



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation externe

Section : Lettres modernes

Session 2020

Rapport de jury présenté par :

Jean-François LOUETTE, Professeur des Universités,

Président du jury

Sommaire

Observations générales, par le président du jury page 3.

Épreuves écrites page 5.

Première composition : littérature française page 5.

Deuxième composition : littérature comparée page 15.

Étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500 page 25.

Étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500 page 51.

Version latine page 52.

Version grecque page 57.

Version de langues vivantes page 61.

Allemand 62.

Anglais 65.

Arabe 72.

Chinois 74.

Espagnol 76.

Hébreu 83.

Italien 84.

Portugais 93.

Roumain 95.

Épreuves orales page 97.

Leçon page 97.

Explication de texte sur programme page 107.

Exposé de grammaire associé à l'explication sur programme page 111.

Explication de texte hors programme page 115.

Commentaire d'un texte issu du programme de littérature comparée page 123.

Éléments statistiques page 128.

Observations générales du Président du jury

Pour cette session 2020 de l'agrégation externe de Lettres modernes, 110 postes étaient mis au concours : toujours en diminution par rapport aux 115 postes de la session 2019, aux 118 de la session 2018, aux 147 de la session 2017, aux 162 de la session 2016.

Le nombre d'inscrits était de 1208, contre 1380 en 2019, dans un contexte, cette année, de baisse générale des inscrits aux concours, d'enseignement, mais aussi d'administration.

Sur ces 1208 inscrits, 648 ont passé toutes les épreuves écrites, soit 53,6 % (45 % en 2018, 47, 5 % en 2019). Moins de candidats donc, mais plus déterminés, ce dont l'on ne peut que se réjouir. Rappelons que la confrontation aux épreuves est par elle-même formatrice, et qu'il est intéressant, même si l'on pressent que l'on n'a pas encore atteint le niveau attendu, de pouvoir se situer dans l'échelle des notes pour chaque épreuve. Cela suppose de les avoir passées toutes (l'absence à une épreuve est éliminatoire) et de ne pas avoir rendu de copie blanche.

Pour cette session 2020, 224 candidats ont été déclarés admissibles (un peu moins que l'an passé, en raison des circonstances sanitaires exceptionnelles dans lesquelles devaient se dérouler les oraux), soit 34, 56 % des non éliminés (39, 69 % en 2019). La barre d'admissibilité a été fixée à 09, 18 / 20.

A l'oral, la moyenne de tous les candidats entendus – 223, un candidat admissible ayant déclaré forfait – a été de 09, 07 / 20 ; celle des candidats finalement reçus, de 11, 01.

Les 110 postes initialement offerts ont été pourvus, auxquels il a été possible d'en ajouter, par transfert, deux que le niveau du concours de l'agrégation spéciale (ou doctorale) n'avait en revanche pas permis de pourvoir. Soit donc 112 reçus au total. La barre d'admission a été établie à 9, 84 / 20. La moyenne totale (écrit + oral) des candidats reçus a été de 11, 73. La candidate classée première a obtenu une fort belle moyenne générale de 15, 29, et la deuxième, de 15, 28.

À l'écrit, les moyennes des épreuves vont de 7, 23 (Ancien français) à 7, 56 (Littérature comparée), et 7, 73 (Composition française). Pour la version grecque : 7, 78. Pour la version latine : 8, 55. Pour les versions de langue vivante : de 8 (arabe) à 11, 38 (allemand) et même 11, 5 (roumain), en passant par 8, 82 (anglais), 8, 85 (espagnol), et 9, 57 (italien).

Les moyennes des épreuves orales vont de 08, 56 / 20 (explication de texte hors programme, qui demeure la plus difficile) à 9, 20 (Leçon), en passant par 9, 14 (explication sur programme + grammaire), et 9, 18 (commentaire de Littérature comparée).

Bilan : 648 candidats ayant composé à toutes les épreuves de l'écrit – 223 candidats qui se sont présentés à toutes les épreuves de l'oral – 112 candidats reçus : le concours, d'un bon niveau, reste difficile, mais le succès n'est pas inaccessible.

Le Président du jury voudrait pour finir féliciter les candidats reçus, qui ont souvent manifesté un bel amour de la littérature française. Il souhaite aussi souligner que leur mérite est d'autant plus grand que cette session 2020 du concours s'est déroulée dans des circonstances exceptionnelles.

À la suite d'une erreur dans la distribution des sujets, au centre d'Arcueil-Cachan, l'épreuve de grammaire moderne a dû, au début du mois de mars, être annulée et reprogrammée ; mais l'épidémie de Covid-19 a empêché qu'elle n'ait lieu. Par chance la maîtrise de la

grammaire par les candidats a pu comme chaque année être évaluée dans l'une des épreuves orales.

Les oraux eux-mêmes ont été un temps menacés par l'épidémie. Ils ont finalement pu se dérouler sans problème, au lycée Victor Hugo (Paris). Que la proviseure et le personnel de ce lycée en soient remerciés ; ainsi que l'ensemble des membres du jury, pour leur travail efficace mais aussi pour leur calme – partagé par les candidats admissibles, qui, après quelques mois de préparation plus difficiles encore que d'habitude, se sont pliés avec bonne grâce et intelligence au protocole adopté pour préserver la santé de tous. Le concours a pu aller à son terme sans qu'aucun cas soit signalé.

Nous recommandons aux futurs candidats de lire de près les rapports qui suivent sur les différentes épreuves : chaque mot y est pesé avec soin pour leur être profitable.

Jean-François LOUETTE

Professeur des Universités

Épreuves écrites : première composition : littérature française.

Rapport présenté par Stéphanie Genand, professeur de littérature française du XVIII^e siècle à l'Université de Bourgogne.

1- Remarques générales :

L'épreuve de composition française portait cette année sur l'œuvre de Voltaire et les trois contes au programme : *Zadig* (1747), *Candide* (1759) et *L'Ingénu* (1767). Malgré le caractère canonique de ce corpus et l'actualité critique à laquelle il a donné lieu en 2019-2020 – songeons aux nombreuses publications scientifiques qui accompagnent désormais les textes au programme, ainsi qu'aux « journées d'agrégation » organisées partout en France et dont le contenu est presque immédiatement accessible en ligne –, force est malheureusement de constater que les candidats ne se sont peut-être pas suffisamment appropriés les textes voltairiens. Ont-ils été victimes d'une fausse familiarité imputable au caractère ultra académique de *Candide* notamment, que tout lycéen a partiellement abordé au point que l'univers de Voltaire lui semble désormais familier ? Ou d'une insuffisante préparation ? Toujours est-il que le contraste est frappant entre la quantité des ressources scientifiques mises à la disposition des candidats, en plus des cours dont ils bénéficient, et la relative pauvreté des copies. Rappelons-le : la dissertation d'agrégation constitue l'épreuve la plus exigeante du concours, et l'aborder avec pour seuls exemples ceux qui ont été abordés en cours, sans matériau critique ni pensée propre sur l'œuvre, ne saurait évidemment suffire. Préparer une œuvre au programme suppose au contraire de se *l'approprier*, d'en connaître précisément les enjeux et d'être capable d'en proposer une analyse fine et dialectique, plutôt qu'une vulgate rebattue ou un « best of » qui ferait sans doute peur à Voltaire lui-même. La leçon de Pococurante, au chapitre XXV de *Candide*, est en ce sens explicite : bien lire, nous dit le seigneur vénitien, exige de développer son acuité critique, de prendre connaissance des jugements des autres pour mieux s'en affranchir et de privilégier, à rebours des doxa dangereusement consensuelles, « ce qui est à [notre] usage » (C 122). À bon entendeur...

Réussir l'épreuve de composition française exige également de maîtriser la technique de la dissertation : non pas seulement sa rhétorique, artificielle dès lors qu'elle ne sert plus une démonstration – combien d'introductions et de conclusions partielles aussi bavardes qu'inutiles : chaque mot compte, dans une dissertation et ce qui répète et tourne en rond brise le nerf de la démonstration... –, mais aussi et surtout sa logique : *raisonner, argumenter, discuter*. L'exercice suppose alors une justesse de vue : elle commence, sans surprise, par une lecture très fine du sujet. C'est en effet la découverte de ce dernier qui inaugure l'épreuve et la dissertation réussie repose d'abord sur l'identification progressive des enjeux de la citation : le repérage des mots-clés, le sens littéral à leur conférer, puis les sens plus complexes qui s'y ajoutent et grâce auxquels s'élabore, progressivement, la fameuse « thèse du sujet » : que dit *très exactement* Henri Coulet des contes de Voltaire ? C'est ce « très exactement » qui compte plus que tout : le propos critique soumis à l'examen des candidats doit en effet être d'abord compris et cerné, avant de pouvoir être discuté, puis dépassé.

