout revenu individuel, si mince soit-il (une source dérisoire), donne aussitôt et à chaque fois naissance à du capitalisme, et doit donc être annihilé en faveur du bien collectif.

Florina Ilis, *Le Livre des nombres*

VERSION RUSSE

Rapport présenté par Victoire Feuillebois et Myriam Truel.

Texte

Пережив большую войну, потеряв братьев, племянников, многочисленную родню, но сохранив друг друга, свою малую семью, всю полноту взаимного доверия, дружбы и нежности, добившись добротного и невызывающего успеха, они, казалось, могли бы еще полное десятилетие, пока здоровье, силы и опыт были в счастливом равновесии, жить так, как им всегда хотелось: с аппетитом работать всю чрезмерно плотную неделю, уезжать с субботы на воскресенье на новую, недавно отстроенную дачу, играть в четыре руки Шуберта на плохоньком дачном инструменте, купаться в послеобеденные часы в кувшинчатой темной речушке, пить чай из самовара на деревянной веранде в косых лучах заходящего солнца, вечером читать Диккенса или Мериме и одновременно засыпать, обнявшись таким отлежавшимся за сорок с лишним лет образом, что и непонятно – форма ли выпуклостей и вогнутостей их тел в определенных позах гарантирует их устойчивое удобство, или за эти годы, проведенные в ночном объятии, сами тела деформировались навстречу друг другу, чтобы образовать это единение.

И вполне, вполне, через головы их седые, хватило бы им омрачающих жизнь переживаний из-за давнего и тяжелого конфликта с сыном, избравшим добровольно такую область деятельности, куда нормального человека черт калачом не заманит. Он занимал большую, но неопределенную должность, жил на северо-востоке, за Полярным кругом, вместе со своей медведеобразной женой Шурой³⁸ и младшим сыном Александром, и была какая-то насмешка судьбы в том, что самые несоединимые в семье люди назывались одним именем.

Старшую свою дочь, Лилию, сын привез в сорок третьем году в Вятку, в военный госпиталь, где родители его по двенадцать часов стояли у операционного стола. Девочке было пять месяцев, она весила три килограмма, была похожа на высохшую куклу, и с этого дня до самого конца войны они работали в разные смены – обычно Александр Ааронович брал себе ночь. Лилия, Белой Зиновьевной выправленная, выкормленная, так и осталась у бабушки с дедушкой, заново рожденная к славной доле профессорской внучки. Но приемных своих родителей, зная обидчивость родной матери Шуры, изредка приезжавшей, она звала Белочкой и Суриком, а прадеда – дедушкой.

Теперь Бела и Сурик³⁹ сидели в мягких старых креслах в суровых чехлах, вполборота к кушетке, и делали вид, что не слушают, о чем там шепчутся старик и девочка.

Людмила Улицкая, «Второго марта того же года...», Москва, Эксмо, 2008 (publié pour la première fois en 1998).

Bilan et commentaires

L'extrait à traduire était issu du récit *le Deux mars de cette même année* qui figure dans le recueil *les Petites filles (Девочки)*. Cet extrait retrace les circonstances dans lesquelles Lilia, l'héroïne du récit, a été confiée par son père à ses grands-parents au moment de la Seconde guerre mondiale. Il

³⁸ Diminutif d'Alexandra.

³⁹ Diminutif d'Alexandre.

débutent sur l'évocation de la relation entre les grands-parents. Une lecture attentive du texte permettait d'en saisir la logique et de construire la traduction, et notamment d'adopter le système temporel approprié.

Trois candidats et candidates ont composé. Les trois copies sont de bonne, voire d'excellente qualité. et ont dans l'ensemble bien compris le texte. Quelques faux-sens sur les passages les plus difficiles ont été tolérés par le jury (par exemple : « обнявшись таким отлежавшимся за сорок с лишним лет образом »). De belles trouvailles ont été valorisées.

Rappelons que l'exercice de version mobilise une compétence dans la langue-source, à la fois en termes de grammaire et de contexte historique et culturel ; mais il s'agit aussi de rendre un texte dans un français parfait et avec des choix syntaxiques et stylistiques adaptés à l'original. À cet égard, si les candidats ont montré leurs capacités sur ces deux points, on peut cependant leur recommander une relecture attentive qui permette d'éliminer les quelques fautes d'inattention présentes dans les copies. Il est également attendu de la part de candidats à l'agrégation de lettres de connaître l'orthographe en français des grands noms de la littérature et de la culture (Mérimée, Dickens, Schubert). Par ailleurs, les candidats sont invités à éviter les répétitions (inquiétés/inquiétude) lorsque celles-ci ne sont pas présentes dans le texte original.

La syntaxe du premier paragraphe, où les gérondifs passés s'accumulent, était exigeante. Elle n'a pas posé de problèmes majeurs de compréhension, et le jury a apprécié des tentatives de rendre le rythme de la phrase. Le système temporel a été le lieu de quelques hésitations. On rappelle ainsi que la forme imperfective du verbe ne doit pas systématiquement être traduite par un imparfait, notamment dans le cas où il s'agit d'un bilan : dans la phrase « до самого конца войны они работали в разные смены », elle devait être traduite à l'aide du passé simple « jusqu'à la fin de la guerre ils alternèrent leurs gardes ». Enfin, si le français accepte dans la langue orale un effet de mise en exergue de type « sa fille, leur fils l'amena », pour traduire un texte en langage soutenu, il convient de renoncer à ce type d'effet qui apparaît comme un calque du russe.

Corrigé

Eux qui avaient traversé la guerre, perdu leurs frères, leurs neveux, leurs nombreux parents, mais étaient restés en vie l'un pour l'autre, avaient préservé leur famille et une confiance, une amitié et une tendresse réciproques parfaites, avaient atteint une réussite discrète et de bon aloi, semblaient pouvoir encore une bonne dizaine d'années, tant que santé, force et expérience s'équilibraient heureusement, vivre comme ils l'avaient toujours voulu : avaler avec appétit une semaine de travail trop chargée, partir le samedi pour leur datcha neuve, récemment terminée, et en rentrer le dimanche, jouer Schubert à quatre mains sur le mauvais instrument de la datcha, se baigner après le déjeuner au milieu des nénuphars dans l'eau sombre d'un petit ruisseau, boire le thé autour de leur samovar sur leur véranda en bois à la lumière oblique du soleil couchant, lire Dickens ou Mérimée le soir et s'endormir ensemble dans une étreinte tellement polie par plus de quarante années qu'on ne savait plus si c'étaient les volumes et les creux de leurs corps qui, dans certaines postures, leur offrait un confort assuré, ou si au fil des années qu'ils avaient passées enlacés la nuit, leurs corps s'étaient déformés pour s'adapter à celui de l'autre et former cette union.

Et leurs têtes chenues auraient eu bien leur content de ces soucis qui assombrissent la vie avec le grave conflit entre eux et leur fils, qui avait choisi de son plein gré un domaine d'activité vers lequel une personne normale n'irait pas même pour tout l'or du monde. Il avait un poste haut placé, on ne savait pas exactement lequel, vivait au nord-est, au-delà du cercle polaire, avec Alexandra, sa femme au physique d'ours et Alexandre, son fils cadet, et il y avait une sorte d'ironie du destin à ce que les personnes les plus incompatibles de la famille portent un même prénom.

Leur fils avait, en 1943, amené Lilia, sa fille aînée, à l'hôpital militaire de Viatka où ses parents officiaient douze heures par jour en salle d'opération. La petite fille avait cinq mois, pesait

trois kilogrammes, ressemblaient à une poupée desséchée, et à compter de ce jour et jusqu'à la fin de la guerre ils alternèrent leurs gardes : habituellement, Alexandre Aaronovitch prenait celle de nuit. Lilia, remise sur pied et bien nourrie par Bella Zinoviévna, resta chez sa grand-mère et son grand-père, ainsi élevée à la dignité de petite-fille de professeurs en médecine. Mais, connaissant la susceptibilité d'Alexandra, sa mère, qui venait parfois en visite, elle appelait ses parents adoptifs Bella et Sourik, et son arrière-grand-père « grand-père ».

A ce moment, Bella et Sourik, installés sur les vieux fauteuils moelleux recouverts de housses grossières, à moitié tournés vers le canapé, faisaient semblant de ne pas écouter ce que se chuchotaient le vieil homme et la petite fille.

Lioudmila Oulitskaïa, *le Deux mars de cette même année...*, Moscou, Eksmo, 2008.

RAPPORTS DES EPREUVES ORALES

EPREUVES ORALES

LEÇON

Rapport présenté par Sébastien Douchet

La leçon est l'occasion pour les candidates et candidats de démontrer leur capacité à restituer à un public attentif et intéressé leur lecture active et personnelle d'une œuvre littéraire dans un discours clair, organisé, argumenté et pertinent.

L'épreuve dure en tout et pour tout 6h et 50 minutes : 6 heures de préparation et 50 minutes d'oral. Cet oral se déroule en deux parties : 40 minutes maximum pour la présentation de la leçon par la candidate ou le candidat, et 10 minutes pleines d'entretien avec les membres du jury.

La leçon ne s'improvise donc pas. Elle suppose, en amont des épreuves du concours, une préparation minutieuse et, lors du concours lui-même, un savoir-faire et une méthode assurés.

C'est sur cette dimension méthodologique qu'a choisi d'insister le présent rapport, en proposant des conseils destinés à encadrer la préparation puis la mise en œuvre de l'épreuve.

Se préparer à l'épreuve de la leçon

- **Les types de sujet**

Deux grandes catégories de sujet caractérisent cette épreuve : la leçon sur œuvre complète et la leçon sur extrait (dite *étude littéraire*). La première suppose de traiter un sujet donné dans la totalité d'une œuvre (par exemple : « La brièveté dans les fabliaux au programme »). La seconde porte sur une portion significativement longue d'une des œuvres au programme, et elle n'est pas orientée par un sujet (par exemple : « Étude littéraire des chapitres X à XIV du *Salon de 1846* de Charles Baudelaire »). Dans le premier cas, la problématisation s'élabore à partir du sujet. Dans le second cas, la problématisation émerge de l'extrait lui-même.

Malgré cette différence de forme, la leçon sur œuvre complète et la leçon sur extrait ont les mêmes exigences en termes de savoirs et de savoir-faire.

- ***La leçon sur œuvre complète***

L'énoncé de ce type de sujet de leçon peut prendre des formes différentes qui, si elles sont en nombre limité, n'en demeurent pas moins variées. Selon leurs caractéristiques, ces énoncés imposent une approche et une réflexion spécifiques. L'on n'aborde pas de la même façon un sujet notionnel et un sujet citationnel, un couple ou un trio de termes coordonnés, un verbe à l'infinitif, un sujet affirmatif et un sujet interrogatif. On peut globalement donner de cette variété limitée de sujets la typologie suivante :

- Les sujets à énoncé notionnel

Certains ont une portée générale et paraissent susceptibles de s'appliquer à toutes sortes d'œuvres pourvu que cela soit pertinent : *le temps, l'espace, la mort, la parole, le corps*, etc. Le grand

degré de généralité de ce type de sujet doit mettre en alerte les candidates et candidats contre un écueil intrinsèque, qui est d'en rester à des généralités et de ne pas adapter l'analyse de la notion aux spécificités de l'œuvre à étudier. *L'espace* peut ainsi faire *a priori* l'objet d'une leçon sur n'importe quel texte du programme, mais il prend par exemple, dans le cadre d'une œuvre théâtrale, une dimension particulière, et il ne sera pas possible de faire l'économie d'une réflexion sur la dimension scénique du sujet et sur la façon dont l'espace y est configuré, en sus d'une présentation raisonnée des différents espaces montrés et dits.

D'autres sujets ont une portée plus spécifique. Ils peuvent avoir une dimension thématique (« La famille dans *Histoire d'une grecque moderne* », « La couleur dans les *Écrits sur l'art* de Charles Baudelaire », « La violence dans les fabliaux au programme »), porter sur des personnages (« Synèphe dans *Histoire d'une Grecque moderne* », « Les personnages secondaires dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé »), sur des notions littéraires (« Le romanesque dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », « L'action dans les œuvres de Nathalie Sarraute au programme »), des formes d'écriture (« Les sonnet : formes et effets dans les *Œuvres* de Louise Labé », « La tirade dans les œuvres de Nathalie Sarraute au programme »), des types de discours (« Les lettres dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé »), des parties du discours (« Les noms de personnages dans les fabliaux au programme »), etc.

Ce simple passage en revue permet de comprendre ce que signifie s'approprier une œuvre : c'est pouvoir l'envisager sous toutes ses facettes, et être capable d'en parler de façon raisonnée à partir de ces différentes perspectives.

Un sujet de leçon peut aussi associer plusieurs notions, de façon à former un système notionnel à interroger comme tel. Certains forment des paires qui constituent, *a priori*, les deux volets complémentaires d'un tout unifié : « Le haut et le bas dans les œuvres de Nathalie Sarraute au programme », « Masculin et féminin dans les *Œuvres* de Louise Labé ». Ces couples sont à interroger dans leur relation apparemment réciproque, et par rapport à la totalité qu'ils sont supposés former mais qui aussi peut receler, au-delà de son apparente simplicité, toutes sortes d'asymétries et de biais. D'autres systèmes notionnels sont d'emblée placés dans une relation dialectique (« Être et paraître dans *Histoire d'une grecque moderne* », « Peinture et poésie dans les *Écrits sur l'art* de Charles Baudelaire ») dont le fonctionnement doit être explicité dans ses modalités, ses formes, sa variabilité et sa complexité. D'autres encore entretiennent des relations de nature asymétrique ou différentielle, qu'il convient d'élucider : un sujet comme « Figures féminines et figures de la femme dans les *Œuvres* de Louise Labé » demande de distinguer et de s'interroger sur la catégorie du féminin en tant qu'elle se rattache ou non aux figures de sexe ou de genre féminin. Les couples notionnels peuvent enfin jouer de la nuance sémantique, de la parasyonymie, de la paronomase ou de la fausse étymologie pour amener les candidates et candidats à interroger en profondeur et subtilement les enjeux attachés au sujet posé. C'était le cas pour des sujets comme « Astres et désastres dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », « Mythifier et mystifier » ou « Honte et humiliation dans *Histoire d'une grecque moderne* ».

Certains sujets peuvent mobiliser des couples de notions venus de la tradition critique et requièrent la mobilisation de connaissances littéraires. « La crainte et la pitié dans les œuvres de Nathalie Sarraute au programme » fait allusion de façon évidente à la théorie aristotélicienne de la catharsis, à cette nuance près que la *terreur* devenue *crainte* dans le sujet doit amener à se demander quelle est la valeur et la pertinence d'un tel glissement terminologique – ce qui peut constituer la base efficace d'une problématisation de la leçon.

Plus rarement, mais régulièrement, des triades notionnelles constituent un sujet de leçon. Elles peuvent avoir pour objectif de faire cerner de façon très serrée des nuances notionnelles (comme dans « Espace, lieux, géographie dans les fabliaux au programme ») ou de faire observer des modalités

d'un même phénomène (comme celui de la voix dans « Dire, chanter, crier l'amour dans les *Œuvres* de Louise Labé »). Elles peuvent aussi servir à diffracter le spectre d'une notion plus vaste, de façon à en orienter l'étude (ainsi, plutôt que « Le temps », on a donné à étudier « Passé, présent, futur dans les *Œuvres* de Louise Labé »).

- Les sujets à énoncé verbal

Le cas le plus fréquent est celui de sujets posés à partir d'un infinitif. Le sujet est alors orienté par une matrice verbale qui demande que l'on s'interroge sur un procès à l'œuvre dans le texte. La perspective problématique est alors légèrement mais décisivement modifiée par rapport à un sujet notionnel sous forme de substantif. Un sujet tel que « Rire dans les œuvres Nathalie Sarraute au programme » ou « Raconter dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé » ne recouvre pas exactement la même démarche analytique que « Le rire dans les œuvres Nathalie Sarraute au programme » ou « Le récit dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé ».

Un infinitif tel que « Raconter » invite à infléchir la réflexion du côté de l'acte de langage qu'est *raconter* et de ses modalités (qu'est-ce que raconter ? que raconte-t-on, et comment ? fidèlement, lapidamment, subjectivement ?), de ses actants ou acteurs, de ses destinataires (narrateur, personnages, lecteur, autres), etc. Le verbe à l'infinitif appelle aussi des circonstants (Où, quand, pourquoi raconte-t-on ? Dans quel but ? À quelles fins ? Pour quelles conséquences ?).

Les sujets à base d'infinitif peuvent comporter des variations, comme des compléments qui orientent le procès vers un objet (« Définir l'amour dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé ») ou bien relever d'une structure attributive qui oriente vers la définition d'un ethos ou d'une identité (« Être artiste dans les *Écrits sur l'art* de Charles Baudelaire »).

- Les sujets à énoncé citationnel

Tirées des œuvres elles-mêmes, ces citations qui font sujet sont à considérer comme un commentaire autoréférentiel de l'œuvre dont il faut interroger la pertinence. Deux approches complémentaires peuvent guider la problématisation : entendre la citation comme un commentaire décontextualisé et extérieur à l'œuvre, pour ensuite recontextualiser cette citation en envisageant son énonciateur, sa tonalité, son cotexte, etc. La citation peut être brève – de l'ordre d'un syntagme qui la rapproche d'un sujet notionnel tiré du texte de l'œuvre elle-même (« Un spectacle si violent » dans *Histoire d'une grecque moderne*) ou d'une formule lapidaire (« “Je vis, je meurs” dans les *Œuvres* de Louise Labé ; « “Jouir est une science” dans les *Écrits sur l'art* de Charles Baudelaire) – ou longue et nécessiter une analyse plus poussée (exemple : « “Celui qui ne possède que de l'habileté est une bête et l'imagination qui veut s'en passer est une folle” dans les *Écrits sur l'art* de Charles Baudelaire).

- Les sujets à énoncé interrogatif

Il s'agit du dernier grand type de sujet de leçon susceptible d'être soumis aux candidats. Il nécessite, de façon classique, de s'interroger sur la valeur de pertinence d'une définition donnée de l'œuvre à étudier. On a ainsi soumis le sujet de leçon suivant : « Les fabliaux sont-ils des récits exemplaires ? ». Le double point est susceptible d'apparaître dans ce type de sujet. Celui-ci joue alors un rôle de copule qui établit une relation attributive entre l'objet à traiter et une caractérisation qui en est proposée (« Les *Œuvres* de Louise Labé : une sagesse de l'amour ? »). C'est naturellement cette relation qu'il faut analyser. Proposer, au fil de la leçon, des reformulations successives de cette caractérisation peut être un moyen efficace d'aborder ce type de sujet.

○ *L'étude littéraire (leçon sur extrait)*

L'étude littéraire se propose comme l'analyse problématisée d'un extrait d'une œuvre au programme. La longueur de cet extrait pourra varier selon sa densité (typographique, narrative, formelle, stylistiques, conceptuelle, etc.), sa forme (prose, vers, série de poèmes à formes fixes, écriture bigarrée ou non, etc.) et d'autres critères qui font que la longueur d'une étude littéraire ne saurait être fixée de façon rigide. Toutefois, afin que les candidates puissent s'orienter et s'entraîner, voici quelques exemples concrets, qui montrent que tous les sujets donnés se situent entre 15 et 30 pages de texte selon les genres littéraires :

- « *Boivin de Provins* en entier (*Fabliaux du Moyen Âge*, p. 234-252) » ;
- « Élégie 3 et sonnets 1 à 13 des *Œuvres* de Louise Labé, p. 169-193 » ;
- « Étude littéraire de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé de "Considérant les estranges accidens..." à "qu'il espère de l'obtenir", p. 655-675 » ;
- « Baudelaire, *Salon de 1846*, IV, "Eugène Delacroix" en entier, p. 152-173 » ;
- « Sarraute, *Pour un oui, pour un non*, du début de la pièce à la p. 35 ("*Long silence*") ».

L'objectif de l'étude littéraire est de rendre compte de la portion d'une œuvre complète à la fois en tant qu'ensemble textuel possédant une unité, un intérêt et des enjeux qui lui sont propres (à cet égard le choix du découpage de l'extrait doit être interrogé), et tel qu'elle est organiquement intégrée à l'œuvre selon des critères et des modalités spécifiques. En d'autres termes, l'étude littéraire prend en compte aussi bien l'extrait en lui-même que sa place, sa fonction et ses liens à l'œuvre tout entière. La problématique de l'étude littéraire doit donc consister en une proposition de lecture qui articule les enjeux propres à l'extrait lui-même aux enjeux de la place de l'extrait dans l'économie de l'œuvre.

L'étude littéraire suppose ainsi de mobiliser des qualités d'analyse autant que synthèse, des outils d'étude du texte microstructuraux aussi bien que macrostructuraux, de savoir étudier le fonctionnement clos et autonome de l'extrait aussi bien que sa relation dialectique avec l'amont, l'aval et la totalité de l'œuvre.

- **Maîtriser les œuvres au programme et s'entraîner régulièrement**

La variété des types de sujet posés lors des épreuves orales vise avant tout à permettre aux candidates et candidats, tout au long de leur préparation au concours, de déployer un large éventail d'approches sur les œuvres. La richesse des types de sujets posés n'est aucunement à considérer comme une difficulté supplémentaire qui serait destinée à sélectionner parmi les candidates et candidats les plus habiles rhétoriciens, mais comme un aiguillon destiné à stimuler leur regard critique, leur réflexion autant que leur sensibilité : il s'agit de les inciter à une appropriation personnelle des œuvres au programme qu'elles et ils pourront articuler aux connaissances venues de leurs cours et de la bibliographie critique. Car, bien entendu, s'il est un prérequis indispensable pour réussir sa leçon, c'est la connaissance fine et approfondie des textes au programme.

Au cours des mois de préparation, la première lecture des œuvres doit permettre d'élucider les termes difficiles ou obscurs ainsi que le sens littéral du texte : cela vaut aussi bien pour un texte du Moyen Âge ou du XVI^e siècle, d'emblée moins accessibles, que pour leurs homologues du XX^e ou du XXI^e siècle, l'objectif étant dans tous les cas d'éviter de fâcheux contre-sens. De même, si l'apparat critique des éditions au programme est un outil précieux pour comprendre certaines allusions ou références, il n'est jamais exhaustif, et il faut s'assurer, par un travail de recherche, que l'arrière-plan référentiel, culturel, historique, etc. de l'œuvre est bien cerné.

Afin de traiter de façon clairvoyante un sujet de leçon, il faut donc avoir une vision limpide et surplombante des œuvres au programme. Cette vision s'acquiert par trois voies complémentaires : la fréquentation régulière des textes (ils doivent être parfaitement connus afin de s'y repérer et y circuler

avec aisance le jour J), l'acquisition de connaissances critiques et contextuelles fermes (grâce à la lecture raisonnée de la bibliographie) et l'appropriation du programme (les cours et les manuels n'étant qu'un socle pour développer une pensée personnelle qui fera la différence le jour du concours).

La leçon sur œuvre complète nécessite d'identifier avec célérité tous les éléments et aspects du texte relatifs au sujet posé. Ainsi pour un sujet comme « 'Ardre' dans les *Œuvres* de Louise Labé » suppose de connaître le sens de ce terme dans la langue renaissance, et de savoir retrouver rapidement et de façon pertinente ses occurrences lexicales et ses parasyonymes aussi bien que les motifs et les discours dont il est le paradigme. C'est à partir de cette récolte textuelle initiale que l'analyse de l'œuvre pourra trouver un socle solide pour construire la leçon.

De la même façon, en ce qui concerne la leçon sur extrait, il faut pouvoir analyser très rapidement les enjeux du passage en le situant dans l'économie de l'œuvre, et établir avec son amont et son aval tous les liens et toutes les correspondances qui permettront d'en proposer une lecture problématisée.

Les mois de préparation au concours doivent être l'occasion de s'entraîner à la leçon, et cela avant même les épreuves écrites. D'une part la leçon est un moyen efficace de s'appropriier les œuvres dans leurs plus fins détails en vue de la dissertation, et d'autre part les quelques semaines qui séparent les épreuves écrites des épreuves orales ne suffisent pas pour arriver parfaitement prêt à une épreuve qui exige un entraînement et des réglages de précision. Dès les premières semaines de préparation il faut se lancer dans le bain de la leçon pour en comprendre les attendus et les difficultés concrètes. Pour cela, il faut naturellement se mettre dans les conditions réelles de l'épreuve.

Le jour de l'épreuve

Concrètement, comment se déroule l'épreuve de leçon le jour J ?

- **Le tirage du sujet**

Après avoir été accueilli par les apparitrices et les appariteurs à l'heure fixée par leur convocation, la candidate ou le candidat est amené devant la salle de son jury. Un membre du jury se présente alors, muni d'une enveloppe contenant plusieurs sujets. La candidate ou le candidat tirera alors, à l'aveugle, le sujet qu'elle ou il aura à traiter.

- **Les 6 heures de préparation**

Les candidats et candidates sont alors accompagnés par les appariteurs et les apparitrices en salle de préparation. C'est à partir de ce moment qu'ils disposent de 6 heures pour élaborer leur leçon. Cette salle de préparation est dotée d'usuels, c'est-à-dire de dictionnaires et d'ouvrages généralistes, qu'il ne faut pas hésiter à consulter. Toutefois, il faut en faire un usage avisé : ces ouvrages sont des supports pour la vérification d'une définition ou d'un quelconque élément de savoir, et non des supplétifs qui se substitueraient à un discours personnel.

Les six heures de préparation sont le moment de conception de la problématique de la leçon, d'exploration de l'œuvre en vue d'argumenter, de construction d'un plan détaillé et d'une démonstration.

Chaque candidate ou candidat usera de ces 6 heures en fonction de ses méthodes propres, de son expérience et des conseils qui lui auront été prodigués au cours de sa préparation. Toutefois on

fera quelques observations à caractère non exhaustif, qui pourront être utiles à observer dans le laps relativement court de ces 6 heures.

- ***Problématiser***

En ce qui concerne la leçon sur œuvre complète, il est recommandé de faire jouer la polysémie des termes de l'énoncé, mais pour n'en retenir que ce qui est pertinent dans la construction du projet de lecture et la compréhension de l'œuvre. Il faut notamment veiller à ne pas fonder la leçon sur un artifice sémantique ou conceptuel qui forcerait ou dévoierait l'interprétation de l'œuvre (risque de contre-sens ou de hors-sujet). Un autre risque est d'égrener des définitions trouvées dans les dictionnaires et de les plaquer sans jugement, c'est-à-dire sans les confronter à l'œuvre et en valider la pertinence pour une analyse de celle-ci.

La problématisation de l'étude littéraire procède d'une démarche particulière, on l'a dit, puisqu'aucun énoncé n'accompagne le découpage du texte à étudier. C'est donc à partir du contenu de l'extrait même, de ses bornes mais aussi de son inscription dans l'œuvre qu'il faut réfléchir pour élaborer une problématique. Davantage qu'un vaste commentaire composé qui procéderait à la lecture d'un extrait en soi, l'étude littéraire rend compte, de façon toujours dynamique, d'un passage dont la singularité et les spécificités sont analysées en prenant en compte ses liens (explicites et implicites) avec le reste de l'œuvre et les modalités selon lesquelles il s'y inscrit.

- ***Structurer le discours***

Pour être convaincant, le plan de la démonstration – par convention en trois parties – doit être étroitement articulé à la problématique annoncée en introduction. Il faut donc veiller à ne pas faire de la première partie un catalogue qui établisse de façon plus ou moins thématique, statique et descriptive la liste des occurrences textuelles relatives au sujet, au risque de déséquilibrer le plan et la démonstration. Si aucun plan type n'est attendu, il est certes possible de proposer une première partie typologique, mais elle sera problématisée et méthodique, afin de donner à l'argumentation les appuis nécessaires pour interroger les évidences et formuler une réponse d'ensemble cohérente.

De la même façon, la 3^e partie n'a pas besoin d'être toujours et absolument « méta- » (méta-textuelle, méta-littéraire, méta-théâtrale, méta-poétique, etc.) : sans que la littérature soit dénuée de dimension autoréflexive, on peut se demander si celle-ci en constitue toujours la seule et principale finalité.

Du côté des leçons de type étude littéraire, il faut se demander si le plan et la problématique proposés sont bien spécifiques à l'extrait donné à l'étude. Si au contraire ils semblent pouvoir fonctionner pour d'autres extraits, alors c'est qu'ils ne disent rien des caractéristiques en propres du passage à étudier : leur degré de généralité est alors incompatible avec l'exigence de lecture précise et pertinente attendue.

De façon générale, on rappellera que l'enchaînement d'une partie à l'autre doit avoir un caractère logique et nécessaire. Un plan dont les parties sont interchangeable n'est pas un plan organique guidé par un mouvement dialectique.

- ***Argumenter***

Sur ce point on se contentera d'insister sur le fait qu'une bonne leçon sait varier les échelles de lecture, depuis le propos général, synthétique, panoramique (et pourquoi pas théorique) où prévaut l'analyse macrostructurale, jusqu'à des microlectures précises et techniques (rhétoriques, stylistiques,

prosodiques, etc.) qui saisissent les réalisations textuelles, poétiques, dramaturgiques du sujet à une échelle microstructurale.

L'entrelacement de ces deux régimes de lecture tout au long de l'argumentation prémunit de façon efficace du double danger d'aborder les œuvres de trop loin et sans entrer dans le détail du texte, lectures à l'appui, ou au contraire de proposer des analyses myopes qui ne parviennent pas à offrir une vision globale du sujet.

- **Le déroulé des 50 minutes d'épreuve**

Après ces 6 heures de préparation, il s'agit de défendre en 50 minutes une lecture argumentée de l'œuvre ou de l'extrait, à la lumière du sujet qui aura été tiré.

Tout d'abord la candidate ou le candidat expose sa leçon devant un jury constitué de quatre personnes qui vont l'écouter avec attention et bienveillance. Ce point est particulièrement important : quels que soient la fatigue et le stress, inévitables en la circonstance, les candidates et candidats doivent être assurés que le jury leur accorde la plus grande des attentions, et qu'il a pour mission d'apprécier les qualités dont la candidate ou le candidat fera la démonstration au cours de sa prestation.

Ces qualités sont multiples, et relèvent tout autant de la maîtrise intellectuelle et pratique de l'exercice scolaire qu'est la leçon (capacité à problématiser, à bâtir une démonstration convaincante et équilibrée, à maîtriser l'œuvre et y circuler sans mal, à argumenter à l'aide d'une palette d'outils diversifiée) que de l'aptitude à transmettre oralement un discours complexe (avec aisance, vivacité et implication, en retenant l'attention de son auditoire du début à la fin de la prestation, en lisant le texte, qu'il soit en vers ou en prose, avec justesse et expressivité).

On insistera sur le fait que le texte doit être cité livre en main : la lecture est aussi un acte corporel dont l'objet-livre est le prolongement et qui gagne à établir un rapport vivant et concret à la littérature.