Ce sont là les piliers de la démarche dialectique qui structure toute dissertation : la première partie montre toujours la pertinence du sujet – « Oui » : Henri Coulet a raison et sa lecture éclaire stratégiquement le corpus au programme –, la deuxième apporte des nuances et envisage les angles morts du sujet – « Mais » : le propos d'Henri Coulet laisse dans l'ombre plusieurs aspects des œuvres ou force leur interprétation, si bien que les concepts qu'il mobilise s'avèrent partiellement discutables une fois examinés de plus près – et enfin la troisième redéfinit le sujet de telle sorte qu'il ne suscite cette fois plus aucune réserve : « Plutôt » : ce qu'il aurait idéalement fallu dire des contes de Voltaire pour mettre en lumière leurs spécificités et, en l'occurrence, les relations exactes qu'ils tissent entre « fiction » et « philosophique ». Comment bâtir un tel raisonnement si le sujet n'est ni lu, ni vraiment compris ? C'est là en effet la principale raison de l'échec de nombreuses copies : elles déforment la citation, la simplifient, la ramènent à d'autres notions, voire d'autres sujets – combien de candidats qui substituent à la citation d'Henri Coulet celle d'Italo Calvino, de Jean Goldzink, de Marc Hersant ? – qui font écran aux propos à examiner. Il faut donc *résister* aux tentations de se rassurer en tirant le sujet, toujours potentiellement angoissant parce qu'il nous force à sortir de nos territoires familiers, vers des concepts connus ou sur lesquels le candidat se sent plus à l'aise : le « comique » a ainsi joué ce rôle dans plusieurs copies, occupant soudain le cœur des débats alors qu'il ne figure pas explicitement dans le sujet et ne le touche qu'à la marge. Aborder un sujet et le bien comprendre consiste à

accepter au contraire la peur qu'il suscite : on ne comprend pas d'abord la citation. Elle nous résiste. Et c'est cette résistance, une fois surmontée – il faut au moins 45 minutes pour travailler en profondeur la citation, la creuser et en dégager le sens – qui garantit seule la compréhension fidèle du sujet, et par là sa discussion féconde. Les outils fourre-tout – « l'ironie », « l'humour », jamais définis en plus – nuisent gravement aux dissertations et c'est en réalité la compréhension la plus exacte du sujet qui détermine la réussite de l'épreuve.

Ainsi, trop de copies, faute d'une lecture attentive de la citation, se sont demandé quelle était la place de la fiction dans les contes au programme et si même il était légitime de parler de fictions à leurs propos. Mais là n'était pas du tout la question : le sujet *postule* d'emblée la présence de la fiction dans *Zadig*, *Candide* et *L'Ingénu*. Partir alors dans un long développement destiné à prouver, sommairement, que I- Oui, les contes de Voltaire sont bel et bien des récits inventés, mais que II- La philosophie y revient en force avant que III- Tout ceci ne soit qu'ironie et parodie, témoigne d'une incompréhension totale des propos d'Henri Coulet et des questions qu'il soulève. La technique de la dissertation ne désigne pas seulement une mécanique arbitraire, ni une rhétorique vide de sens : elle désigne un travail intellectuel qui consiste à discuter finement un propos avec pour préalable, évidemment, la lecture au plus près du problème tel qu'il est initialement formulé. Les catégories mobilisées par le sujet – « fable », « fiction », « philosophique », « récit » – doivent elles aussi, dans cette perspective, faire l'objet d'un questionnement rigoureux. Réduire le « philosophique » aux stéréotypes des Lumières et aux combats de Voltaire dans l'affaire Calas, par exemple, est acceptable et même attendu au lycée, mais ne suffit pas à l'agrégation : surtout quand l'auteur lui-même problématise le concept de « philosophique » – l'ensemble des contes travaille à le mettre en échec – et que l'éditeur des textes au programme, Jean Goldzink, rappelle dans chacune de ses préfaces que le « philosophique » voltairien ne se comprend que négativement... Il faut donc que les candidats acceptent la complexité et, au lieu de la fuir trop souvent, se prêtent à l'épreuve stimulante à laquelle elle nous convie.

Enfin, réussir une dissertation suppose aussi, surtout dans une copie d'agrégation, une parfaite maîtrise de la langue : les nombreuses fautes d'orthographe, la syntaxe approximative – celle de l'interrogative indirecte, en fin d'introduction, est très souvent incorrecte – et les erreurs de citation ou de références (« il faut cultiver ce jardin »...) sont difficilement acceptables à ce niveau de concours. Attendons des candidats, et des futurs enseignants qu'ils sont, une rigueur et une exigence au moins égales à celles qu'ils auront à transmettre.

2- Rappel du sujet :

« Le philosophe se sert de la fiction comme d'une grille à travers laquelle l'esprit du lecteur doit saisir une intention et une pensée. Dans la mesure où elle renvoie à cette pensée, la fiction est un prétexte, et le lecteur doit la sentir comme telle : le récit *philosophique* n'est lisible que s'il existe une complicité entre l'auteur et le lecteur ».

Henri Coulet, « La distanciation dans le roman et le conte philosophiques », *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions sociales, 1970, p. 439.

3- Situation et enjeux critiques

La citation proposée aux candidats cette année invitait à interroger les contes de Voltaire au programme à partir d'une citation d'Henri Coulet, spécialiste reconnu de la littérature du XVIII^e siècle récemment disparu. Parmi les objets qui ont intéressé ses travaux de recherche, devenus des références, la fiction occupe une place particulière : de la célèbre étude intitulée *Le Roman jusqu'à la Révolution* (1967) à *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux* (1975), c'est en effet surtout la problématique du romanesque – de ses enjeux narratifs comme de son ancrage historique et politique – qui nourrit la réflexion d'Henri Coulet.

Contre le postulat qui a longtemps associé le roman au seul XIX^e siècle, dont il accompagnerait les mutations sociales – l'essor de la bourgeoisie – et l'aspiration réaliste, les recherches d'Henri Coulet n'ont eu de cesse de prouver l'existence et la richesse d'un romanesque propre à l'Ancien Régime et plus encore au XVIII^e siècle, malgré l'absence de définition théorique et le plus grand flottement des catégories esthétiques qui prévalent à l'époque. Non seulement il existerait donc un roman des Lumières – si lâche soit alors le concept même de « roman », recouvrant les modèles les plus divers du récit fictif en prose – mais celui-ci se ferait même la voix privilégiée des nouvelles aspirations du temps : transformer la lecture en une « école de la vie » (*Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 293) et offrir, à chaque page, le tableau du réel, par contraste avec l'intériorité psychologique et l'invention baroque qui dominaient jusqu'ici la scène imaginaire.

Henri Coulet souligne cependant à plusieurs reprises, relayant des études classiques – celle de Georges May notamment (*Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, 1963) – à quel point cette hypothèse d'un romanesque des Lumières reste problématique, sinon oxymorique : le réel attire en effet autant qu'il embarrasse les écrivains du XVIII^e siècle, incapables encore de l'intégrer naturellement, ni sérieusement, sans menacer la morale ou la cohérence du récit ; plus encore, la fiction elle-même, comme mécanisme d'illusion et école de la crédulité, devient plus que jamais objet de suspicion. Accusée d'entretenir la fausseté, d'enfermer l'esprit du lecteur dans des chimères ou d'attiser les passions, elle contreviendrait directement à l'éclosion de la pensée critique et au développement de son instrument emblématique, la raison.