L'entretien, qui succède directement à la leçon et dure 10 minutes, est un moment crucial de valorisation de la prestation, toujours en faveur de la candidate ou du candidat. Les quelques questions que pose le jury sont l'occasion pour eux de démontrer leur aptitude à dialoguer, c'est-à-dire à faire preuve de jugement et d'esprit critique sur son propre travail. Selon les cas, on peut approfondir une analyse, préciser ou reformuler sa pensée, nuancer un propos, émettre des hypothèses de lecture qui n'avaient pas été envisagées, etc. Les réponses ont tout intérêt à être concises, précises et à ne pas répéter ce qui a déjà été dit – et donc entendu – au cours de l'exposé.

Il faut donc garder un peu d'énergie pour l'entretien qui fait pleinement partie de l'épreuve, laquelle dure donc bien, au total, 50 minutes, pour 6 heures de préparation.

EXPLICATION DE TEXTES SUR PROGRAMME

Rapport présenté par Stéphane Partiot.

Ce rapport a été élaboré à partir des remarques précieuses fournies par Glen Grainger, Éléonore Reverzy, et Pascal Vallat. Qu'ils soient ici vivement remerciés.

Recommandations générales

Modalités pratiques

Affectée d'un coefficient 12, l'épreuve dure dans l'ensemble 50 minutes (40 minutes d'exposé, 10 minutes d'entretien avec le jury). L'exposé s'articule en deux volets, l'explication de texte proprement dite (coefficient 8) et l'interrogation grammaticale (coefficient 4), que le candidat présente dans l'ordre qu'il souhaite. Il est préférable toutefois d'annoncer d'emblée au jury le choix de l'ordre retenu, et dans tous les cas, de procéder, après une brève présentation du passage, à la lecture du texte. Pour des raisons d'équité, le jury fait scrupuleusement respecter la durée maximale de 40 minutes : tout propos qui s'aventure au-delà est interrompu afin de laisser place à l'entretien. Le candidat est libre, dans ce cadre, d'aménager son temps de parole, mais il convient de prévoir environ 30 minutes pour l'explication et 10 minutes pour la question de grammaire.

Principes de l'épreuve

L'exercice de l'explication sur programme permet la rencontre entre un lecteur, nourri par la fréquentation d'une œuvre au fil de l'année, et un texte, dont la singularité stimule le questionnement critique, l'approfondit, le dérange au besoin. Expliquer revient, en effet, à déplier le sens d'un passage, ce qui suppose une démarche d'étonnement, à même de laisser le sens affleurer. Trop souvent, pourtant, le martèlement de formulations hâtives, d'idées empruntées, simplifiées et déformées, entrave cette rencontre, fausse la donne. Le premier principe doit donc être l'admiration, au sens étymologique du terme. Ce n'est que dans un second temps que les connaissances patiemment et âprement acquises devraient intervenir, afin d'apporter, à point nommé, leur éclairage précieux.

Le jury n'ignore certes pas le caractère impressionnant du concours, ni les contraintes auxquelles tout candidat se trouve soumis. Mais s'abriter sous le couvert d'une *doxa* ne peut offrir qu'une confiance d'emprunt, par définition chancelante. Se confronter à l'inconnu, à son risque... voilà qui permet d'éprouver le vrai « bonheur d'être étonné », cette authentique source de rêverie qu'évoque Baudelaire dans le salon de 1859. Dans la mesure où l'acuité de l'écoute fonde celle du dire, c'est aussi l'attention portée au texte qui prémunit le lecteur contre l'écueil de la paraphrase. Car l'audace herméneutique, adjuvant précieux, croît mieux hors des sentiers battus. Trouver refuge dans le ressassement d'un sens littéral, c'est demeurer en quelque sorte au seuil de l'épreuve. L'appréhension du texte comme *tout autre* conditionne la capacité d'un regard critique à présenter une vision fine, pertinente, originale.

Afin d'éviter l'errance malencontreuse du contre-sens, ou plus couramment d'une approximation impressionniste, il convient d'associer à l'audace première une rigueur de chaque instant. À cette fin, le candidat prendra soin de procéder à une lecture *attentive*. Il clarifiera d'abord la lettre du passage, en ses zones d'ombre ou de pénombre, à l'aide, si besoin est, des usuels mis à disposition lors de la préparation. Mais la rigueur doit aussi présider à l'élucidation des strates de sens, à la composition du propos, et jusqu'à la gestion du temps de parole, de façon à présenter un exposé limpide, équilibré. Il faut redire ici combien l'explication constitue un *travail* : si elle engage

une herméneutique, cette dernière n'a rien du surgissement oraculaire. Dès lors qu'un exposé, pris dans son ensemble, fait la preuve d'une pensée critique à l'œuvre, et qu'il témoigne d'une connaissance intime de l'œuvre, le jury valorise la qualité et l'honnêteté de la démarche. Plusieurs candidats, dont l'introduction n'était pas exempte de maladresses, parviennent ainsi, peu à peu, à élaborer le sens d'un texte, sans faux-semblants, sans effets de manche, et atteignent *in fine* à une conclusion substantielle. En revanche, lorsque l'explication versait d'emblée dans un technicisme exacerbé, confinait à une litanie de considérations stylistiques ou grammaticales, qui semble dispenser de tout effort d'interprétation, le jury s'est montré plus circonspect, voire franchement déçu. La littérature a partie liée avec la matière vive de l'existence, et s'il existe un indéniable plaisir à observer la virtuosité technique à l'œuvre, la marqueterie que cette dernière compose ne doit pas lui sacrifier la quête du sens. Aussi, l'impératif de rigueur, pleinement compris, ne saurait signifier l'affadissement du propos, ni la clôture de tout horizon critique. Il s'agit, bien plutôt, d'allier passion et scrupule, finesse et clarté, pour servir la bonne intelligence du passage étudié, comme ont à le faire, en un contexte différent, les professeurs face à leurs classes.

Éléments de méthode

À l'usage des futurs candidats, nous rappelons ci-après le canevas communément suivi pour bâtir une explication littéraire.

En manière d'introduction, il convient de procéder d'abord à un cadrage liminaire, tout à la fois précis et synthétique, permettant de qualifier le genre, la forme, le ton de l'extrait et de le situer au sein de l'œuvre. Observer l'amont et l'aval du passage s'avère de bonne méthode, non seulement pour les œuvres narratives et théâtrales, mais aussi en matière de poésie : l'ordre de composition d'un recueil n'est que rarement anodin, et même peut esquisser une piste utile à l'analyse. Quelques considérations, puisées dans les contextes biographique, esthétique ou historique, peuvent éclairer utilement la lecture du passage. Faire preuve ici d'esprit de synthèse permet de ne pas verser dans un *excursus* filandreux.

Le candidat se livre alors à une lecture expressive, ni trop empressée, ni trop empesée, qui fasse sonner pleinement la langue de l'auteur, ses subtilités, voire son piquant. Il convient de lester mots et phrases de nuances sémantiques ou pragmatiques, sans afféterie ni déclamation artificielle. Ceci est d'autant plus important que le moment de lecture à voix haute, au seuil du cours, transmet, avec l'esquisse d'un regard critique, le goût du professeur pour la beauté d'une langue.

S'ensuit alors la présentation du passage en ses mouvements. Comme les précédents rapports y insistent, il s'agit de mettre en lumière la dynamique, porteuse de sens, suivant laquelle se déploie le texte. Il ne faut pas négliger à ce titre les articulations logiques, mais prendre appui sur des indices énonciatifs, ou syntaxiques, tels que la longueur des phrases, peut se révéler tout aussi pertinent, à condition de ne pas occulter, le cas échéant, le tremblé d'un style. L'exposé d'un projet de lecture procède, assez naturellement, du mouvement ainsi explicité. Il a pour finalité d'interroger les principaux niveaux de sens, en même temps qu'il fraye un chemin menant l'exégète vers une conclusion tangible.

L'explication proprement dite consiste, pour éviter la juxtaposition pure et simple, à suivre toujours ce fil d'Ariane. Se munir d'un outillage stylistique approprié permet aussi de se rendre sensible au grain du texte, aux sinuosités de la syntaxe, aux variations énonciatives, aux jeux narratologiques. Afin de se garder de toute lecture réductrice ou univoque, le propos gagne à diversifier les angles d'approche, explorant ce que Barthes nommait, dans le *Plaisir du texte*, le « feuilleté de la signifiante ». Si d'aventure le candidat se montre trop allusif, il doit s'attendre à ce que le jury, lors de l'entretien, lui propose de préciser son propos, pour le développer, l'étayer, ou l'amender s'il s'avère discutable. Concernant les apports externes au passage commenté, ils trouvent toute leur place dans l'exposé, à la condition qu'ils soient amenés avec pertinence, sans restreindre la portée du texte. Notons par ailleurs que l'explication sous forme composée, lorsqu'elle fut choisie par un candidat, n'a pas été jugée irrecevable par principe. Mais le jury tient à rappeler qu'un tel ordre d'exposition n'apparaît pas comme le plus approprié à cette épreuve. L'approche linéaire permet plus

sûrement de mettre en place les éléments de glose successifs et de développer, comme par étagement, la réflexion amorcée en introduction.

Au terme de l'analyse, la conclusion présente au jury, de façon ferme et ordonnée, les principaux acquis herméneutiques. Les meilleurs candidats ont su montrer à cette occasion comment leur projet de lecture s'était trouvé approfondi, infléchi, voire *inquiété* par la confrontation avec la matière, souvent déconcertante, du texte soumis à leur sagacité, y compris lorsqu'il s'agissait de renouveler la lecture d'extraits en apparence connus. Aussi la conclusion, sans renoncer à sa consistance, forme-t-elle une possibilité d'ouvrir le sens autant qu'une manière de statuer.

Vient enfin le moment de l'entretien. En dépit de la contention d'esprit que requiert le double exercice grammatical et littéraire, il s'agit de ne pas relâcher ses efforts avant le terme du temps imparti. Plusieurs candidats, dont l'exposé s'avérait de bonne tenue, se décomposèrent une fois leur conclusion énoncée. Pourtant, une question ne vise pas à tourmenter, mais tout au contraire à offrir une occasion de préciser les aspects importants qui auront été trop brièvement évoqués, sinon passés sous silence. Rappelons que l'entretien est un moment d'échange qui permet de rectifier des erreurs, de préciser une piste et qui ne joue dans la notation qu'en faveur des candidats : il faut s'y préparer et l'envisager en toute confiance, aucune question n'étant piégée.

Une syntaxe soignée, un lexique précis, une élocution claire, une parole empreinte de vivacité, déprise de la monotonie, font davantage que de contribuer à l'agrément du jury. Ils accompagnent l'éclosion du sens, supportent et prolongent une pensée, laissant poindre les qualités attendues d'un futur professeur. Loin d'avoir feint l'assurance, les meilleurs exposés ont su présenter un propos méthodique, limpide, rigoureux, qui recelait, à bonne mesure, des éléments subtils et nuancés, propres à transporter le jury, à son tour, dans un état de sincère admiration.

Bilan et série de remarques sur la session

Voici, œuvre par œuvre, le détail des remarques utiles pour préciser l'application des principes exposés ci-dessus.

Louise Labé

Le Débat de Folie et d'Amour a suscité dans l'ensemble des analyses de bon aloi, bien que plusieurs explications n'aient fardé qu'avec peine une démarche essentiellement paraphrastique. La palette des procédés dont fait usage Labé, en une veine lucianiste, atteste pourtant d'une composition régie par un principe de *varietas* : le recours à l'hypotypose, les formules gnomiques émaillant le discours, les cadences rhétoriques, la recherche lexicale sensible, notamment, dans le portrait qu'Apollon donne des Misanthropes « ensevelis de leurs bizarreries » (p. 102-103), les jeux d'écho entre les plaidoyers, offraient autant de points d'appui précieux, qui supposaient, pour ainsi dire, de faire flèche de tout bois.

Le volet poétique des *Œuvres* s'est prêté à des exposés plus contrastés. D'excellentes analyses ont su rendre justice à la finesse de la manière labéenne. Telle explication du sonnet IX (« *Tout aussitôt que je commence à prendre...* ») décèle à juste titre la mise en œuvre d'une fictionnalité onirique qui trouble l'expression du désir en même temps qu'elle la rehausse. De même, le sonnet XVI (« *Après qu'un temps la grêle et le tonnerre...* »), par son jeu de discordances entre phrases et strophes, par l'équivoque érotique ultimement renversée, par sa musicalité toute circulaire, illustre la *maestria* de la poétesse lorsqu'elle s'empare de cette forme nouvelle qu'est le sonnet. Au rebours de ces propositions, trop de candidats ont commenté élégies et sonnets comme s'ils étaient écrits en prose. Le manque d'attention à la versification était palpable dès la lecture à voix haute, hérissée d'hiatus intempestifs, de vers estropiés ou soudainement hypermétriques. Le jury ne saurait trop recommander aux candidats la fréquentation d'un précis de versification au fil de leurs révisions. Surtout, l'apprentissage de strophes ou poèmes aurait permis d'incorporer plus intimement la musicalité de ces textes subtils, mêlant le « lamentable » et le « délectable » (sonnet XII).

Si l'érudition n'était nullement requise, certaines lectures ont pu mesurer, avec bonheur, l'apport comme l'écart avec le legs courtois, le pétrarquisme, l'héritage marotique dans le rapprochement entre élégie et épître, ou encore avec la poésie de l'École de Lyon. L'influence néoplatonicienne, qui innerve la poésie labéenne, a déconcerté quelques candidats. Sans que l'on fût versé dans les arcanes du plotinisme, une connaissance élémentaire de la doctrine dans ses aspects éthiques et esthétiques permettait d'envisager la façon dont Louise Labé s'empare de cette tradition et l'interprète au détour d'un sonnet. Dans cette perspective, les éléments contextuels aiguillonnent la réflexion et permettent d'enrichir le questionnement sur la langue, car ils ne sont pas sans lien avec la charmante saveur d'un vers.

Honoré d'Urfé

L'Astrée, dont l'ampleur foisonnante et la construction délicieusement labyrinthique pouvaient faire craindre plus d'une déconvenue, a donné lieu à des explications réussies. L'attention aux valeurs des temps, aux types de phrases, à leur longueur, le repérage d'effets de syntaxe, tels que le passage de l'hypotaxe au style coupé, ouvraient à l'approfondissement critique, de façon inductive. La succession, ou plutôt l'entrelacs des intrigues, supposait aussi de recourir, à bon escient, aux outils de la narratologie : il s'agissait de questionner la fidélité relative des narrateurs intradiégétiques, de pointer l'irruption de la fonction de régie, comme à la fin du livre IV, ou encore les analepses qui ponctuent le récit, par exemple lorsque la tromperie de Climante est rappelée par Léonide au livre IX en un sommaire narratif. Quant aux pièces poétiques pastorales et galantes, elles ont permis d'ébaucher des lectures très stimulantes, dès lors que le projet de lecture interrogeait la mosaïque générique sans pour autant s'y arrêter de façon incantatoire. Ce fut le cas de la « Comparaison d'une fontaine à son déplaisir » (livre X) : une candidate a ainsi interrogé à juste titre la proximité du poème avec les stances, et propose de voir dans les fluctuations hétérométriques la délibération éplorée de Célon, qui prépare le contraste avec l'heureuse palinodie d'Ergaste.