Le romanesque du XVIII^e siècle, une fois admise son existence – les fictions n'ont de fait jamais été aussi nombreuses, ni autant lues qu'entre 1715 et 1800 – se heurte donc à plusieurs paradoxes : les plaisirs de l'imagination peuvent-ils se concilier avec l'émergence de la pensée critique ? La croyance ne menace-t-elle pas la vigilance ? N'y aurait-il pas, au cœur même de l'ambition des Lumières, une incompatibilité entre le principe de la fiction – fondée sur l'adhésion et l'illusion mimétique – et le geste philosophique dont Kant rappelle, dans son célèbre *opus* de 1784, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, qu'il est affranchissement, c'est-à-dire sortie de la « minorité » intellectuelle et courage d'oser penser par soi-même ? Comment, en d'autres termes, articuler le consentement au leurre, voire le besoin ou le plaisir du leurre constitutif de la fiction et l'arrachement, la distance et l'autonomie qui définissent l'ambition intellectuelle du XVIII^e siècle ?

Ces questions, et à travers elles la difficulté de concilier la réflexion et l'imagination, traversent toute la littérature des Lumières : en témoigne la vogue du roman dit « philosophique », des *Lettres persanes* (1721) à *Aline et Valcour* de Sade (1795), en passant par *La Nouvelle Héloïse* (1761), qui tente de modéliser ce que Montesquieu appelle « une chaîne secrète », autrement dit un lien naturel entre la volonté de donner à penser et celle de plaire, entre l'identification et la distance, entre l'aliénation consentie et la liberté.

4- Le cas Voltaire

Sur ce paysage critique *a priori* uniforme, Voltaire se détache pourtant et représente un cas particulièrement intéressant : tout, dans son œuvre, emblématise en effet la relation ambiguë que les écrivains des Lumières entretiennent avec l'imagination. Dénoncée comme frivole et dangereuse, cette dernière n'en constitue pas moins, à leurs yeux, une faculté de savoir spécifique, dotée de ses propres instruments et qui interdit de la condamner en bloc. L'imagination n'est donc pas l'ennemie des Lumières : elle leur impose en revanche des contournements, des stratégies distinctives et un travail de discrimination dont l'œuvre de Voltaire reste l'un des laboratoires les plus représentatifs. Comment, pour gloser l'une de ses interrogations structurantes, bien imaginer ou imaginer raisonnablement ?

La question, si elle n'est pas neuve, inspire à Voltaire l'article « imagination » de l'*Encyclopédie*, qu'il rédige lui-même et dans lequel il distingue une imagination « passive », dénuée de réflexion et « source de nos passions et de nos erreurs » et une imagination « active », créatrice et joignant fructueusement la mémoire, la combinaison et la pensée.

Cette ambivalence – l'imagination égare, mais elle éclaire aussi ; elle trompe, mais inspire – explique également, dans la trajectoire voltairienne, la place équivoque accordée aux récits d'imagination : constamment déniés et minorés, ces derniers n'en représentent pas moins une part substantielle, voire stratégique de son *corpus*. Deux gestes contradictoires s'opposent en effet sous la plume de Voltaire et attirent d'emblée l'attention sur le rôle complexe qu'y jouerait la fiction : d'un côté le dénigrement – ses « contes », outre qu'ils ne sont jamais définis plus précisément que comme des récits fictifs, en vers ou en prose, restent des productions insignifiantes : ce que Voltaire appelle des « rogatons » ou des « coïonneries » ; de l'autre, la valorisation : non seulement Voltaire accorde le plus grand soin à leur publication, clandestine et dangereuse, mais il attend les années 1750-1770, soit celles de sa maturité, mais aussi celles où les Lumières subissent les plus virulentes attaques, pour éditer ses premiers contes. Lorsque l'auteur vieillit, devenant et s'intronisant aussi le patriarche de Ferney, et qu'au même moment l'actualité la plus sombre plonge l'Europe dans un inquiétant crépuscule philosophique et politique, le tragédien et l'historien cèdent donc la place au romancier. Étrange substitution, qui accredit l'hypothèse que le conte serait peut-être moins, pour Voltaire, un genre dérisoire qu'un genre à réserver aux temps de crise : celles de l'existence – avoir 53 ans au XVIII^e siècle, puisque c'est l'âge auquel Voltaire publie *Zadig*, c'est avoir un pied dans la tombe et devoir courageusement prendre ses dispositions – et celles du monde, en proie aux pires violences et où le tremblement de terre de Lisbonne, en 1755, vient de démontrer cruellement qu'aucun Dieu, même horloger, ni aucune Providence rassurante ne peuvent désormais prétendre donner un sens au chaos.

Les contes voltairiens, en apparence minorés, naissent ainsi au cœur de la plus grande détresse : or un tel contexte leur confère inévitablement une troublante valeur qui invite, à son tour, à réinterpréter les dépréciations de l'auteur : ne s'agirait-il pas plutôt d'un déni ? Voltaire reste évidemment prudent et a tout intérêt à discréditer des textes qui circuleront d'autant plus facilement qu'ils paraîtront d'abord inoffensifs et purement divertissants ; mais n'aurait-il pas aussi pleinement conscience de leurs atouts ? Le conte, pour le dire autrement, ne serait-il pas bridé en proportion de sa puissance, que Voltaire mesurerait plus encore à l'épreuve de ces années particulièrement noires pour la raison ?

L'hypothèse paraît d'autant plus séduisante que le *corpus* retenu pour le programme 2020 – *Zadig* (1747), *Candide* (1759) et *L'Ingénu* (1767) – interroge lui aussi profondément, en interne, les pouvoirs de l'imagination : s'il ne forme pas en soi une trilogie, si bien qu'il est difficile d'y voir une cohérence pensée par l'auteur, cet ensemble de trois contes n'en constitue pas moins un réseau particulièrement signifiant pour la problématique de l'invention. Cette dernière ne fait pas seulement l'objet d'une réflexion diégétique – chaque conte interroge en effet l'acte de raconter ou d'inventer, ne serait-ce qu'à travers le modèle récurrent du récit enchâssé –, mais d'un conte à l'autre, et de *Zadig* à *L'Ingénu* plus spectaculairement encore, une dialectique se dessine, qui passe de la distance maximale – le modèle de la parodie, au cœur de *Zadig* – à l'identification empathique, voire pathétique dans *L'Ingénu*. Entre le bateleur ironique du premier conte, qui se « fait passer pour savant, et même pour homme d'esprit » (Z 21), et l'éloge de l'identification formulé par le Huron lorsqu'il profite de la Bastille pour s'initier à la culture dramatique – « Je ne me suis intéressé pour personne » (I 98), déplore-t-il en refermant *Rodogune* –, une trajectoire s'affirme et qui témoigne soit d'un infléchissement de la position de Voltaire, soit d'une volonté, de sa part, d'expérimenter tous les registres du récit, du plus distant au plus investi. Le programme, on le voit, problématise donc singulièrement l'écriture narrative. Plus encore, il en questionne en abyme les prérogatives : dans le célèbre chapitre 11 de *L'Ingénu* – « J'aime les fables des philosophes, je ris de celles des enfants, et je hais celles des imposteurs » (I 94) –, le Huron explicite la variété constitutive des « fables », c'est-à-dire des récits inventés : ceux qui représentent un danger, voire colportent de dangereuses mystifications – les mythes de l'origine ou les vérités révélées –, ceux qui ne prétendent qu'à charmer l'imagination – les inventions incroyables – et ceux enfin des « philosophes », qui conjuguent la vérité et l'invention. Cette distinction, rappelée dans l'*Épître* de *Zadig* et qu'on trouve aussi dans un passage souvent commenté du *Taureau blanc*, accrédite l'hypothèse d'une fiction toujours réversible chez Voltaire : capable du meilleur comme du pire, d'aveugler comme de sauver et constituant, à ce titre, un objet d'exploration privilégié.

5- Le sujet

C'est sur ce terrain que se situe la citation d'Henri Coulet. Extraite d'un article rédigé en 1970, elle interroge en effet la relation entre le « philosophe » et la « fiction », sans définir plus avant ces termes donnés ici comme faussement évidents.

Remarques :

- Le sujet soulève d'emblée une question générique. Parler de « fiction » invite en effet à interroger les modalités de l'invention chez Voltaire : ce sont donc la fabrique et les ressorts du récit qui focalisent ici l'attention, et constitueront la principale matière de la dissertation.