Conscient de la profusion d'épisodes que recèle ce récit à méandres, le jury n'a pas sanctionné les approximations légères portant sur des intrigues secondaires, à l'instar, par exemple, de l'histoire de Stelle et Corydon. Dans un esprit de bon sens, il a surtout valorisé les exposés qui, s'adossant à une lecture attentive et informée, réfléchissaient à la construction des personnages au cours de l'ouvrage. Ainsi, une excellente explication concernant le début de l'histoire d'Hylas (livre VIII) montre tout le comique d'un inconstant soudain cerné par Carlis et Stilliane, et confondu par ses écrits. Ce plaisant portrait jette un jour nouveau sur les interventions d'Hylas aux livres I et VII. Et que dire du masochisme paradoxal d'un Ligdamon, pour qui « les deffaveurs qui partent de celles que l'on sert, doivent le plus souvent tenir lieu de faveurs » (livre III) ? S'il incarne l'esprit chevaleresque par excellence, et s'empoisonne par fidélité pour Sylvie, la belle inhumaine n'en semble pas moins prompte à l'oublier... Sans aller jusqu'à faire de *L'Astrée* un roman de la dérision, ce qui serait méconnaître la portée éthique du récit, l'exercice offrait l'occasion d'interroger le dispositif courtois dans toute son *ambivalence*, notion sans doute trop peu sollicitée, qui qualifie pourtant la singularité esthétique de ce roman des travestissements et de la scintillation baroque.

L'Abbé Prévost

Dans l'ensemble, *L'Histoire d'une grecque moderne* a suscité de belles lectures et malgré le caractère parfois retors de la narration, a inspiré des analyses précises. La prise en compte de la tradition romanesque, la construction du roman-mémoires, le jeu sur les points de vue, les non-dits ont été en général bien maîtrisés par les candidats, tout comme la dimension théâtrale de maints passages scénographiés, qui a donné l'occasion de plusieurs commentaires lumineux. N'ont toutefois pas été suffisamment pris en compte les effets d'échos, parfois contrapuntiques, entre première et deuxième parties. L'étude de certaines scènes visiblement construites en miroir y aurait pourtant gagné. En d'autres termes, le feuilletage narratif complexe aurait pu être mieux mis en valeur : le regard inquisiteur, le jeu avec le paradigme indiciaire, l'énigme, et la suspicion narrative entraînaient

des effets de lecture trop souvent ignorés, pour ne rien dire des effets de rétrolecture appelés par le dispositif préfaciel, et qui parfois ont été purement et simplement ignorés.

Dans l'étude des passages dialogués, la rhétorique mise en œuvre par les personnages, parfois séductrice, parfois de mauvaise foi, s'avère, là encore, insuffisamment prise en compte. Les références orientalistes aux *Mille et une nuits* ou aux *Lettres persanes* ont été souvent ignorées, y compris quand elles mettaient en jeu la séduction de la parole ou jouaient avec des modèles archétypaux. Il s'agissait pourtant là d'une mode littéraire qui n'était pas sans effet sur la réception du texte. Au demeurant, la représentation de l'Orient sanguinaire et érotique comme la question de l'éducation féminine ont pu nourrir plusieurs belles analyses parfois engagées, confirmant de la sorte que la littérature peut inspirer aux lecteurs et lectrices d'aujourd'hui des points de vue qui, généralement nuancés, et amenés avec finesse, témoignent de la pertinence des réflexions prévostiennes.

Charles Baudelaire

L'étude des *Écrits sur l'art* s'est révélée singulièrement discriminante. Le texte opposait certes des difficultés incontestables : l'ironie, presque constante, et parfois comme l'ironie de l'ironie — dans la récurrence, par exemple, des « toujours » et des « encore » aux p.103 à 105 — les allusions aux querelles esthétiques, la hiérarchie des genres picturaux, l'organisation pratique du Salon annuel de peinture, la référence à des peintres qui n'étaient pas tous devenus célèbres, le recours à la réécriture parodique, un art consommé de la demi-teinte, l'emploi d'un ton et de procédés propres à la chronique journalistique, furent rarement identifiés. On ne pouvait cependant travailler l'œuvre, tant pour les épreuves écrites qu'orales, sans se préoccuper de cette connaissance des arts que Baudelaire commente et évalue, et qui participe pleinement de la culture d'un futur professeur de Lettres.

Au surplus, le maniement maladroit de notions telles que le romantisme et la modernité, et la difficile confrontation à la littérature d'idées, ont conduit bien souvent à une paraphrase plus ou moins maîtrisée. Le débat d'idées sur le dessin et la couleur, essentiel dans les deux premiers *Salons* au programme, tout comme la portée discrètement philosophique de nombreux passages, reste souvent lettre morte. Les remarques de bon sens, se fiant à l'évidence du texte, ont été trop fréquemment négligées au profit de lectures sans réelle assise, qui cherchaient par exemple à identifier dans les paragraphes du salonnier l'équivalent des strophes des *Fleurs du Mal*.

On attendait en fait des candidats qu'ils se colletent avec la difficulté, pour l'identifier, sans nécessairement parvenir à résoudre le problème qu'elle soulevait. Ainsi, certaines formulations mystérieuses, telles « les beautés météorologiques » rendues par les esquisses de Boudin (« Salon de 1859 », p. 424), pouvaient inspirer différentes interprétations tant du côté de cet éphémère que fixe le peintre qui entreprend son croquis le « 8 octobre, midi, vent de nord-ouest » comme l'a fait avant lui Constable, que de cette observation météorologique qui se systématisait à partir du XVIII^e siècle. D'excellentes explications n'ont pas hésité à quitter un temps les *Salons* pour aborder la poésie, au-delà des poncifs, ou d'autres textes d'idées, tel *Le Peintre de la vie moderne*. À l'inverse, des traits typographiques courants dans la littérature du XIX^e siècle, tels que le recours à l'italique à vocation ironique ou l'emploi, parfois spectaculaire, des tirets sont si flagrants que le commentaire qui les passe sous silence en pâtit considérablement. C'est à ce défaut global de culture, certainement lié à un manque de lectures suffisamment étendues dans le siècle concerné, qu'il conviendrait de remédier.

Nathalie Sarraute

Les pièces *Pour un oui ou pour un non* et *Le Silence* ont donné lieu à de beaux efforts de lecture expressive, qui mettaient en exergue toute la subtilité du texte, lors des explications les plus réussies. Concernant l'analyse, le jury a regretté l'absence de prise en compte de la satire sociale d'un certain rapport à la littérature, à travers les motifs du grand écrivain, du poète maudit, ou de l'absolu littéraire. Or, ce rapport à l'art évoqué par les personnages, ainsi que leur positionnement dans le

champ littéraire, se trouvaient placés au centre de la violence feutrée de certains échanges. Les candidats ignoraient manifestement la place tenue par Sarraute dans les débats critiques, et *L'Ère du soupçon* n'a pas semblé un texte connu, fût-ce de seconde main. En traitant les personnages comme de simples voix, trop de candidats ont ainsi voilé la dimension de satire sociale, qu'elle tourne en dérision la bourgeoisie, la mondanité, ou le microcosme littéraire. Cette veine était pourtant bien présente dans les deux pièces, tantôt traitée en sourdine, tantôt sur un mode majeur. Le comique et l'humour, de ce fait, ont parfois totalement échappé aux candidats et l'entretien n'a que rarement permis, alors, d'enrichir l'interprétation. Or, ces voix étaient loin d'être purement désincarnées, mais bien au contraire apparaissaient ancrées dans un milieu social et dans un moment spécifiques.

On déplore, en outre, une lecture axée de façon trop systématique et univoque sur l'idée de logodrame développée par Arnaud Rykner, même quand l'extrait s'y prêtait peu, voire aucunement. La notion classique d'*ethos* n'était ainsi pas inutile dans un premier temps de façon à mieux caractériser ce que le langage laissait affleurer des personnages. Pour ce qui concerne *Le Silence*, la dimension radiophonique n'a pas été prise en compte, alors même qu'elle introduisait des effets d'humour ou d'ironie en plusieurs endroits. La singularité des deux pièces fut rarement mise en évidence : ces dernières semblaient pour ainsi dire contemporaines. Quant aux allusions intertextuelles — La Fontaine et le « pavé de l'ours », mais également Proust, ou Verlaine —, elles ont été peu relevées et souvent insuffisamment commentées, ce qui a restreint d'autant l'empan du regard critique.

Quelques exemples de sujets

- **Labé** : « Débat de Folie et d'Amour », Discours v, p. 139-140, de « Celle qui ne pensait qu'à se jouer... » à « ... plus elles s'en trouvent prises. » ; « Élégies », II, p. 167-168, de « Tu es tout seul, tout mon mal et mon bien... » à « ... si ne la rends de tes pleurs apaisée. » ; « Sonnets », v, « *Claire Vénus, qui erres par les Cieux...* », p. 183 ; XII, « *Luth, compagnon de ma calamité...* », p. 191.
- **Urfé** : III, p. 244-245, de « Silvie ne tarda plus longuement... » à « ... si bien que vous faites tous. » ; V, p. 354-355, de « En fin Berger, il est impossible... » à « ... il s'en alla chez luy. » ; VI, p. 385, de « Et par ce qu'ils avoient dessein... » à « ... s'il eust esté ma sœur. » ; VIII, p. 484-485, de « Elle qui estoit offensée contre moy... » à « ... sortir de l'Isle pour quelque temps. » ;
- **Prévost** : p. 71-72, de « On me dit que la jeune Grecque, ... » à « ... perdu sa liberté » ; p. 90-91, de « Cette proposition m'effraya » à la fin de la p. 91 ; p. 158-159, de « Qu'il y a peu de fond, ... » à « ... fait pour vous. » ; p. 257-258, de « Je ne vis point d'autre voie... » à « ... violente inclination. » ;
- **Baudelaire** : « Salon de 1845 », p. 74-75, de « CHASSÉRIAU » à « ... peintres d'histoire » ; « Salon de 1846 », p. 198-199, de « Je lisais ce matin... » à « ... de ce pauvre genre. » ; « Salon de 1859 », p. 428-429, de « Je regrette encore... » à « ... enchantements » ; p. 443-444, de « Figurez-vous... » à « ... de la vie ? »
- **Sarraute** : *Pour un oui ou pour un non*, p. 36-37, depuis le haut de la p. 36 à « H.1 : Tu étais jaloux. » ; p. 40-41, de « Mais je t'aime bien, tu sais... » à « H.2 : Tu es dingue. » ; *Le Silence*, p. 48-50, de « F.1 : C'est vrai, Jean-Pierre, dites quelque chose... » à « ... n'avoir jamais rien fait. » ; p. 62-64, de « H.1, voix ferme » à la fin de la pièce.

EXPOSÉ DE GRAMMAIRE ASSOCIÉ À L'EXPLICATION SUR PROGRAMME

Rapport présenté par Romain Benini,

Qu'il soit dit en préambule que l'exposé de grammaire mérite d'être abordé avec autant de sérénité et de résolution que l'explication de texte sur programme auquel il est associé. Les prestations des candidats de la session 2024 ont laissé penser que, dans bien des cas, le traitement de la grammaire relevait d'une forme d'esquive : le temps imparti à l'étude grammaticale dans les 2h30 de préparation semblait trop réduit, et l'on a pu regretter parfois une démobilisation, voire un abandon, de la discussion pendant la partie de l'entretien dévolue à la grammaire, alors même que cet entretien est pensé comme une invitation à préciser certains points, pour valoriser ou réorienter l'exposé qui a précédé.

Comme le rappellent tous les rapports des années précédentes, l'aléatoire n'est pas plus grand pour cette épreuve que pour les autres, et la variation des résultats en fonction des auteurs et des siècles paraît suffisamment négligeable pour qu'aucun candidat ne soit fondé à se considérer d'avance vaincu. Quel que soit le texte au programme, les notes s'échelonnent de 01 ou 02 à 19 ou 20. Pour Labé, la moyenne se situe à 9,3 ; pour Urfé, à 9 ; pour Prévost, à 8,2 ; pour Baudelaire, à 8 ; pour Sarraute, à 9,5. La moyenne générale pour l'exposé de grammaire est de 8,7/20.

Il importe simplement, pour cette épreuve comme pour les autres, de bien se préparer au cours de l'année, de manière à ne pas se sentir démuné face au sujet le jour de l'épreuve. Peut-être est-il utile de préciser que cette préparation, pour être efficace, suppose certes d'apprendre des notions et de réviser, mais surtout de s'exercer sur des corpus ou des occurrences, de façon à acquérir une forme d'autonomie dans la réflexion grammaticale et une relative aisance dans le maniement des différents outils d'analyse qui sont disponibles pour résoudre les problèmes rencontrés.

1. Attendus et connaissances

L'épreuve requiert essentiellement des analyses morphosyntaxiques, et tout sujet demande que soient prises en comptes les dimensions morphologique et syntaxique, même si pour certains sujets, dont la formulation porte spécifiquement sur la part syntaxique (ex. « la syntaxe de... »), la part morphologique peut être minorée.

Pour mener à bien ce type d'analyses, le jury ne saurait trop recommander la pratique de tests qui, s'ils ne doivent pas être nécessairement exposés de façon systématique, doivent en revanche être connus et maîtrisés. Les tests en question sont présentés de façon plus ou moins explicites par la plupart des grammaires. Voici les principaux d'entre eux : substitution, insertion, déplacement, suppression, coordination, négation, extraction. Chacun de ces tests n'est pas utile pour n'importe quelle occurrence, mais ils peuvent tous être mis à profit dans un cas ou un autre, et tous permettent d'asseoir ou de contrôler une analyse intuitive. Ils peuvent être mobilisés, notamment lors de l'entretien, pour expliquer un raisonnement ou faire apparaître une difficulté. Ils sont particulièrement efficaces pour identifier les catégories, les fonctions, et la structure de constituants, trois éléments qui regroupent les notions fondamentales sur lesquelles repose l'épreuve. C'est à dessein que le type d'analyse requis et les tests ou manipulations ont été mentionnés avant même les notions fondamentales : il s'agit que la dimension pratique de l'épreuve apparaisse clairement.

Aux considérations morphosyntaxiques doivent, de façon plus ou moins importante selon les sujets, s'ajouter des remarques sur le sens, la référence, l'énonciation ou encore la pragmatique, mais ces dernières ne doivent jamais faire oublier les premières.

Tout occurrence doit être présentée en termes de catégorie, d'insertion syntagmatique, et de fonction, que ce soit en guise de présentation ou à l'appui d'autres analyses. Ces informations permettent de montrer que le fonctionnement de l'occurrence à l'intérieur de son contexte discursif

est bien compris, ce qui est à la fois la condition nécessaire à une analyse grammaticale détaillée et à une interprétation correcte de la lettre du texte. En effet, il apparaît souvent que certaines analyses textuelles discutables proposées lors de l'explication de texte reposent sur une analyse grammaticale erronée.

Dans l'étude du sujet ou des occurrences, le jury admet différents types d'analyses, lorsque celles-ci sont possibles ou existent, et sont à la fois justifiées et cohérentes. Il admet par conséquent les terminologies et les raisonnements dus à différentes théories grammaticales, pourvu que ceux-ci soient mobilisés à bon escient. Ainsi, une notion appartenant à une théorie spécifique, si elle est tributaire d'un choix théorique non consensuel, doit être attribuée à son auteur ; de la même manière, une notion définie en introduction dans les termes d'une théorie doit autant que possible être traitée dans le développement au moyen des mêmes termes, en suivant la cohérence de cette théorie. Le jury a par exemple regretté que tel candidat, après avoir annoncé une analyse des occurrences du texte en fonction de critères issus des propositions de Gustave Guillaume, ait construit un plan qui n'avait plus aucun lien avec ces propositions ; à l'inverse, le jury a apprécié la capacité de certains candidats à étudier de façon cohérente les subordonnées dans la perspective de Pierre Le Goffic.

Il faut dire cependant que la référence à des théories spécifiques n'est pas toujours nécessaire et se trouve être beaucoup plus propice à l'étude de certains domaines (la détermination nominale, la syntaxe du verbe, la subordination, les mots invariables) qu'à d'autres (groupes prépositionnels, sujet et absence de sujet, négation, adjectifs, attribut, etc.). En outre, les références à une grammaire « traditionnelle » ou « scolaire » ne sont pas non plus nécessaires : il est tout à fait possible d'opposer des analyses qui ont ou ont eu cours sans avoir besoin, pour écarter certaines d'entre elles, de les rapporter à une tradition supposée dépassée.

2. Recommandations méthodologiques

Le rapport de 2023 insistait sur la durée de préparation de l'exposé de grammaire : on se contentera de rappeler ici qu'il paraît approprié de lui consacrer entre 35 et 45 minutes. Pour cette épreuve bipartite, la durée complète de la présentation doit être de 40 minutes. La répartition des 40 minutes est laissée au choix du candidat, mais le jury recommande de réserver 10 minutes à l'exposé de grammaire : il est fort rare qu'une étude grammaticale de moins de dix minutes, prononcée à un rythme normal, suffise à commenter l'ensemble des éléments que le sujet suppose de prendre en compte.

L'ordre de présentation (l'exposé de grammaire précédant ou suivant l'explication de texte) est également laissé au choix du candidat, mais outre les considérations stratégiques évoquées dans le rapport 2023, il paraît nécessaire de rappeler que, quel que soit l'ordre choisi, la lecture du texte doit précéder l'exposé de grammaire. Parmi les candidats de la session 2024 qui ont décidé de commencer par l'exposé de grammaire, trop nombreux sont ceux qui ont oublié la lecture du passage, ou qui ont considéré que cette lecture n'était pas un préalable utile à l'étude grammaticale.

Une fois la lecture (et, le cas échéant, l'explication) faite, la structure de l'exposé doit être la suivante : une introduction, contenant la définition des notions pertinentes et l'annonce du plan, suivie d'un développement organisé en fonction de ce qui a été dit dans l'introduction. L'introduction ne doit pas comporter de relevé des occurrences. Le développement consiste en un classement des cas présentés par le texte et en une analyse plus ou moins détaillée de chacun d'entre eux. Aucune conclusion n'est attendue.

Le développement doit classer toutes les occurrences du texte et en rendre compte exhaustivement. Les occurrences doivent être étudiées tour à tour, sans exception. Dans l'éventualité où l'analyse d'une ou plusieurs occurrences est redondante avec une analyse déjà formulée, les occurrences doivent être *a minima* classées à la suite de l'occurrence analysée, et la redondance doit être explicitée. Les choix théoriques ou analytiques qui conduisent à écarter certaines occurrences qui pourraient être intégrées au relevé doivent eux aussi être thématiques, et les occurrences citées. Le jury a été frappé de la proportion des relevés incomplets, y compris et surtout pour des sujets comportant peu d'occurrences et de redondances.

L'oubli ou la non prise en compte d'une occurrence est d'autant plus dommageable à l'exposé si l'occurrence est un cas important, ou complexe, ou difficile. Il est ainsi arrivé à plusieurs candidats, à qui avait été proposé un sujet sur les subordonnées, d'oublier, pour certains, une ou plusieurs relatives qui se trouvaient échapper à leur classification, pour d'autres, des subordonnées interrogatives non envisagées dans l'introduction.

Le développement doit être exhaustif dans le relevé, mais il doit être complet également dans les analyses proposées. Les différents niveaux d'analyse évoqués ci-dessus doivent tous intervenir lorsque cela est nécessaire. Ainsi, à propos des déterminants, il est nécessaire de faire des remarques portant sur la morphosyntaxe, mais aussi sur le sens et sur la référence, ces dernières entraînant nécessairement des questions d'organisation textuelle et d'énonciation : l'absence d'un de ces niveaux d'analyse rend l'exposé incomplet. Pour n'en donner qu'un autre exemple courant, une étude de l'adjectif qui se limiterait à la distribution des occurrences resterait aveugle aux liens essentiels qui unissent la syntaxe, la classification et l'interprétation des adjectifs.

La prise en compte de différents niveaux d'analyse est particulièrement importante pour traiter les sujets demandant des remarques dites « utiles » ou « nécessaires » : faute d'être attentif à certains de ces niveaux, c'est parfois tout un pan des phénomènes intéressants dans l'extrait proposé qui est évincé. Par exemple, se concentrer sur la seule morphosyntaxe risque d'amener à négliger un phénomène aussi central dans certains passages que la sémantique verbale – valeurs des tiroirs verbaux, aspects, repérage temporel, etc. (À propos des sujets du type « remarques », et de façon générale, à propos des modalités pratiques de l'exercice et des types de sujets, on consultera la synthèse du rapport de jury 2017).

Quel que soit le type de sujet, il faut donc veiller, autant que possible, à ne rien laisser de côté et à donner toutes les précisions qui paraissent utiles, nécessaires ou simplement intéressantes. Cela entraînera dans bien des cas à approfondir des analyses qui, sans être incorrectes ou dépourvues de qualités, sont parfois un peu courtes (ainsi à propos des pronoms, le jury a regretté que presque aucun candidat ne pousse la réflexion jusqu'à distinguer entre la fonction COI et d'autres types de fonctions généralement regroupées sous le nom de « datif »).

Pour les textes relevant d'un état de langue plus ancien (XVI^e et XVII^e siècles), l'approche attendue est toujours synchronique ; toutefois, on valorise toujours les candidats qui relèvent les constructions syntaxiques qui ont évolué depuis, ou qui sont sorties de l'usage du français moderne : par exemple l'accord de proximité du verbe avec le GN le plus proche, les cas de non-coréférence entre le contrôleur d'un gérondif et le sujet du verbe conjugué, ou encore les cas d'accord du participe présent avec son contrôleur. Le jury sait qu'il n'interroge pas des spécialistes d'histoire de la langue, mais il attend une connaissance suffisante des constructions propres au français moderne pour que les écarts par rapport aux normes qui le régissent soient identifiés et si possible commentés.

Reste à mentionner le cas, auquel tout candidat se trouve confronté face à n'importe quel sujet, des occurrences qui résistent aux analyses communes. Il est tout à fait acceptable que certaines occurrences soient plus difficiles à traiter que d'autres, et il ne l'est pas moins que certaines d'entre elles amènent à faire un choix analytique épineux : il convient alors d'exposer le raisonnement qui conduit à telle ou telle analyse concurrente et de donner des arguments en faveur de l'une ou de l'autre. Il est possible également de ne pas trancher, mais cette solution ne doit être réservée qu'à des cas extrêmes : il vaut toujours mieux, après avoir exposé les difficultés, proposer l'analyse qui paraît la plus convaincante, quitte à revenir sur cette préférence dans l'entretien.

SUJETS PROPOSÉS A L'ÉPREUVE ORALE DE GRAMMAIRE EN 2024

Remarques nécessaires (un sujet sur dix environ)

Classes de mots et groupes de mots

Les déterminants

Déterminant et absence de déterminant

Les adjectifs / l'adjectif
Participe et adjectif
Les pronoms
Les pronoms compléments
Les démonstratifs
Démonstratifs et possessifs
Verbes pronominaux et constructions pronominales
Adjectif et groupe adjectival
La construction du GN
Infinitif, participe et adjectif verbal
Les adverbes
Adverbes et conjonctions de subordination
Les adverbes à l'exception des adverbes de négation
Les groupes prépositionnels
Préposition et groupe prépositionnel
Expansions du N et expansions détachées du GN
Les indéfinis
La morphosyntaxe du GN
Le GN et ses expansions

Fonctions syntaxiques

Sujet et absence de sujet
Attribut et apposition
L'attribut
Compléments d'objets et attributs
Les compléments circonstanciels

Autour du verbe et du groupe verbal

Auxiliaires et semi-auxiliaires
L'infinitif
Les emplois de l'infinitif
La transitivité verbale
Les constructions du verbe
Les constructions de l'infinitif
Les constructions du verbe *être*
Être et *avoir*
Être, avoir, savoir, pouvoir
Les formes non personnelles du verbe
Les modes non-personnels du verbe
Infinitif, participe et adjectif verbal
Les modes verbaux
La syntaxe de l'infinitif
La syntaxe du subjonctif
Le subjonctif
Valeurs des temps et des modes verbaux
Verbe et complémentation verbale
Les formes en *-ant*
Les emplois de l'indicatif et du subjonctif

Syntaxe de la phrase, types et formes de phrase

L'interrogation
Interrogation et exclamation

Interrogation et injonction
La négation / la syntaxe de la négation
Les modalités d'énonciation
Les relatives
Les subordonnées
Les subordonnées avec justification du mode
La subordination
Types et formes de phrases

Études transversales

Anaphore et deixis
Le mot *si*
Le mot *de*
Le mot *que*
Les mots en *qu-*
Qui et *que*
Référence et expressions référentielles
La variation en degré

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Terminologie grammaticale : <https://eduscol.education.fr/document/1872/download>

Grammaires de référence

DELAUNAY, Bénédicte et Nicolas LAURENT, *La grammaire pour tous* [2012], Paris, Hatier, coll. « Bescherelle », 2019.
LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
MONNERET, Philippe et René RIOUL, *Questions de syntaxe française* [1999], Paris, PUF, 2009.
NARJOUX, Cécile, *Le Grevisse de l'étudiant. Capes et agrégation lettres : grammaire graduelle du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2018.
PELLAT, Jean-Christophe et Stéphanie FONVIELLE, *Le Grevisse de l'enseignant – grammaire de référence*, Paris, Magnard, 2016.
RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2018.
DENIS, Delphine et SANCIER-CHATEAU, Anne, *Grammaire du français*, Paris, Librairie générale française, 1994.
SOUTET, Olivier, *La syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989.
WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 2010 (5^e éd.).

Diachronie

FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.
LARDON, Sabine, Marie-Claire THOMINE, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.

EXPLICATION DE TEXTES HORS PROGRAMME

Rapport présenté par Agathe Mezzadri-Guedj.

I- Les attendus de l'épreuve « Explication d'un texte hors programme »

L'explication d'un texte hors programme comporte deux heures de préparation et quarante minutes de passage réparties ainsi : trente minutes de lecture et d'explication du texte, dix minutes d'entretien.

Au préalable, la candidate ou le candidat a tiré au sort, entre deux enveloppes, un texte de littérature française d'une trentaine de lignes, de vers ou de versets. Les textes proposés au tirage sont issus de tous les genres littéraires, du XVI^e au XXI^e siècle.

Notons que le texte est parfois plus court dans le cas d'une forme poétique fixe proposée en entier. Dans ce cas, la forme fixe, sa dynamique d'ensemble supposent des commentaires qui permettent une explication aussi fouillée que pour les textes plus longs.

Notons également que les déplacements entre le lieu de tirage, la salle de préparation et la commission de passage sont anticipés et que le candidat dispose bien de deux heures pleines pour lire et relire le texte, puis organiser ses remarques en salle de préparation.

Quel que soit l'extrait, il est conseillé de parcourir les pages qui précèdent et celles qui suivent pour le situer ou en saisir certains enjeux. Parfois même, le contexte immédiat peut donner une clé de lecture cruciale pour la compréhension de l'extrait.

Pour l'élucidation des sens de certains mots, des références historiques ou culturelles explicites ou implicites, des usuels sont disponibles en salle de préparation. Les candidates et candidats doivent anticiper les questions que pourrait poser une classe face au texte. Il ne s'agit pas, toutefois, d'en proposer une restitution au jury, tel qu'un catalogue de sens possibles ou une fiche d'histoire littéraire, mais bien d'opérer des choix pour proposer une lecture éclairante du texte, éventuellement de garder quelques connaissances au brouillon pour répondre à une question, préciser un choix, lors de l'entretien.

Car c'est bien ce dont il s'agit pour cette épreuve hors programme de l'oral de l'agrégation externe de Lettres Modernes : prendre le risque de lire et de proposer un projet de lecture personnel pour dégager la singularité d'un texte en particulier, et donner envie de le lire et de le relire.

Au cours des trente minutes d'exposé, la candidate ou le candidat propose d'abord une brève introduction pour guider vers l'extrait – non pas vers l'œuvre intégrale, voire la biographie de l'autrice ou de l'auteur. Il s'agit de conduire, par quelques points de contextualisation, vers l'intelligence de cet extrait précisément, et uniquement de cet extrait. Pour mettre en évidence la spécificité et l'intérêt du passage proposé, les points de contextualisation varient suivant les textes, et comme on le ferait devant des élèves : identification des personnages, des lieux, des époques, des situations, des rapports de force, situation du passage dans l'œuvre, problématique de la scène dans l'économie d'une pièce de théâtre (scène d'aveu, scène de reconnaissance, personnage silencieux, témoin caché, dénouement...), traitement particulier ou, au contraire, convenu d'un sujet, détournement, réappropriation d'une forme poétique, ou encore page de roman qui trouve son unité dans le traitement singulier d'une péripétie, d'un portrait, d'une méditation, etc. C'est vers cette singularité que les éléments introductifs doivent tendre. Ils donnent alors envie de partir à la découverte du texte qui est lu intégralement et à voix haute.

La lecture est un moment décisif de l'épreuve. Expressive, elle témoigne de l'intelligence du texte et du rapport sensible noué avec lui : il faut donc s'y entraîner, à haute voix, pendant toute l'année, pour tous les genres littéraires. Chaque texte appelle une approche adaptée, attentive à la narration, à l'insertion des discours ou aux points de vue face à un roman, à la versification, à l'accentuation, aux coupes et aux rimes face à un poème, à la situation scénique concrète, au jeu, à la dynamique du dialogue, à la double énonciation face à un texte dramatique, à l'énonciation, à la logique argumentative, ou encore à la force des exemples face à un texte d'idées. Dans le cas précis de la poésie versifiée, les règles de prononciation des « e » doivent être connues afin de faire résonner le texte.

À l'issue d'une lecture qui fait déjà état d'une compréhension fine et personnelle du texte, la candidate ou le candidat propose une ou deux remarques sur le texte pour cheminer vers une problématique, c'est-à-dire un enjeu général autour duquel les différentes analyses de détail et les plans de réflexion gravitent. Elle ne doit pas être un prétexte, une vague question ; mais bien mettre au jour les tensions, les ambivalences, le(s) paradoxe(s) de l'extrait. Elle peut faire état d'un questionnement sur le texte, d'hypothèses livrées au jury comme autant de pistes témoignant de la richesse de l'extrait proposé. Il ne s'agit pas de vouloir réduire à tout prix la portée du texte, mais de se montrer attentif aux éventuels effets de polysémie.

Au cours de l'explication linéaire qui suit les grands mouvements de l'extrait définis au préalable, les différents plans d'analyse sont évoqués. En d'autres termes et par exemple, tel poème fondé sur une comparaison entre le poète et un animal maintiendra peut-être deux voire trois plans d'analyse (le littéral, l'allégorique, le méta poétique par exemple) à chaque étape de l'explication. Outre ce feuilletage de sens possibles à chaque étape, il s'agit de trouver l'équilibre ténu entre une explication de texte impressionniste, allusive et donc superficielle ou panoramique, et une explication de texte détaillée et techniciste, trop attachée à des procédés nommés parfois de façon jargonneuse. Il faut certes commenter le texte précisément, en suivant son ordre, mais en évitant le mot à mot et le catalogue de figure de styles et en gardant à l'esprit qu'il est impossible de chercher en la matière l'exhaustivité. Rappelons qu'aucune identification de figure de style ne dispense de son analyse et de son commentaire. Il faut certes repérer les figures, mais surtout se demander quel effet est ainsi poursuivi. Le geste est moins de chercher à *épuis*er le passage que de poser une hypothèse interprétative pour avancer dans l'explication. Un relevé, même savant, ne constitue pas une interprétation.