- Le sujet, tel qu'il est formulé, postule en outre une hétérogénéité entre le « philosophe » et la « fiction » : s'il faut articuler ces deux notions et penser les modalités de leur relation, c'est que rien ne les rapproche naturellement ; si bien que pour Henri Coulet, le « philosophe » n'inventerait rien, tandis que la « fiction » ne penserait pas. Il y aurait, à l'en croire, une disjonction native de leurs prérogatives.

- Cette disjonction n'est cependant pas insurmontable et peut même avoir des vertus. Il arrive en effet que les propriétés de la « fiction », si différentes de celles du « philosophe », lui deviennent un atout et plus précisément un instrument. C'est bien cette relation utilitaire qu'envisage le sujet : « le philosophe se sert de la fiction », métaphore pragmatique filée ou prolongée par la comparaison avec la « grille à travers laquelle l'esprit du lecteur doit saisir une intention et une pensée ».

- Le sujet en vient ici, indirectement, à définir ce qu'il entend par « fiction » : cette dernière représente une « grille », autrement dit un filtre ou un prisme moins intéressant en soi, que pour ses propriétés médiatrices ou pédagogiques : aider à « saisir une intention et une pensée ». Encore une fois, la citation souligne ici la distance, voire la différence qui sépare le contenu intellectuel (« une intention ou une pensée ») et l'instrument de leur traduction, puis de leur compréhension. L'enjeu de la lecture serait donc double, à l'image du verbe utilisé presque en syllepse ici, « saisir » : le terme fait en effet référence à une appréhension concrète – « saisir » au sens d'attraper, comme la lecture commence par la rencontre concrète avec un récit lu ou entendu – et à une opération intellectuelle, « saisir » signifiant aussi comprendre, maîtriser, s'approprier. Le lecteur commencerait donc par

découvrir une « grille », grâce à laquelle lui apparaîtrait ensuite, en filigrane, « une pensée ». La lecture se présente ainsi comme un trajet dialectique en deux temps, sur le modèle de l'allégorie, et comme un travail herméneutique puisqu'il s'agit d'abord de la découverte d'un instrument concret, qu'il faut ensuite interpréter puisqu'il n'est pas la fin, mais le moyen de l'œuvre.

- Notons aussi que cette opération de saisie ou d'appropriation de la pensée grâce à la médiation de la fiction se veut surtout, à lire Henri Coulet, une opération intellectuelle ou cérébrale : il évoque en effet « l'esprit du lecteur », suggérant une éclipse des émotions, ainsi que du corps, au profit du seul « esprit », à comprendre comme synonyme d'intelligence, de raison et de faculté de compréhension.

- Deux distances se juxtaposent ainsi dans la citation : celle qui sépare le contenu – une « pensée » – du contenant – la « fiction », dénoncée comme « prétexte », autrement dit comme adjuvant – et celle qui sépare le lecteur de la fiction : la citation se referme en effet sur une mise en lumière de la fonction du lecteur, à qui échoit une mission supplémentaire ou plus exactement une mission précisée : non plus seulement identifier la « grille » ou le « prétexte » du récit, mais les « sentir ». Les deux sont logiquement indissociables dans le sujet : pour que la « pensée » soit perçue, encore faut-il qu'elle soit perceptible, autrement dit que le public ne s'arrête pas à la fiction, mais la traverse, l'interroge et l'interprète. À la manière de l'ironie, qui suppose elle aussi la réception active et lucide d'un destinataire capable de comprendre que le message vaut moins pour ce qu'il dit, que pour ce qu'il ne dit pas, le « récit *philosophique* » n'a de sens, pour Henri Coulet, qu'à condition d'être lu comme une fiction « prétexte » ou une trame double : superposant une « grille » et une « pensée ». Cette juste lecture, fondée sur la « complicité entre l'auteur et le lecteur », s'avère une condition *sine qua non* de la réussite du récit : la restriction le dit syntaxiquement, pas de « philosophique » sans prise de conscience que la fiction n'est qu'un mode d'accès privilégié à la pensée.

La thèse du sujet :

- Il y aurait, dans les contes de Voltaire, une séparation entre la fiction et la philosophie. C'est cette séparation qui constitue le nœud du sujet, présenté qui plus est comme exclusif : cette séparation est indispensable à l'ambition philosophique. Le conte réussi, autrement dit philosophique, exige donc que le récit n'y soit que l'instrument d'une idée.

- Cette séparation ou conception utilitaire de la fiction s'appuie notamment sur ce qu'Henri Coulet appelle, dans le titre de son article, « la distanciation » des contes de Voltaire : soit l'ensemble des techniques disjonctives qui vassalisent le récit et en font une simple médiation. Rien de surprenant dès lors si le lecteur a du mal à adhérer aux fictions voltairiennes : c'est paradoxalement leur fonction que de cultiver la distance, comme l'a légitimement souligné la critique, de la célèbre formule de Starobinski qui définit *Candide* comme « le simulacre d'un récit » (*Le Remède dans le mal*, p. 123), aux travaux de Pierre Cambou ou très récemment de Marc Hersant, pour qui « l'art superlatif de Voltaire dans la fabrication de ces discours postiches est essentiellement au service d'un apprentissage critique du lecteur » (*Voltaire : écriture et vérité*, p. 16).

- Cette thèse repose pourtant sur une série de présupposés, qui méritent à ce titre d'être interrogés parce que ce sont eux qui vont motiver la problématique et déclencher la discussion :

- le récit ne serait pas en soi philosophique – il ne le deviendrait qu'à condition de servir une « pensée ». Une différence de nature séparerait donc la fiction de la philosophie.
- Il existerait, dans les contes de Voltaire, « une pensée », autrement dit une « thèse » que le récit aurait la charge de donner à voir.
- Sans la complicité du lecteur, et donc son détachement, rien ne fonctionnerait et la fiction doit impérativement être contournée ou dépassée afin de devenir « philosophique ».
- Se dessine enfin ici une définition du « philosophe », implicite, selon laquelle le « philosophe » aurait une « intention » et une « pensée » : ce qu'Henri Coulet appelle encore « une thèse » dans le même article. Le « récit philosophique » n'aurait donc pas seulement besoin d'un lecteur actif, mais aussi d'un contenu à défendre et à dissimuler sous le voile de la fable.

Ce sont tous ces éléments qu'il faut prendre en compte, afin de pouvoir d'abord les envisager comme pertinents (I), puis les discuter (II), avant de proposer un dépassement des nuances ou des points aveugles détectés (III).

La question n'est donc pas, dans le sujet, la présence ou non de la fiction – elle est avérée puisque la citation affirme que le conte a besoin de la fiction pour être philosophique –, mais la fonction de cette dernière et sa relation au philosophique : la fiction ne serait pas philosophique en soi, mais servirait le philosophique en le représentant, en le traduisant ou en le donnant à voir.

6- Le plan

Problématique : Faut-il, dans *Zadig*, *Candide* et *L'Ingénu*, se détacher de la fiction pour qu'elle devienne philosophique ?

I^{ère} partie : Vertus de la distance

Ou comment les trois contes subordonnent la fiction à la pensée et se conçoivent comme un laboratoire critique.

1- Le double sens

- Suggéré par les sous-titres de deux des trois contes : *Zadig ou la destinée*, *Candide ou l'optimisme*. Voltaire entend donc bien explorer avant tout une question dans ses récits, celle de la Providence et celle de la métaphysique leibnizienne. *L'Ingénu* ne porte pas de sous-titre, mais envisage lui aussi trois enjeux philosophiques : l'éducation, les mœurs et la tolérance religieuse.
- *Zadig* revendique en outre, dans son « Épître dédicatoire » le modèle de l'allégorie ou du récit à double fond : défini comme un « ouvrage qui dit plus qu'il ne semble dire » (Z 23), il invite à ne voir dans les éléments de l'intrigue que des « prétextes » à une réflexion cryptée ou voilée : le geste herméneutique est d'ailleurs exemplairement incarné par le personnage de Zadig, dont « le principal talent était de démêler la vérité » (Z 41) et qui passe son temps à résoudre des énigmes, à déchiffrer des symboles et à interpréter les signes (cf. le chapitre du chien et du cheval).
- L'onomastique elle-même, réduisant l'identité des héros à des qualités constitutives – « il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple : c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide » (C 38), « On m'a toujours appelé l'Ingénu [...], parce que je dis toujours naïvement ce que je pense » (I 45) – les fige dans des fonctions heuristiques, positives ou négatives.
- Enfin le modèle viatique des trois intrigues inscrit au cœur des contes la nécessité de traverser les évidences pour retrouver, au cœur du familier, le sens de ce qu'on ne pense plus, ni ne déchiffre plus, à force de l'avoir trop longtemps côtoyé : c'est la fonction critique notamment assumée par le Huron, machine à révéler l'arbitraire des convenances – le baptême, le mariage, la sexualité, les « lois positives » –, tandis que Candide au contraire, qui n'est jamais sorti de Westphalie, n'a pas encore appris à déchiffrer le monde et en reste à sa lecture littérale, lui qui est « toujours étonné de tout » (C 82), comme le lui reproche Cacambo.

2- La réduction systématique

- Voltaire affadit aussi la fiction dans la mesure où les enjeux de sa démonstration entraînent un appauvrissement de son contenu. Sa pensée est en effet de type structural et il écrit dans *l'Essai sur les mœurs* : « Tout ce qui tient intimement à la nature humaine se ressemble d'un bout de l'univers à l'autre ».
- Les ressorts traditionnels de la fiction – la géographie, l'ailleurs, mais aussi l'expérience de la différence célébrée par Cacambo : « C'est un très grand plaisir de voir et de faire des choses nouvelles » (C 75) – disparaissent donc au profit d'une uniformité des mœurs et des civilisations. Les épisodes de l'intrigue, s'ils multiplient les rencontres, les pays et permettent ainsi, à l'occasion du « souper » de Zadig, la présentation de plusieurs rites religieux, perdent toute valeur dès lors que Zadig proclame l'identité de leurs principes : « Mes amis, vous alliez vous quereller pour rien, car vous êtes tous du même avis » (Z 62).
- Il en va de même du voyage et de la traversée des continents : Candide explore l'Europe, puis le Paraguay, mais pour y constater une universalité des fléaux – passions, prédatons, violence – qui prive de sens le pittoresque : la conviction de Voltaire, en l'occurrence son pessimisme anthropologique, vide *de facto* la fiction de son intérêt et de son contenu : « Si les éperviers ont toujours eu le même caractère, pourquoi voulez-vous que les hommes aient changé le leur ? » (C 103), demande Martin.
- La même stérilité menace l'histoire dans les trois contes : alors qu'elle prétend reconstituer le détail d'une culture et des événements qui l'ont constituée, elle n'offre en réalité qu'un spectacle uniforme, dépourvu de toute variété et de tout intérêt, aussi bien narratif qu'anthropologique, comme le constate l'Ingénu dans les livres qu'il parcourt à la Bastille : « Il lut des histoires, elles l'attristèrent. Le monde lui parut trop méchant et trop misérable. En effet, l'histoire n'est que le tableau des crimes et des malheurs » (I 91).

3- L'école de l'incrédulité

- Les contes exhibent enfin cette distance et multiplient les stratégies pour que le lecteur puisse « sentir » le plus efficacement possible que la fiction n'est qu'un adjuvant ou qu'une langue au service de la pensée :
 - o par le choix d'une esthétique parodique : fondée sur la distance maximale et l'exhibition de l'artifice ou de l'in vraisemblable. Elle est particulièrement visible sur les seuils : de *Zadig* évidemment, « écrit d'abord en ancien chaldéen » avant d'être traduit de l'arabe, de *Candide*, « traduit de l'allemand par le docteur Ralph... » et de *L'Ingénu*, présenté comme une « Histoire véritable tirée des manuscrits du père Quesnel ». Mais aussi dans l'onomastique, si invraisemblable qu'elle en devient parfois imprononçable : songeons à la ville de « Valdborghoff-trarbkdikdorff » visitée par Candide au chap. II (C 40).
 - o par le choix d'une rupture de l'illusion romanesque : dans les titres proleptiques et qui suppriment ainsi tout horizon d'attente – « XV- Comment Candide tua le frère de sa chère Cunégonde » (78), 6- « L'Ingénu court chez sa maîtresse et devient furieux » (69) – et dans le travail de régie assuré par l'auteur, commentateur ironique de son propre récit : raccourci, présenté comme absurde ou emballé, la vitesse contribuant elle aussi à détacher le public de la trame narrative.
 - o par le choix enfin d'une surenchère romanesque : Voltaire discrédite la fable, ou suspend ses effets, en abusant des ressorts qui la fondent : les retrouvailles – ces *anagnorisis* récurrentes dans les contes –, conjuguées avec des résurrections : « Est-ce un songe ? dit Candide ; veillé-je ? suis-je dans cette galère ? Est-ce là monsieur le baron que j'ai tué ? Est-ce là maître Pangloss que j'ai vu pendre ? » (C 131) –, voire les miracles puisqu'à l'ouverture de *L'Ingénu*, « une petite montagne vogue sur les côtes de France » (I 41).

II^{ème} partie : Fictions signifiantes

Ou comment les trois contes exploitent aussi les propriétés philosophiques du récit.

1- L'expérience du monde

- La philosophie voltairienne valorise notamment l'expérimental, dont le modèle est alors représenté par la pensée de Locke à qui la 13^e des *Lettres philosophiques* rend un hommage explicite. La vérité, en d'autres termes, n'a de sens que si elle s'éprouve et se démontre, par opposition aux allégations de la métaphysique, science des élucubrations abstraites rebaptisée « cosmologologie » (C 38) et dont Pangloss est l'archétype. Or pour convaincre le lecteur que ce qui est vrai s'expérimente, Voltaire choisit stratégiquement la forme du conte : ce dernier repose en effet sur l'expérience et le contact avec le monde, que ce dernier prenne la forme d'une rencontre, d'un malheur ou d'un élément modificateur. C'est l'un des sens de l'expulsion liminaire du château de Thunder-ten-tronck : Candide, chassé « à grands coups de pieds dans le derrière » (C 40) se voit sommé de s'arracher aussi aux livres et à leurs systèmes rassurants pour se confronter au réel. Quitter le château équivaut donc à quitter l'illusion – on y riait, stratégiquement, quand le baron « faisait des contes » (C 38) –, au profit de la diversité concrète du monde, quitte à apparaître au roi des Bulgares comme « un jeune métaphysicien, fort ignorant des choses de ce monde » (C 42).
- *Zadig* repose sur le même paradigme : inscrire l'enjeu philosophique – existe-t-il une Providence qui garantisse le sens de notre « destinée » ? – au cœur d'un récit structuré par la rencontre, et plus précisément la péripétie malheureuse : Zadig, doté de toutes les qualités et présenté comme un modèle de sagesse et de modération – « Il ne voulait point toujours avoir raison, et savait respecter la faiblesse des hommes » (Z 25) – accumule de fait les malheurs. Or cet acharnement déséquilibre progressivement sa confiance dans l'existence même d'une Providence : « À quoi tient le bonheur ! Tout me persécute dans ce monde » (Z 35). L'intrigue, en d'autres termes, n'est pas ici le « prétexte » à la « pensée », mais crée en acte la pensée puisqu'il faut la succession des déconvenues du sage pour qu'il « murmur[e] contre la Providence » (Z 84) – et objecte un « mais » à l'ange venu lui révéler le livre de la destinée. La fiction, ici, fait sens et crée la pensée.

2- Dans sa chair

- La fiction épouse également le dessein moral de Voltaire, pour qui la pensée doit s'inscrire dans la chair du lecteur et l'affecter, sous peine de dégénérer en « système » et de transformer tout sage en un Pangloss, incapable de la moindre émotion et qui assène à Candide, avec une froideur clinique, la vérité sur le sort de Cunégonde : « Elle a été éventrée par des soldats bulgares, après avoir été violée autant qu'on peut l'être » (C 46). Ce contre-modèle de pensée inhumaine, à force d'être détachée, fait l'objet d'un rejet explicite de la part de Voltaire. Il lui oppose la figure du sage empathique, généreux et bienveillant incarné par Gordon dans *L'Ingénu* : « Ce n'était pas de ces malheureux philosophes qui s'efforcent d'être insensibles » (I 131).