Tout le sel de l'explication, c'est-à-dire, ce qui permet à l'auditoire de comprendre et de goûter le texte avec la candidate ou le candidat, se situe entre ces deux écueils de l'impressionnisme et du technicisme : avancer dans la lecture en caractérisant les faits, mais toute caractérisation n'a d'intérêt qu'en fonction de son effet et de la participation de cet effet à la dynamique d'ensemble de l'extrait.

Du point de vue de l'élocution, l'explication, comme toute épreuve orale, demeure une épreuve de communication. Le débit reste mesuré, ni trop artificiellement lent ni trop rapide, ce qui ne permettrait pas au jury de prendre sereinement des notes, et le ton est suffisamment fort et dynamique, incarné, sans se contenter de lire ses notes de manière scolaire. L'attitude est celle d'un futur professeur, sans ostentation ni familiarité. Il s'agit d'éveiller et de retenir l'attention d'un jury dont il faut aussi capter le regard, comme devant une classe que l'on conduit à entendre, découvrir, comprendre un texte.

L'entretien enfin est un moment d'échange où les questions permettent au candidat de préciser son analyse, de corriger ou d'affiner telle ou telle idée. Il faut se montrer à l'écoute des questions posées et leur apporter des réponses circonstanciées, ni trop rapides, ni trop longues. Un bon entretien, s'il ne peut totalement compenser une prestation inaboutie, peut permettre au jury de réévaluer (toujours à la hausse) telle ou telle maladresse, de mieux comprendre une approche ou d'aller plus loin dans l'analyse. Il n'est jamais pensé pour piéger la candidate ou le candidat.

II- Bilan de la session 2024 pour « l'Explication d'un texte hors programme »

La session 2024 a donné à entendre un certain nombre d'explications éclairantes, c'est-à-dire permettant de comprendre le texte et ses principaux enjeux. Les membres des commissions ont pu être agréablement surpris de projets de lecture audacieux ou originaux mais qui, fondés sur des remarques précises, judicieuses, toujours arrimées fermement à la lettre du texte, pouvaient en enrichir ou en renouveler l'approche. Les meilleures explications ont toujours été celles qui osaient ce geste d'une difficile liberté face au texte : une hypothèse de lecture pas à pas expliquée, justifiée et approfondie, et non pas un exercice de style loin du texte.

Dans l'ensemble, la méthode de l'explication de texte linéaire était connue des candidates et candidats. Intéressés par les textes proposés, ils s'efforçaient la plupart du temps d'en donner une lecture ou une interprétation personnelle. Ceux qui évitaient l'interprétation en demeurant très descriptifs ou paraphrastiques étaient finalement peu nombreux.

L'analyse de la versification au service du sens a été valorisée par l'ensemble des commissions, dans la mesure où elle a pu aussi souvent faire défaut. Le jury insiste sur la maîtrise nécessaire de la versification, et les connaissances en matière d'écriture poétique et de ses évolutions jusqu'à nos jours paraissent devoir être très majoritairement retravaillées durant l'année de préparation.

Les remarques qui suivent font état des points de progression, non pas pour décourager les futurs candidates et candidats, mais comme autant de points où ils peuvent se préparer à exercer cette difficile liberté d'ici la prochaine session du concours.

De nombreuses introductions ont débuté par une biographie de l'autrice ou de l'auteur et un exposé sur son œuvre et le mouvement littéraire dans lequel elle s'inscrit... autant de développements initiaux trop longs, artificiels et laborieux, qui retardaient l'entrée dans l'explication à proprement parler, et risquent toujours d'écraser la particularité du passage proposé à l'étude, comme s'il ne s'agissait que d'une illustration d'une doctrine ou d'une esthétique. Rappelons deux points cruciaux. Le premier, méthodologique, figure dans les attendus de l'épreuve : les premières remarques de l'introduction doivent resserrer la perspective vers la singularité de l'extrait à lire et non l'ouvrir à des considérations plus générales. Le deuxième point concerne les éditions mises à la disposition du jury et des candidates et candidats. Toutes et tous ont le même livre en mains, tout comme des élèves l'auraient : en proposer une fiche ne saurait apporter des lumières pour comprendre le texte. Résumer le paratexte de l'édition ne permet pas de mesurer l'apport du candidat ou de la candidate à la compréhension du texte. Le paratexte a peut-être constitué une aide lors de la préparation, mais le restituer tel quel ne peut pas être satisfaisant pour le jury qui en dispose aussi.

Le soin apporté à la lecture à voix haute a parfois été apprécié, par exemple dans une scène de comédie, dont la lecture rendait bien compte des effets de décalage d'un personnage à l'autre. Malheureusement, dans de nombreux cas, les textes n'étaient pas assez donnés à entendre, rythmes et sonorités demeurant lettre morte et la lecture demeurant peu incarnée, voire à contresens. La lecture d'un passage d'un récit du XVI^e siècle a ainsi montré, d'emblée, que le comique du passage n'était pas saisi, dans la mesure où tout était lu et analysé au premier degré. Pour ce qui est des poèmes, un manque d'attention à la versification lors de la lecture (qui se retrouve lors de l'analyse) a été très – voire trop – souvent regretté. Rappelons que l'étude du sens s'articule de bout en bout à des formes et, notamment, à des effets de rythme et de sonorité. La préparation doit scrupuleusement articuler forme et sens et anticiper, dès les notes, l'étape de la lecture pour faire résonner le texte devant le jury comme devant une classe. En faisant entendre les inflexions, les saillances, les surprises, le nombre de syllabes attendues dans le cas d'un poème, se dessine un projet de lecture.

L'ensemble des commissions a fait état de lacunes en histoire littéraire, en Histoire et en notions littéraires, que les candidates et candidats futurs pourront combler assez facilement en recourant

systématiquement à des précis de littérature française ou à des manuels lors de l'année de préparation. Les mouvements culturels et littéraires n'étaient pas toujours bien connus et la chronologie souvent à revoir (le libertinage érudit au XVII^e siècle et le jansénisme, par exemple). Les repères chronologiques étaient souvent brouillés, certains anachronismes témoignant d'une confusion regrettable dans les connaissances (Napoléon I^{er} et III, la Résistance et l'Occupation en France). Les notions n'étaient pas toujours bien maîtrisées : apologue, fable, utopie, vers libre, enjambement, rejet, discours indirect libre, confusion entre *incipit* et scène d'exposition par exemple. Tous les présents ne sont pas « de vérité générale ». Les « petits mots » ont des noms : préposition, conjonction, pronom, etc. Enfin, le lexique et les niveaux de langue étaient souvent mal connus, d'où des problèmes de compréhension littérale, c'est-à-dire du tout premier niveau de signification, du texte. Les candidates et candidats futurs gagneraient également à repérer plus rigoureusement le genre des ouvrages (roman et autobiographie par exemple) et les registres. Ces connaissances littéraires, lexicales et historiques gagneraient à être solidifiées en amont, c'est-à-dire dès la préparation des épreuves écrites sur programme.

Rappelons toutefois, et c'est la grande difficulté des épreuves d'explication comme des épreuves de dissertation, que ces connaissances sont un préalable ou une condition pour entreprendre l'exercice, non pas des connaissances à restituer ou plaquer en l'état. Le lexique technique n'a d'intérêt que s'il permet de déployer effectivement l'analyse du texte et les connaissances ne sont à mobiliser que si elles sont nécessaires à la compréhension du texte.

À cet égard, les commissions ont apprécié les problématiques liées étroitement au texte et non plaquées de manière réflexive en fonction de vagues connaissances sur l'auteur : tout extrait de Ionesco n'invite pas forcément à une réflexion sur la vacuité du langage, tout auteur ne « casse » pas « les codes ». Les projets de lecture étaient parfois artificiellement compliqués. Rappelons la nécessité d'une problématique claire, qui pose une question précise sur le texte en particulier, ce qui requiert, malgré la nervosité possible lors de la préparation, d'effectuer un travail de précision et d'opérer des choix, donc de prendre des risques. L'entretien donne l'occasion de justifier ces choix s'il en était besoin.

Dans cette perspective, les membres des commissions ont remarqué que certains thèmes ou registres déstabilisaient davantage les candidates et candidats. Le comique n'était pas toujours bien saisi, et ses phénomènes associés n'étaient pas toujours bien compris ou perçus. L'ironie n'était que rarement employée ou définie à bon escient. Il conviendrait sans doute, pour les futurs candidates et candidats, de revoir la définition et les modalités de présence du comique et de l'ironie et de s'entraîner à commenter des textes hors programme dans cette perspective. La question des tonalités est décisive pour l'accès à la compréhension des textes : elles doivent donc être précisément connues, et soigneusement mobilisées.

Enfin, la gestion du temps a parfois posé problème. Les explications étaient trop rapides, même pour des passages longs, et le texte survolé. Trop d'explications ne parvenaient pas à leur terme, ou proposaient une dernière partie bâclée, faute d'avoir su organiser la prestation de manière assez rigoureuse. L'explication dure au maximum trente minutes et est équilibrée. Elle ne peut pas être excessivement courte (autour de vingt minutes), ni utiliser la moitié du temps sur les premières lignes du texte, sans prendre la mesure de ce qui reste à commenter. Les candidates et candidats qui ont rencontré ces problèmes de gestion du temps n'avaient peut-être pas eu l'occasion de s'entraîner dans les conditions du concours. Le présent rapport les invite à le faire au plus tôt dans la préparation dans la mesure où cette épreuve constitue un condensé de ce qui constituera le cœur du travail d'enseignement des Lettres.

III- Pistes pour l'explication d'un texte hors programme : *incipit* de *Comment Wang-Fô fut sauvé* de Marguerite Yourcenar (1963)

Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de Han.

Ils avançaient lentement, car Wang-Fô s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules. Ils étaient peu chargés, car Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les

choses elles-mêmes, et nul objet au monde ne lui semblait digne d'être acquis, sauf des pinceaux, des pots de laque et d'encre de Chine, des rouleaux de soie et de papier de riz. Ils étaient pauvres, car Wang-Fô troquait ses peintures contre une ration de bouillie de millet et dédaignait les pièces d'argent. Son disciple Ling, pliant sous le poids d'un sac plein d'esquisses, courbait respectueusement le dos comme s'il portait la voûte céleste, car ce sac, aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été.

Ling n'était pas né pour courir les routes au côté d'un vieil homme qui s'emparait de l'aurore et captait le crépuscule. Son père était changeur d'or ; sa mère était l'unique enfant d'un marchand de jade qui lui avait légué ses biens en la maudissant parce qu'elle n'était pas un fils. Ling avait grandi dans une maison d'où la richesse éliminait les hasards. Cette existence soigneusement calfeutrée l'avait rendu timide : il craignait les insectes, le tonnerre et le visage des morts. Quand il eut quinze ans, son père lui choisit une épouse et la prit très belle, car l'idée du bonheur qu'il procurait à son fils le consolait d'avoir atteint l'âge où la nuit sert à dormir. L'épouse de Ling était frêle comme un roseau, enfantine comme du lait, douce comme la salive, salée comme les larmes. Après les noces, les parents de Ling poussèrent la discrétion jusqu'à mourir, et leur fils resta seul dans sa maison peinte de cinabre, en compagnie de sa jeune femme, qui souriait sans cesse, et d'un prunier qui chaque printemps donnait des fleurs roses. Ling aima cette femme au cœur limpide comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas, un talisman qui protégerait toujours.

Marguerite Yourcenar, *Comment Wang-Fô fut sauvé* [1936], *Nouvelles orientales* [1938], Gallimard, « L'Imaginaire », Paris, 1963, p. 13-14.

Proposition d'explication développée

Le *topos* et même la réalité historique d'une vie matérielle sacrifiée à l'art n'est pas neuf en 1938, lorsque Marguerite Yourcenar, bien avant son roman historique *Mémoires d'Hadrien*, publie ses *Nouvelles orientales*. Seulement, dans la nouvelle liminaire du recueil, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, les enjeux habituels sont légèrement déplacés : au plan géographique, en Orient, et plus exactement en Chine, au plan narratif vers les personnages secondaires autour de l'artiste, et au plan philosophique pour motiver une réflexion sur l'image et le réel.

L'extrait à expliquer est précisément l'*incipit*. En raison de la brièveté de la nouvelle, celui-ci brosse rapidement trois portraits : le peintre Wang-Fô, singularisé par son rapport au monde, son disciple Ling décrit dans le temps de l'action, puis inscrit dans une généalogie liée à l'or et à l'argent au détour d'une analepse, et enfin sa « très belle » épouse. [*Lecture de l'extrait*]

La première lecture de l'extrait donne l'impression de tisser, autour de l'apparition des trois personnages principaux, une tension entre le monde matériel et sa représentation. Le peintre néglige les contingences du réel et leur préfère leur image peinte, tandis que son disciple agit à rebours de sa prédestination familiale. Voué à s'épanouir dans le matérialisme et ses ors, il offre au contraire son existence à la puissance des visions et représentations de son maître. Le portrait de l'épouse de Ling est, lui, médiatisé par de multiples comparaisons et par l'amour, comparé à un miroir et un talisman, que lui porte Ling. Un mouvement général déplace donc l'action des personnages au plan de l'image et des représentations. Le thème de la nuit revient d'ailleurs par trois fois au sujet de chaque personnage et oscille aussi entre le plan du matérialisme et celui des images.

On en arrive donc à l'idée d'un déplacement du dualisme platonicien dans ce texte inscrit dans une réalité chinoise d'avant notre ère. Traditionnellement lié au ciel dans le texte, l'idéalisme ne rentre pas tout à fait en contradiction avec tout le plan sensible puisque sa quête s'incarne dans la représentation picturale, qui n'est pas ici rangée au rang des illusions, mais pour laquelle tout est sacrifié. Les mentions des corps souffrants de Ling et de son épouse laissent, d'ailleurs, peser une menace sur ces vies dédiées à la toile idéale.

D'où notre problématique : comment cet *incipit* de nouvelle dédiée à un peintre chinois et à son

disciple révèle-t-il les promesses et les dangers de la représentation idéale ?

L'explication suivra les mouvements que nous identifions dans le texte, à savoir :

1. De « Le vieux peintre » à « d'argent » : présentation synthétique du peintre Wang-Fô sous l'angle d'une supériorité de la peinture sur toute considération matérielle et pécuniaire.
2. De « Son disciple » à « le visage des morts » : présentation de Ling sur la route puis dans une généalogie liée au profit et dédiant pourtant son existence à la peinture de son maître.
3. De « Quand il eut quinze ans » à « qui protégerait toujours » : présentation de la jeune épouse de Ling, belle, sans nom, ultime vie dédiée à suivre l'art de Wang-Fô.

1. De « Le vieux peintre Wang-Fô » à « pièces d'argent » :

L'extrait propose une plongée sommaire dans la narration : l'errance de deux hommes, un vieux maître de peinture et son disciple, en Chine et plus exactement dans une partie orientale constituée en royaume entre 403 et 230 avant J.-C : le royaume de Han. L'éloignement est donc double pour le lecteur : géographique et temporel. Pourtant, le thème de l'errance, très ancien, d'Ulysse au Quichotte, est connu et d'ailleurs encore fécond au vingtième siècle et la notation de « vieux peintre » dessine rapidement un type, permettant d'entrer efficacement dans la narration.