- Revendiquer une philosophie « sensible » légitime donc le choix de la fiction : les mécanismes d'identification qui la définissent incarnent de fait les événements, eux-mêmes vécus par les personnages. C'est la raison pour laquelle Voltaire accorde une si grande importance aux corps dans ses récits : atrocement mutilés dans *Candide* ou érotiquement convoités dans *L'Ingénu*, les corps garantissent une pensée en chair, voire au plus profond de la chair, là où les penseurs les plus dangereux pensent sans plus rien éprouver. La fiction incarne par conséquent la pensée. Elle garantit sa sensibilité et son lien avec la vie. En témoigne aussi le rôle de la nourriture et de l'acte de manger dans les contes, notamment *Candide* : alors qu'il vient d'assassiner deux Oreillons, le héros « ne laissait pas de manger » (C 80), preuve que même une expérience aussi traumatisante que cette mise à mort n'empêche pas Candide de se souvenir qu'il est vivant et que Cacambo lui a préparé du « jambon » (C 80).

3- Le chaos

- Enfin la fiction modélise l'une des grandes questions philosophiques de Voltaire dans ces trois contes : celle du sens à donner au monde. Existe-il ? Comment comprendre la disparate, l'irrationnel apparent et la violence des événements ? Cette problématique de la causalité envisage, de la manière la plus critique, deux hypothèses : l'optimisme – « la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal » (C 95) – et la Providence. Or ces deux lectures différentes de la causalité – il y aurait un sens aux désordres de l'univers, mais il échappe à notre vue trop courte – trouvent dans le récit, tout entier causal lui aussi, une langue naturelle. Raconter implique en effet d'agencer, de hiérarchiser et d'organiser. Plus encore, la chronologie classe elle aussi, range et établit dès lors une explication, voire une logique entre les faits. Une même opération relie ainsi celui qui raconte et celui qui tente de penser le monde : tous deux créent une causalité ou postulent l'existence d'une causalité dans la diversité de la matière qui s'offrent à eux.

- Cette homologie confère au récit une fonction esthétiquement, voire génériquement philosophique : dérégler la narration et en briser le fil revient en effet à mettre en lumière le chaos du monde, son absence de logique et de raison. On comprend alors pourquoi Voltaire choisit la fiction : son cortège d'événements se tord à l'envie, se déforme ou s'exagère et l'accumulation jusqu'à l'invraisemblable des péripéties, dans *Zadig*, *Candide* et *L'Ingénu* crée des béances ou des sutures qui disent, plus efficacement que tous les traités, la difficulté de trouver un sens à ce que nous vivons. C'est ce que Starobinski appelle « la fragmentation de la chaîne causale » (*Le Remède dans le mal*, p. 138) : stylistiquement, elle se traduit notamment par une utilisation absurde des outils grammaticaux de la cause et de la conséquence. Au chap. VI de *Candide*, « on avait en conséquence saisi un Biscayen convaincu d'avoir mangé sa commère » (C 53) alors qu'il s'agit d'organiser un « bel auto-da-fé » pour « prévenir une ruine totale » du pays. L'absurdité métaphysique et religieuse – le supplice de quelques-uns évitera les catastrophes – inspire ici un épisode tout entier traversé, lui aussi, par les liens les plus illogiques.

III^{ème} partie : Que reste-t-il du philosophique ?

Ou comment les trois contes mettent en crise le « philosophique ».

1- Au royaume des borgnes

- Là où le sujet postule l'existence d'une « pensée » dans les contes de Voltaire au programme, force est de constater que ces derniers ne cessent plutôt de problématiser la pensée. Que reste-t-il en effet du « philosophe » dès lors que le terme se voit le plus souvent employé de manière péjorative – Zadig croit que le soleil est le centre de l'univers, « malgré la nouvelle philosophie de son temps » (Z 25) – ou critique ? « Car enfin, je suis philosophe : il ne

me convient pas de me dédire » (C 134), affirme encore Pangloss, confirmant l'acception dépréciative et le plus souvent ironique de l'isotopie du « philosophique » dans nos contes.

- Cette crise de confiance dans la figure de celui qui sait explique que Voltaire le fasse « borgne » – Zadig manque de perdre un œil, Pangloss en perd effectivement un après son attaque de vérole –, autrement dit amputé dans sa clairvoyance et le montre également encombré de ses lumières – c'est l'angoisse récurrente de Zadig : à quoi bon savoir et comprendre si ces facultés ne garantissent pas le bonheur ? À l'inverse, le Huron et sa « cervelle sans nuage » (I 57) incarnent une sagesse naturelle, a-philosophique comme Gordon le constate lors de leur rencontre à la Bastille : « J'ai consumé cinquante ans à m'instruire, et je crains de ne pouvoir atteindre au bon sens naturel de cet enfant presque sauvage ! » (I 96). L'Indien du Nouveau Monde emblématise bien le changement de paradigme auquel procède Voltaire : le « philosophe » n'est plus celui qui sait, mais celui qui veut apprendre et qui, parce que son esprit n'a pas encore été encombré par les préjugés, atteindra plus facilement la vérité. Savoir chez Voltaire, comme l'a remarquablement montré Jean Goldzink, c'est donc savoir qu'on ne sait pas – « La philosophie, écrit-il dans *La Plume et l'idée* p. 125, est savoir du non-savoir ».

2- Le privatif

- Loin d'élaborer un sens par conséquent, ou de transmettre une idée, les contes au programme s'achèvent dans des impasses : l'aporie s'y substitue le plus souvent à la vérité, qu'elle prenne la forme d'une impossibilité à déchiffrer le sens du monde – Zadig, parcourant le livre des destinées, « tout instruit qu'il était dans plusieurs langues, ne put déchiffrer un seul caractère du livre » (Z 85) – ou d'une loi de la disproportion qui multiplie les souffrances ou les injustices sans jamais les réparer, ni leur donner la moindre valeur. Alors que tous les personnages calculent sans cesse, dans *Candide* notamment (voir les travaux de Florence Magnot-Ogilvy) et se demandent comme la Vieille « lequel est le pire, ou d'être violée cent fois par des pirates nègres, d'avoir une fesse coupée, de passer par des baguettes chez les Bulgares [...] ou bien de rester ici à ne rien faire ? » (C 137) –, la plupart des dommages qu'ils subissent restent de pures pertes : autrement dit des expériences tragiques, parce que gratuites, absurdes ou cruelles. Là où le conte propose traditionnellement une trajectoire linéaire et méliorative, le modèle voltairien préfère le tête-à-queue, le lacunaire ou l'elliptique : qu'est-ce qui justifie le viol des femmes ? Ou sur un registre plus inoffensif, le vol des moutons rouges d'Eldorado ? Rien.
- Il n'est pas étonnant dès lors, dans ce paysage privatif, que les contes s'achèvent sur un refus du philosophique ou un congé donné à ses prérogatives : « Travaillons sans raisonner, dit Martin ; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable » (C 140). L'amenuisement progressif des ambitions des héros, parallèle à l'anesthésie de leurs prétentions au bonheur, replie le conte sur le seul périmètre de la fiction, qui désormais pallie une pensée mise à nu comme impuissante.

3- Réparer les souffrants

- Voltaire ne succombe pourtant pas totalement au désespoir : si la philosophie se révèle pour finir, sous sa plume, dysphorique et condamnée à l'humilité ou à l'ignorance, la fiction en revanche récupère une partie de ses prérogatives. Faute de pouvoir penser, ne peut-on pas en effet, chez Voltaire, se consoler ? C'est le talent de Gordon, « vieillard frais et serein, qui savait deux grandes choses : supporter l'adversité, et consoler les malheureux » (I 85). Or cette consolation ne mobilise pas les facultés intellectuelles, mais l'art de l'empathie ou de la sensibilité à l'autre. Chaque fois qu'une situation atroce plonge les personnages dans les pires difficultés, une figure positive surgit, qui les comprend et les aide, à l'image de la sublime Vieille de *Candide* : « Mon fils, prenez courage, suivez-moi » (C 54), lance-t-elle au jeune homme tout juste bastonné à Lisbonne.
- Loin d'être un pur slogan, cette formule – « Prenez courage » – inaugure le virage cathartique du conte voltairien : l'éclipse progressive de la philosophie s'y compense en effet par une montée en puissance de la fiction non plus cette fois comme modèle générique, mais comme instrument thérapeutique : Voltaire transforme ces trois textes en un laboratoire de la *catharsis* narrative. Chacun des héros va donc raconter son histoire – on ne compte pas les récits enchâssés dans les œuvres au programme : l'histoire d'Astarté, celle de la Vieille, celle de Cunégonde, de Paquette ... –, mais surtout penser la valeur psychique de cette histoire : raconter soulage chez Voltaire, chasse l'ennui et apaise les angoisses métaphysiques ou les douleurs profondes. Au moment d'entreprendre sa longue traversée jusqu'au Paraguay, Candide, pour chasser le souvenir de Cunégonde, organise le concours du récit le plus

efficace et le plus malheureux (C 98). Le récit, ainsi mis en abyme, gagne une nouvelle souveraineté morale : « Mais enfin ils parlaient, ils se communiquaient des idées, ils se consolait » (C 101). La philosophie est morte, vive la fiction.

Épreuves écrites : **seconde composition : littérature générale et comparée**

Rapport présenté par Thibaut Casagrande, maître de conférences, Université Sorbonne nouvelle.

« Il est indispensable que le récit saisisse l'ensemble de la société non point de l'extérieur comme une foule que l'on considère avec le regard d'un individu isolé, mais de l'intérieur, comme quelque chose à quoi l'on appartient, et dont les individus, si originaux, si éminents qu'ils soient, ne sauraient jamais se détacher complètement. »

Michel Butor, « Individu et groupe dans le roman », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, Tel, 1964, p. 88-108, p. 103-4.

Remarques préliminaires

Connaissances

Comme chaque année le jury demeure surpris, devant un bon nombre de copies, de la méconnaissance des œuvres et de l'impasse faite sur la question de littérature comparée ou du moins sur l'une des deux questions. La maîtrise des œuvres au corpus, après plusieurs mois d'intimité avec elles, est attendue des candidats, et l'on aimerait donc ne pas avoir à lire les noms écorchés de « Marguerite Duras », « Carlson MacCullers » ou simplement « Cullers », « Krista Woolf », des titres corrigés comme « Le cœur de l'homme est un chasseur solitaire » ou des personnages baptisés de manière erratique, comme « Jack Blount ».

La maîtrise des œuvres suppose aussi une connaissance de leurs contextes historiques, politiques et culturels. On se gardera ainsi de confondre la ségrégation raciale des États-Unis durant les lois Jim Crow avec l'Apartheid sud-africain. De même, on prêtera attention à ne pas déformer les faits historiques quant à la relation de Wolf avec la RDA, et l'on évitera de ranger sans précautions Duras dans le Nouveau Roman.

Expression

On aimerait tout d'abord rappeler l'importance de la lisibilité des copies, aussi bien dans la graphie que dans l'organisation des paragraphes sur la page. Trop de copies tentent de faire preuve d'une originalité malvenue en faisant fi des retours à la ligne ou en les multipliant sans raison apparente, ou encore en développant un système complexe de sauts de lignes que le jury a souvent du mal à décoder, ce qui va généralement de pair avec un propos manquant de clarté.

L'agrégation destine les lauréats à l'enseignement de la langue française et de la littérature. Le jury attend donc une langue irréprochable et sanctionne sévèrement les copies dont l'orthographe et l'expression sont fautives. Certaines erreurs, récurrentes, sont pourtant aisément évitables et l'on conseillera ainsi aux candidats, en dépit qu'on en ait, de revoir la conjugaison des verbes du troisième groupe tant il est regrettable de lire et de relire qu'un personnage est « exclus » (*sic*) ou que la société « inclue » (*sic*) des personnages divers. Plus inquiétante est sans doute la graphie « y a t'il » que l'on devine héritée de correcteurs orthographiques fautifs et qu'il convient évidemment de bannir. La syntaxe doit également retenir l'attention des candidats, qui éviteront les accumulations de phrases averbales, l'emploi excessif des parenthèses qui suspendent la phrase, et le flottement trop courant entre l'interrogative indirecte et l'interrogative directe dans la problématique. S'il n'y avait, en raison d'un manque de temps, qu'une phrase à relire, ce serait sans doute celle-ci, clé de voûte du devoir, car il est fort dommageable que cette pièce maîtresse soit bancale.

Enfin, on évitera la novlangue managériale et journalistique que cette question a amplement déchaînée : le « vivre-ensemble » et le « lien social », voire « créer du lien », les emplois non distancés d'expressions telles « intégration », « expertise », « sociétal », « l'Autre », pourvu d'une majuscule, ou encore « non-négociable » et l'emploi absolu du verbe « échanger » sont autant de traits récurrents que la fréquentation des ouvrages du corpus aurait pu contribuer à mettre à distance, dans un geste critique. Signalons également l'usage du futur périphrastique sans valeur de futur (« c'est un personnage qui va échanger avec la communauté blanche »), trait de style lassant.

Méthode

On peut se féliciter que les fondements de la dissertation comparatiste semblent acquis par la plupart des candidats. On renverra aux rapports précédents, notamment à celui de 2016, tout en rappelant que le jury attend que chaque sous-partie traite du corpus dans son intégralité, ce qui n'interdit pas un propos nuancé mettant en évidence des tensions au sein même du corpus et des différences entre les œuvres, car c'est bien là un des intérêts de l'exercice. On évitera donc d'illustrer une sous-partie par une œuvre seule. Ajoutons en outre que l'art de la dissertation laisse les candidats libres de rendre l'exercice plaisant pour son lecteur et de varier les rythmes d'exposition des exemples, s'attardant ici sur une analyse d'une œuvre, en mentionnant là une autre plus brièvement.

Rappelons en outre le caractère fondamental de l'introduction, dès la *captatio benevolentiae*, qu'on recommandera discrète et rapide car il s'agit bien de capter la bienveillance du lecteur et non de l'égarer en lui proposant un autre sujet. Ce trait introductif permet de présenter le sujet proposé, qu'il est essentiel de retrouver dans l'introduction, car on ne saurait dissenter sur un sujet *in absentia*. Dans l'introduction, le candidat montre sa compréhension du sujet. C'est un moment de lecture et d'analyse patientes, jusque dans la confrontation de la citation avec le corpus. Ce moment est un passage délicat car il s'agit de trouver un équilibre dans l'analyse de la citation, un équilibre qui évite une analyse mot à mot et qui prenne en compte le sens global de l'énoncé. Ainsi, l'expression « de l'intérieur » a trop souvent été rabattue sur le sens de l'intériorité du narrateur, du « point de vue interne » de la narratologie. De la même manière, le pronom « on », en dépit de la richesse de l'indéfini, a trop souvent été figé dans la désignation univoque du lecteur. Il convient donc d'être attentif à la richesse de la citation : les potentialités ouvertes par l'indéfini « quelque chose » ont trop rarement trouvé d'échos dans les copies.

C'est bien l'analyse du sujet et sa confrontation avec le corpus qui font naître une problématique – laquelle ne saurait en aucun cas naître hors de toute présentation des œuvres au programme. Pour cette problématique, une seule question fait amplement l'affaire, aussi simple soit-elle, à condition qu'elle ait été préparée en amont et semble ainsi découler nécessairement du travail du candidat. On évitera ainsi l'avalanche de questions, qui rend confuse une réflexion que la copie doit au contraire guider et déployer de manière didactique. Rappelons également que la question : « Dans quelle mesure ce sujet s'applique-t-il au corpus ? », ne saurait en aucun cas constituer une problématique valable, car c'est la question même que le jury pose aux candidats.