Ce qui frappe à la lecture de la première phrase - détachée typographiquement - est alors moins l'approfondissement de ces notations spatio-temporelles et géographiques sommaires, que la musicalité avec un retour quasi systématique de six syllabes et une allitération en [r], comme une invitation à entrer dans un conte, à suspendre le sentiment de réel dont on peut se croire doté : « Le vieux peintre Wang-Fô / et son disciple Ling / erraient le long des routes / du royaume de Han ».

La suite développe les conditions matérielles de cette errance faite de misère, de pauvreté et d'aspiration à un idéal dénué des contingences, comme dans la bohème littéraire de la fin du XIX^e siècle. L'attention portée au ciel reprend le *topos* aussi ancien que Platon et Horace d'un dialogue entre l'artiste et l'harmonie cosmique, les « astres » étant à cet égard topiques, mais les « libellules », par leurs ailes, constituent un nouveau symbole du lien entre l'artiste et le ciel. On peut interroger ce choix, plutôt que l'oiseau, le cygne ou les abeilles, plus connus. Est-ce parce qu'il s'agit d'un animal de la métamorphose de la chrysalide à l'envol, comme le geste pictural lui-même ou alors l'indice d'une métamorphose à venir pour « sauver Wang-Fô » comme le veut le titre de la nouvelle ? Là encore, l'*incipit* capte son lecteur avec une part de mystère.

Les arrêts de Wang-Fô sur le chemin redoublent cette attention au silence et au mystère des choses et incarnent une éthique de vie au plan narratif. Au plan stylistique, ils sont aussi les sillons dans lesquels le texte creuse sa musicalité dans des allitérations et des parallélismes syntaxiques où le clair-obscur devient rythmique : « la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules ».

Une clef de lecture pour comprendre ce personnage principal (et peut-être l'intrigue à venir) est alors mise en valeur : « Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes ». Dans cette sentence rythmiquement équilibrée encore, la tension entre le réel et sa représentation est posée. Elle est ensuite développée par l'opposition entre le monde sensible dont la possession est méprisée (« nul objet au monde ne lui semblait digne d'être acquis ») et l'exception de ce mépris dans les outils servant à la production d'images peintes (« pinceaux », « pots de laque », « encres de Chine », « rouleaux de soie », et « papier de riz »). La misère est alors directement liée à cette éthique personnelle du peintre plaçant son art au-dessus de tout et surtout de la monnaie.

2. De « Son disciple Ling » à « le visage des morts » :

Le portrait de Ling se situe dans le droit fil de celui de son maître, sauf que, contrairement à une tradition romanesque ancienne, la généalogie du personnage s'oppose exactement à la trajectoire qu'il emprunte. Enfant de l'or et des pierres semi-précieuses respectivement par son père et sa mère, Ling choisit le dénuement pour suivre l'artiste Wang-Fô.

Dans la présentation du jeune disciple, la charge des instruments de peinture est propre à émouvoir le lecteur et la référence à Atlas porteur de la voûte céleste (Hésiode) agit comme un rappel que cet homme n'est pas un Titan, que son corps souffre pour une cause idéale tandis que cette quête

cosmique placée au-dessus de tout est métaphorisée de nouveau par la référence au ciel. Lors de cette référence *in absentia* à Atlas, les peintures de Wang-Fô, loin d'être considérées comme des simulacres, remplacent bel et bien les éléments du réel, comme s'il y avait, à rebours de Platon, plus de vérité dans la représentation que dans le monde sensible, la peinture n'étant ni illusion, ni faux-semblant mais seule réalité tangible : « car ce sac, aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été ». Les sujets des toiles de Wang-Fô sont l'occasion de proposer des images mentales à l'imagination du lecteur, toujours selon une forme poétique de la prose, la puissance d'évocation de la peinture se redoublant de la puissance d'évocation du texte de la nouvelle. Le parallélisme syntaxique parcourt trois des quatre saisons et ajoute aux effets de rythme une personnification de la lune, sous le regard de laquelle se déploie la poétique du passage. Le rythme ternaire de ce passage comme du précédent a pour écho l'anaphore par trois fois du prénom de « Ling » en tête de phrase et le nouveau parallélisme dédié à l'activité de Wang-Fô, nouveau clair-obscur du texte : « un vieil homme qui s'emparait de l'aurore et captait le crépuscule ».

Le texte effectue alors une traditionnelle analepse pour compléter le portrait de Ling. Celui-ci est bâti en opposition avec une hérédité de négociants que l'on imagine étouffante, d'abord vis-à-vis de sa mère (« sa mère était l'unique enfant d'un marchand de jade qui lui avait légué ses biens en la maudissant parce qu'elle n'était pas un fils »), mais aussi de l'aventure existentielle qui lui est à lui-même interdite (« d'où la richesse éliminait les hasards »). Le terme timide semble alors doté non pas de son sens social courant de manque d'aisance, mais de son sens étymologique fort lié à la peur (*timeo* : « je crains ») : la gradation des « insectes » aux « visages des morts » en passant par le « tonnerre » signale une peur radicale et essentielle du personnage de Ling. En outre, « le visage des morts » rappelle « le visage de la lune d'été », comme une référence de plus à ce monde métaphysique que seule la peinture de Wang-Fô peut embrasser ; justification peut-être de la fuite de cette « existence calfeutrée » supposément confortable et qui, pourtant, n'a pas été en mesure de rassurer les craintes existentielles de Ling. L'image picturale du monde deviendrait plus rassurante que le monde lui-même, dans ses composantes matérialistes liées à la famille de Ling en tout cas.

3. De « Quand il eut quinze ans » à « qui protégerait toujours » :

Le thème de la nuit associé aux portraits de Wang-Fô et de Ling revient enfin au sujet de l'épouse de Ling. Cette fois-ci, il ne s'agit pas de la puissance d'évocation de la nuit, mais des activités qu'elle suppose. Dans les projets du père de Ling, la nuit devrait être l'occasion d'une jouissance sensible, réciproque et incarnée. Dans la perspective marchande d'une famille marchande, on offre une épouse comme un cadeau, on la choisit « très belle » pour donner à son fils la jouissance à laquelle l'âge ne nous donne plus accès. La notation de l'adolescence de Ling lors de son mariage (« quinze ans ») effectue un bouclage avec l'éloignement culturel de la Chine antique et suggère peut-être aussi un empressement à offrir à la jeunesse ce qui lui revient dans cette conception de la vie sous l'angle de la jouissance sensible et d'un bonheur qui peut se contracter : « l'idée du bonheur qu'il procurait à son fils le consolait d'avoir atteint l'âge où la nuit sert à dormir ».

L'épouse de Ling, « bonheur » que l'on se « procure », n'a pas de nom ni de description physique. Une série de quatre comparaisons se déploie sur le rythme déjà remarqué : « L'épouse de Ling était / frêle comme un roseau, / enfantine comme du lait, / douce comme la salive, / salée comme les larmes ». Les comparaisons du « lait » et du « roseau » suggèrent l'enfance la plus tendre et vulnérable. La « salive » et les « larmes » fonctionnent comme des signes contradictoires : le désir, la sensualité (« douce comme la salive ») en même temps que la tristesse, le deuil (« salée comme les larmes »). La jeune épouse est-elle alors un bien pourvoyeur de jouissance comme le conçoit le père de Ling ou une allégorie de la peinture, voire du texte qui s'inaugure, c'est-à-dire une représentation concrète des promesses et des dangers de la représentation artistique, entre *eros* et *thanatos* ?

Le texte laisse cette question en suspens pour revenir aux parents qui auraient eu la délicatesse d'entrer dans la mort pour permettre le déploiement du désir de leur fils. La notation des signes supposément évidents du bonheur marital s'effectue alors sur un ton neutre, sans modalisation, et avec un allongement du rythme, suggérant que cette quête-là est peut-être plus complexe qu'une « très belle » jeune épouse et une maison fleurie : « leur fils resta seul dans sa maison peinte de cinabre, en

compagnie de sa jeune femme, qui souriait sans cesse, et d'un prunier qui chaque printemps donnait des fleurs roses ». La peinture de cinabre, rouge, est aussi précieuse que la pierre d'où elle est extraite, comme si l'existence de ces deux jeunes gens était sertie dans cette maison, avec cette couleur rouge dont les connotations érotiques et funestes ne sont plus à démontrer. L'extrait s'achève sur une caractérisation ambiguë de l'amour de Ling. Il s'agit d'un amour éternel (« ne se ternirait pas », « protégerait toujours ») pour une femme aux sentiments purs (« cœur limpide »), mais il est comparé à l'amour pour deux objets assurant le reflet exact et la sécurité (« un miroir [...] un talisman »).

Est-ce à dire que la jeune femme, elle-même anonyme et offerte au fils par son père est réifiée, au plan littéral, ou qu'elle demeure, au plan allégorique, une image de l'art dans sa composante mimétique, celui qui reflète exactement les « montagnes sous la neige », « fleuves au printemps » et « visage de la lune d'été » ? La maison rouge dite « *peinte* de cinabre » pourrait alors tout autant symboliser l'enfermement dans un bonheur matériel factice qu'être une métaphore de cette peinture à et dans laquelle les existences des deux personnages semblent scellées. Les deux sens semblent se superposer, signes d'une culture dans laquelle la nouvelle s'inscrit, d'une intrigue mystérieuse voire inquiétante qui se noue, elle-même adossée à une réflexion profonde sur le réel et son image, dont le lecteur attend les développements à venir.

Cet *incipit* de nouvelle dédiée à un peintre chinois, à son disciple et à la femme de celui-ci, maintient un équilibre toujours tendu entre un sens posé de façon binaire et un mystère qui pèse sur cette axiologie apparemment simple. En effet, si Wang-Fô « aim[e] l'image des choses, et non les choses elles-mêmes » et que son disciple tourne le dos à une existence matérielle pour poursuivre cette quête de représentation idéale, le sort de la jeune épouse et le mouvement du texte lui-même en train de se faire, laissent ouverte une polysémie bien plus grande et bien plus riche. La jeune épouse réifiée par l'approche mercantile familiale l'est tout autant dans la perspective amoureuse de Ling, qui va dédier son existence à l'imitation « des choses » et aime son épouse « comme un miroir ». Tandis que la mention de cette existence offerte à Ling ouvre la voie à une perception poétique entre « lait », « salive » et « larmes », le texte lui-même a creusé des phénomènes de poétique de la prose, épousé les couleurs et les clair-obscur des toiles dans l'évocation des astres, du ciel, des saisons et du temps qui passe jusqu'à la mort, tout en ménageant des effets de suspension, de ralentissement du rythme, comme autant de questionnement de sa propre dynamique. Sur le plan existentiel comme sur le plan poétique, le mouvement semble vital et le systématisme semble mortifère, comme une « femme, qui souri[er]ait *sans cesse* » et un « prunier qui *chaque printemps* donn[er]ait des fleurs ».

COMMENTAIRE D'UN TEXTE ISSU DU PROGRAMME DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Rapport présenté par Aude Ameille, avec l'aide d'Anne Debrosse, Louise Dehondt, Dimitri Garnarczyk, Philippe Postel et Marie-Agathe Tilliette.

Le jury tient tout d'abord à remercier les candidats et candidates pour le bon déroulement de cette session 2024, le travail qu'ils ont fourni et la qualité des échanges qui en ont résulté. Cette année, les notes en littérature comparée se sont échelonnées de 01 à 19/20 avec une moyenne de 9,28/20. Nous rappelons que, comme chaque année, les deux commissions ont interrogé sur toutes les œuvres au programme et ont veillé à ce que chacune d'entre elles soit donnée le même nombre de fois. La taille des extraits proposés variait de cinq à une dizaine de pages, notamment pour les textes théâtraux.

Si le jury se réjouit d'avoir entendu de très beaux commentaires témoignant d'une finesse d'analyse et d'un enthousiasme communicatif, il a néanmoins été surpris par le nombre non négligeable de candidats témoignant d'une très mauvaise maîtrise des œuvres au programme. Le jury s'est parfois demandé si les œuvres avaient été lues, comme lorsqu'un candidat, interrogé sur la présence des corbeaux dans l'œuvre de Yan Lianke, n'a pas su répondre, qu'une candidate a affirmé que le colonel Buendía recevait une balle lors du peloton d'exécution ou encore qu'un candidat ne se rappelait plus le nom du roi Dusyanta dans la pièce de Kalidasa.

Si ces cas sont heureusement restés exceptionnels, de nombreux candidats avaient néanmoins une connaissance des œuvres trop fragile pour leur permettre une véritable analyse littéraire des extraits proposés. Le jury a conscience de l'ampleur du programme « Romans du réalisme magique », dont les trois œuvres sont longues et denses. Il est néanmoins nécessaire que les candidats et candidates en aient une bonne maîtrise (aussi bien de leur structure que des liens unissant les différents personnages), sans quoi ils sont contraints, au mieux, à proposer un commentaire entièrement paraphrastique de l'extrait, au pire, à multiplier les contresens. Dans un roman où l'inceste est un des motifs structurants, mal maîtriser l'arbre généalogique des Buendia est ennuyeux. Ne pas avoir clairement à l'esprit le déroulé de l'intrigue interdit au candidat de repérer les effets d'annonce, de surprise ou encore de déception que se plaisent à multiplier les narrateurs des romans de García Márquez, Yan Lianke et Salman Rushdie. De façon plus surprenante, les œuvres du programme « Théâtre de l'amour et de la mémoire » n'ont pas non plus été toujours bien maîtrisées : ainsi de candidats qui peinaient à restituer les différents couples de l'intrigue shakespearienne ou les liens de parenté du personnel dramatique pirandellien.

Le jury a également été surpris par le comportement et le niveau de langue de quelques candidats. Entendre prononcer, dans un concours de recrutement de futurs professeurs : « Il en fait des caisses, Salman Rushdie, là ! » peut légitimement faire bondir. Les claquements de doigts et martellements de pied pour appuyer un propos sont eux aussi à proscrire, quel que soit le degré de tension compréhensible des candidats. Ces comportements sont le fait de quelques rares candidats mais ils nous ont semblé suffisamment déplacés pour devoir être rapportés ici. Dans l'ensemble, le niveau de langue des candidats est généralement satisfaisant, mais on constate la multiplication de tournures si ce n'est familières, du moins relâchées (« ça », « ok ») ainsi quelques erreurs récurrentes (après que + *subjonctif* ; pallier à, s'intéresser *sur*, *une* éloge, interrogations indirectes fautives, liaisons abusives – va-t-être / quatre'z amants...) qui sont du plus mauvais effet dans la bouche de futurs professeurs de français.

Le jury a également constaté que les candidats manient les concepts et notions littéraires de façon peu rigoureuse. Les termes de « fantastique », « merveilleux » et « réalisme magique » ont souvent été utilisés comme de simples synonymes. Celui de « comique » a paru suffire aux candidats

pour définir un texte, sans que ceux-ci se demandent s'il s'agissait plutôt de burlesque, de parodie, d'humour ou encore de satire. On rappelle à ce propos qu'il ne suffit pas d'affirmer un fait pour que celui-ci soit établi, encore faut-il le démontrer. Qu'est-ce qui fait rire ? Pourquoi rit-on ? Comment peut-on qualifier ce rire ? Dans le même ordre d'idée, dire que l'écriture de Rushdie est marquée par le cinéma n'a aucune valeur tant que le candidat n'a pas étudié précisément dans le passage en question ce qui renvoie au monde cinématographique (effets de montage alternés, personnages agissant comme des acteurs, allusions à différents films...). Marteler que Shakespeare joue avec le modèle pétrarquiste n'est pas non plus suffisant si le candidat ne montre pas de façon concrète comment cela advient dans le détail du texte. Ces affirmations non prouvées viennent souvent d'éléments de cours ou de notes des éditions au programme mal digérés.

À ce sujet, on ne peut que répéter ce qu'avait déjà noté le rapport précédent, à savoir que l'usage des notes présentes dans les éditions au programme doit se faire avec beaucoup de prudence. On attend bien sûr des candidats qu'ils aient lu ces notes (on s'étonne que certains candidats avouent ne pas les avoir consultées) mais aussi qu'ils les aient véritablement comprises. Le jury s'est souvent rendu compte que le texte littéral n'avait en réalité pas été compris (impossibilité d'explicitier le double sens d'un vers indiqué par la note ; logique des métaphores et de leurs référents mal comprise). Le jury invite également les candidats à prendre ces notes avec une certaine distance, particulièrement en ce qui concerne *Le Songe d'une nuit d'été*. En effet, s'astreindre à la seule interprétation tirée des notes aboutit nécessairement à un aplatissement des spécificités du texte à commenter et empêche d'autres interprétations d'émerger.

Rappelons ici que le but du commentaire est précisément de mettre au jour la pluralité des interprétations possibles d'un extrait. Les candidats ne doivent donc pas présenter une lecture univoque de l'extrait proposé, au risque de passer à côté d'enjeux essentiels (cf. un commentaire sur Yan entièrement construit autour de l'opéra ; un exposé sur Kalidasa n'étudiant que l'érotisme). Dans l'œuvre de Salman Rushdie, les candidats ont souvent peiné à exposer et étudier les registres variés mêlés au sein d'un même extrait. Il n'est pas non plus demandé aux candidats de supprimer l'ambiguïté des textes. Ainsi, trop de candidats ont voulu résoudre l'énigme de l'identité de l'Inconnue dans la pièce de Pirandello. Il ne s'agissait pas de prendre position vis-à-vis de la supposée sincérité ou fausseté de l'Inconnue, mais de concentrer ses efforts d'analyses sur les procédés dramaturgiques de construction du système des personnages.

De façon générale, les candidats et candidates maîtrisent assez bien les aspects formels du commentaire composé. Le jury tient à les féliciter pour leur gestion globale du temps. S'il a fallu arrêter quelques très rares candidats au milieu de leur exposé, la plupart des candidats ont proposé des exposés de vingt-huit à trente minutes. En revanche, le temps consacré à chacune des différentes parties de leur commentaire était trop souvent déséquilibré : on ne compte plus les troisièmes parties réduites à portion congrue (parfois moins de trois minutes), quand ce ne sont pas les deux dernières ; et ce, au profit d'introductions-fleuve atteignant parfois huit minutes ou encore de longues premières parties généralement très descriptives. On rappelle que l'intérêt et la complexité de l'analyse doit aller croissant. Il est donc problématique de trop s'attarder sur la première partie, qui ne fait que poser les bases du commentaire afin de permettre à l'interprétation de se déployer dans les deuxième et troisième parties. Quant aux introductions, elles sont souvent gonflées par de longs résumés de l'intrigue, peu utiles. Il est bien sûr nécessaire de situer précisément l'extrait dans l'ensemble de l'œuvre, mais cette situation doit se faire de manière pertinente : résumer tout ce qui précède ou énumérer tous les personnages de l'intrigue n'a que peu d'intérêt si ces différents éléments n'interviennent pas dans la suite du commentaire. En revanche, analyser la manière dont le passage en question s'articule avec ce qui précède et ce qui suit (jeu de contraste, d'écho...), la façon dont le lecteur aborde cet extrait (que sait-il à ce moment-là, est-il surpris par ce qu'il apprend...), permet de mettre en relief la spécificité du passage en question.

On salue également la clarté formelle de la plupart des exposés, les candidats étant attentifs à souligner l'articulation de leurs différentes parties et sous-parties. On regrette cependant que cette articulation formelle ne soit pas assez souvent mise au service du déroulé logique de la pensée. Trop

souvent, les différentes parties du commentaire se succèdent de façon juxtaposée plus qu'elles ne découlent l'une de l'autre. Le jury a donc été très sensible aux quelques commentaires dans lesquels la pensée du candidat s'élaborait progressivement et logiquement tout au long de l'exposé.

Comme chaque année, on ne peut que rappeler aux candidats qu'ils doivent prendre en compte la spécificité de l'extrait proposé et non lui appliquer une problématique qui pourrait être valable pour n'importe quel passage de l'œuvre en question. Tous les extraits de Salman Rushdie ne demandaient pas à être abordés par le prisme du lien entre l'intime et l'historique ; tous les passages de Yan Lianke ne se prêtaient pas à une partie entière sur le mythoréalisme ; la restauration du dharma n'était pas l'enjeu central de tous les extraits de Kalidasa. Les éléments de cours ne peuvent se substituer à l'analyse précise du passage. Trop souvent, on a vu apparaître des plans-type (par exemple, sur plusieurs extraits de Pirandello : I : la scène judiciaire ; II : le trouble identitaire ; III : la métathéâtralité) sans que la spécificité de l'extrait ait pu être mise en valeur. L'enjeu n'est pas de prouver que le passage est représentatif de l'ensemble de l'œuvre, ni de le faire rentrer à toute force dans des cases prédéfinies. Si les axes généraux de réflexion sur l'œuvre offrent bien entendu des pistes pertinentes, ils doivent toujours être précisés, nuancés, pour pouvoir faire entendre la chair du passage. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les meilleurs commentaires ont souvent été réalisés sur des passages peu attendus, précisément parce que les candidats pouvaient difficilement réutiliser des éléments de cours et ont alors apporté au détail du texte une attention accrue.

Nous mettons d'ailleurs en garde les candidats et candidates contre la tentation de considérer que l'extrait qui leur est soumis est nécessairement le « moment pivot », le « véritable nœud » de l'œuvre. Cette tentation procède d'un effet d'optique bien compréhensible : deux heures et demi passées à étudier le texte dans le contexte du concours lui donnent une importance parfois excessive, que le travail précis de situation et de problématisation en introduction doit aider à relativiser. Aussi les problématiques comme « nous montrerons en quoi ce passage est le véritable cœur du roman » sont-elles à exclure d'entrée. Cette exaltation du passage prête particulièrement à sourire dans le contexte des romans du réalisme magique, dont la longueur, la densité, et le caractère souvent cyclique rendent particulièrement difficile l'identification d'un unique point nodal qui en gouvernerait tout le sens. Elle est tout aussi peu pertinente dans une œuvre courte comme la pièce de Pirandello, dont les trois actes reproduisent une même structure et dont la progression est systématiquement mise en échec par l'incapacité de la parole à lier les individus. Le concept de *nœud dramatique* est sans doute plus pertinent pour la pièce de Shakespeare, mais là encore la pièce « commence » et « finit » plusieurs fois, et il appartient au lecteur-spectateur de dégager l'unité des intrigues qui y sont proposées.

Le jury déplore le manque de connaissance des candidats et candidates sur le contexte socio-historique des œuvres. Cette méconnaissance était particulièrement préjudiciable pour les romans du réalisme magique. Sans vouloir faire des candidats des spécialistes de l'Inde, de la Colombie ou de la Chine, le jury s'attend néanmoins à ce qu'ils connaissent les grandes dates de l'histoire de l'Inde et du Pakistan entre 1915 et 1978 ainsi que de la Chine de 1949 à 1989. Ne pas connaître l'instauration de l'état d'urgence par la première ministre Indira Gandhi en 1975 rend difficilement compréhensible certains passages des *Enfants de minuit*. Tout ignorer de la Révolution culturelle et de ses fameuses séances d'autocritique empêche de prendre pleinement la mesure de nombreux extraits de *La Fuite du Temps*. Une meilleure connaissance de la géographie colombienne (notamment l'opposition entre la côte caribéenne et les hauts plateaux andins) aurait permis aux candidats d'étudier plus finement la relation unissant Ursula et Fernanda et de mieux saisir l'importance du trajet qu'accomplissent Meme et Fernanda. L'enjeu colonial des œuvres de Garcia Marquez et de Salman Rushdie a également semblé échapper à certains candidats. Les références philosophiques (au taoïsme, au bouddhisme et au confucianisme) ou encore idéologiques (au marxisme chez Garcia Marquez ou Salman Rushdie ; au communisme pour Yan Lianke) ont rarement été perçues. Enfin, une culture biblique et chrétienne défaillante a compliqué la tâche de nombreux candidats (mauvaise

compréhension du personnage de Fernanda et de l'épisode de l'ascension de Remedios la belle dans *Cent ans de solitude*, du personnage de Mary Pereira, du chapitre « L'alpha et l'oméga » dans *Les Enfants de minuit* ou encore des épigraphes de *La Fuite du temps*).

Pour *Comme tu me veux*, on regrette une méconnaissance souvent complète du contexte culturel, en particulier de l'essor de la psychiatrie et de la psychanalyse. La maîtrise de quelques éléments de base – lapsus, associations d'idées, conception de l'hystérie – aurait permis aux candidats d'approfondir de nombreuses analyses. Pour l'œuvre de Shakespeare, une connaissance des conditions concrètes de représentation et du public élisabéthain était attendue. Le jury a noté un véritable effort d'appropriation du contexte culturel et religieux de la pièce de Kalidasa. Mais trop de candidats ont néanmoins encore eu tendance à plaquer des catégories occidentales sur cette œuvre.

Cette année, les deux programmes de littérature comparée étaient uniquement composés d'œuvres traduites. C'est donc la traduction française (y compris lorsqu'elle n'est pas satisfaisante, comme c'est parfois le cas dans la traduction des *Enfants de minuit*) que les candidats ont à commenter. Les commentaires stylistiques sont donc à manier avec une grande prudence, le candidat devant toujours veiller à montrer qu'il est bien conscient qu'il s'agit d'une traduction et que les choix stylistiques de l'auteur étaient sans doute différents. Remarquer, comme l'a fait un candidat, qu'il y a une paronomase entre « l'éther » et « la terre » dans la première strophe du prologue de *Sakuntala au signe de la reconnaissance* n'a ainsi aucun sens. En revanche, s'intéresser aux choix métriques du traducteur du *Songe d'une nuit d'été* pouvait donner lieu à des interprétations intéressantes (division strophique, changements métriques – allongement ou raccourcissement du mètre employé – en fonction des personnages...)

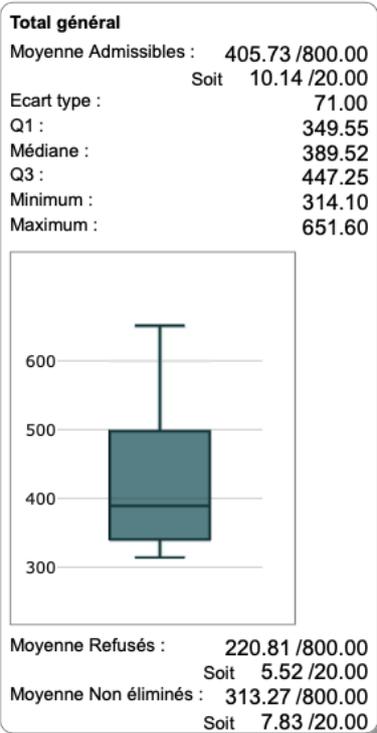
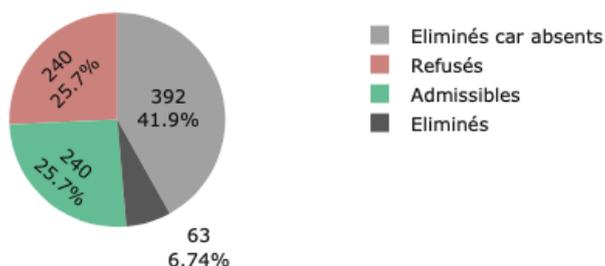
Le cas de Shakespeare était un peu particulier puisque l'édition au programme proposait une version bilingue. Comme pour les autres œuvres, c'est bien le texte français qui devait être étudié, mais il était tentant – et de nombreux candidats l'ont fait – de se référer, dans certaines occasions, au texte original. Cependant, le recours au texte original doit apporter une plus-value au commentaire : citer des passages en anglais pour ensuite analyser le texte français n'a pas d'intérêt ; constater que l'anaphore en « jamais » rend bien celle en « never » de l'original, n'en pas vraiment non plus. En revanche, le recours au texte original peut se justifier s'il permet de mettre en évidence une figure particulière que les efforts du traducteur n'ont pas su rendre et que cette figure n'est pas seulement repérée, mais participe à la construction de l'interprétation ; s'il permet de commenter la métrique ou encore d'analyser une réalité culturelle ou historique que le passage en français a pu effacer.

Nous terminerons ce rapport par quelques remarques et conseils à propos de l'entretien. Les candidats et candidates doivent garder des forces et de la disponibilité d'esprit pour ce temps important de l'épreuve. Pendant ces dix minutes, les questions du jury ne sont jamais là pour piéger le candidat mais au contraire pour lui permettre de nuancer ou d'approfondir certaines de ses analyses, de revenir sur certains passages trop rapidement survolés ou encore de faire le lien avec d'autres passages de l'œuvre, ce à quoi les œuvres du programme se prêtaient tout particulièrement. Le candidat ne doit en aucune façon répéter ce qu'il a déjà présenté dans l'exposé mais chercher à comprendre vers quelle nouvelle direction le jury souhaite l'entraîner. Le jury apprécie les réponses capables de nuancer certains propos, ce qui ne suppose cependant pas de renoncer à ce qu'on a exposé précédemment ou de se contredire, mais de voir que tel ou tel élément peut être analysé avec un autre point de vue. L'entretien est également le moment où le jury peut demander au candidat de préciser ce qu'il entend par certains concepts ou notions employés de façon peu claire au cours de l'exposé. Nous ne pouvons que conseiller aux candidats de n'employer, au cours de leur exposé, que des termes qu'ils maîtrisent pleinement et d'éviter tout jargon inutile.

Nous espérons que ces quelques remarques et conseils seront utiles aux agrégatifs de l'année 2025. Nous les exhortons également à consulter les rapports des années précédentes dans lesquels ils trouveront de nombreux autres précieux conseils.

ELEMENTS STATISTIQUES

BILAN DE L'ADMISSIBILITE



<u>Épreuves</u>	<u>Moyenne de l'épreuve /20</u>	<u>Moyenne des candidats admissibles /20</u>
Composition française 1	7,32	10,16
Composition française 2 (Litt. Comparée)	7,54	9,72
Étude texte <1500	7,24	10,36
Étude texte >1500	7,42	9,93
Lange ancienne	7,60	11,14
Langue vivante	10,73	9,94

BILAN DE L'ADMISSION

Statistiques Admission

Moyenne par épreuve/matière

Epreuve	Matière	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présents	Moyenne des admis	Ecart type présents
201	0320 Leçon	240	239	130	8.90	11.56	4.38
202	0306 Explication texte Français	240	239	130	9.05	11.00	3.88
203	0327 Explication Française 2ème degré	240	239	130	7.64	9.34	3.68
204	0443 Commentaire	240	239	130	9.21	10.79	4.05

Note Mini-Maxi

Epreuve	Matière	Présents				Admis	
		Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.
201	0320 Leçon	2.00	20.00	26.00	260.00	2.00	20.00
202	0306 Explication texte Français	1.00	19.67	12.00	236.04	3.67	19.67
203	0327 Explication Française 2ème degré	2.00	19.00	14.00	133.00	3.00	19.00
204	0443 Commentaire	1.00	19.00	8.00	152.00	3.00	19.00