Il apparaît en outre bienvenu de dire une nouvelle fois que l'épreuve est toujours une invitation à produire une réflexion sinon originale, du moins neuve. Toute dissertation naît de la rencontre non fortuite d'un sujet et d'un corpus : il ne saurait être question de plaquer sur le sujet des connaissances apprises pendant l'année et de réciter des morceaux de cours, bien que l'apprentissage et les révisions nourrissent évidemment la réflexion. Le jury a, cette année encore, déploré trop de paragraphes qui semblaient copiés d'un cours ou d'un corrigé, filant *ad libitum* des questionnements thématiques sur l'individu et le groupe et négligeant l'invitation de Butor à prendre en compte la question poétique du point de vue, l'interrogation proprement littéraire. C'est sans doute le manque le plus cruel des copies, et ce qui a creusé l'écart des notes, que cette prise en compte du littéraire, de ses méthodes, de ses outils, de ses tentatives. Les faits de polyphonie étaient ainsi à analyser, de même que les effets d'échos entre les personnages et les scènes, les énoncés possiblement métatextuels et la place du lecteur qui, si elle est trop souvent un cache-misère pour une réflexion à bout de souffle, trouvait cependant dans ce corpus un lieu d'application approprié. Le jury attend en outre non un exposé, mais une réflexion, un parcours argumentatif où le fil du sujet et de sa lecture doit demeurer présent, particulièrement dans les moments d'introduction et de transition.

Insistons pour finir sur les bienfaits de la nuance, à laquelle cette épreuve, par cela même qu'elle porte sur plusieurs œuvres différentes, est une invitation. Trop de copies se contentent d'acquiescer au sujet avant d'opérer sa négation en règle, rendant difficile un possible dépassement dans la troisième partie et une réflexion fine et personnelle. Ces plans manichéens tendaient en outre à oublier que la marginalité et la solitude pouvaient faire partie de la vision d'ensemble de la société, car les œuvres de Wolf, Duras et McCullers explorent justement la production de l'exclusion et de la solitude par la société. Le bouc émissaire même n'est-il pas la figure par laquelle se crée une alliance du groupe ? La solitude n'est-elle pas décrite par Tönnies – si l'on veut revenir jusqu'à lui – comme un phénomène social ? Considérer cela, avec nos autrices, pouvait permettre d'éviter une vision caricaturale de la représentation, par la littérature, des faits sociaux.

En guise de conclusion, nous inviterons les candidats à privilégier clarté et lisibilité, en prenant le langage au sérieux et en proposant une analyse fine du sujet, que leur développement vient patiemment illustrer puis nuancer, pour offrir une lecture féconde du corpus. Aussi exigeant et académique cet exercice soit-il, et redondants les conseils que nous prodiguons, les copies de la

deuxième composition française sont parfois l'occasion, pour les candidats, de se saisir des règles du jeu pour offrir au jury de vrais plaisirs de réflexion et des lectures riches, complexes et enthousiasmantes des œuvres du programme.

Situation de la citation

La nature de l'épreuve ne nécessitait pas de pouvoir replacer la citation dans l'essai dont elle est tirée, mais on peut cependant y revenir ici pour apporter quelques éclaircissements. *Essais sur le roman* paraît en 1964 et regroupe des textes issus de *Répertoire*. L'essai « Individu et groupe dans le roman » affiche clairement son objectif dès son titre. Butor explique ainsi le projet qui l'anime : « C'est donc non seulement la relation entre groupe et individu à l'intérieur du récit que nous propose le romancier que je voudrais tenter d'éclaircir un peu, mais corrélativement l'activité de son œuvre en ce qui concerne de telles relations à l'intérieur du milieu où elle se produit. » Dans cet essai, l'écrivain propose une histoire du roman comme représentation de la société. Il se rapproche en cela des travaux de Lukács et trouve ainsi un écho pour nous dans ceux de Watt et de Pavel.

Selon Butor, l'épopée médiévale apparaît à un moment où la noblesse tient un rôle de représentation envers le groupe où elle s'inclut, la masse qu'elle défend. C'est pourquoi l'épopée repose sur une logique d'illustration, de glorification de la noblesse. Mais les évolutions de la société rendent ce modèle obsolète et le héros noble est concurrencé par un personnage d'extraction roturière, le parvenu. Par son ascension, ce personnage exhibe un fonctionnement autre de la société, invisible derrière l'organisation apparente héritée du monde de l'épopée. C'est ce que Butor nomme « l'individualisme romanesque » et qui a pour arrière-plan la foule, comme celle de Waterloo pour Fabrice, un « héros d'essence, sinon de naissance noble » : la foule lui est « opaque » et on ne peut la saisir comme un individu. Cela conduira d'ailleurs plus tard le naturalisme à saisir la foule comme un objet, approche que refuse Butor, comme il refuse l'aporie du réalisme socialiste qui ne ferait que juxtaposer individus et foules. Pour lui, il s'agit d'élaborer une esthétique qui permette de « saisir le mouvement des groupes ». Il faut ainsi garder à l'esprit que si le parvenu s'élève, la situation de ses proches comme de son nouveau milieu évolue aussi :

« [...] Il est impossible de décrire la promotion d'un individu, l'un des thèmes majeurs du roman classique, sans décrire en même temps l'architecture d'un groupe social, ou plus exactement sans transformer la représentation que ce groupe social se fait de sa propre organisation, ce qui, à plus ou moins brève échéance, transforme cette structure elle-même. »

Butor formule ainsi la nécessité d'un récit qui abandonne la linéarité pour la polyphonie (des voix, mais aussi des « fonds sociaux », définition de la polyphonie plus difficile à accepter) et même d'une polyphonie mobile comme celle que la musique contemporaine tente de développer, ce qui résonne évidemment avec notre corpus. Cela s'oppose au modèle réaliste qui saisit en quelque sorte la société « de l'extérieur ».

On retrouve ainsi à la fin de l'essai la conception butorienne du « mobile » terme qui désigne ici un système où aucune pièce ne bouge sans que l'ensemble ne bouge. C'est d'ailleurs le titre d'un texte qu'il publie en 1962, par lequel il rompt avec la logique romanesque qu'il a suivie jusqu'à *Degrés*.

On peut également ajouter à cela que, selon Butor, le roman développe également « une société » entre les lecteurs, « groupement de conversations et d'affinités », aspect qui peut aussi faire écho à notre corpus.

Analyse de la citation et application au corpus

Cette citation apparaît dans la deuxième partie de l'essai qui, à partir du constat d'échec du réalisme socialiste qui juxtapose foule et individus, tente de dessiner un art poétique, d'où son caractère prescriptif :

« Il est indispensable que le récit saisisse l'ensemble de la société non point de l'extérieur comme une foule que l'on considère avec le regard d'un individu isolé, mais de l'intérieur, comme quelque chose à quoi l'on appartient, et dont les individus, si originaux, si éminents qu'ils soient, ne sauraient jamais se détacher complètement. »

L'enjeu selon Butor semble bien poétique, au sens où il s'agit de trouver un mode de représentation de la « société » dans son « ensemble » par opposition aux romans précédents, et cela au service

d'une compréhension de la société (« [saisir] » c'est « prendre » mais aussi « comprendre ») qui serait ainsi rendue intelligible.

Cette vision englobante repose sur la définition d'un point de vue (« saisie », « regard ») qui refuse la dissociation du regardeur et de son objet, ainsi que l'exprime la comparaison « comme une foule que l'on considère avec le regard d'un individu isolé ». Bien plutôt, Butor promeut une forme autre, opposant à « l'extérieur » « l'intérieur » et proposant la position juste du récit pour représenter la société, « comme quelque chose à quoi l'on appartient » : il y a donc un lien qu'on peut qualifier de systémique entre les individus et la société, aussi singuliers ces individus soient-ils, et qui est justement ce que Butor vise à mettre en évidence.

Remarquons particulièrement le pronom indéfini « quelque chose » qui laisse de la place à l'inconnu du récit à venir et l'indécision du pronom « on ». On peut ajouter que la fin de la phrase (« et dont les individus... ») ouvre vers une lecture plus thématique et moins poétique, deux perspectives qu'il faudrait tenir dans l'application au corpus.

L'application de la citation au corpus invite à une nécessaire prise en compte des voix des textes, de leur polyphonie et des liens des personnages entre eux. En effet, nos textes présentent bien une vision des groupes sociaux de l'intérieur, par des dispositifs qui donnent la parole à leurs différents membres. Ceux-ci ont des statuts variés, plus ou moins singuliers, mais des liens se développent bien entre eux, et Duras, McCullers et Wolf offrent un questionnement à la fois poétique et politique sur la société et sa représentation.

Cependant, l'idée qu'une vision « de l'intérieur » soit garante de la représentation de l'ensemble de la société ne va pas de soi et l'on pourrait au contraire considérer que la polyphonie participe à une fragmentation qui empêche une saisie d'ensemble, allant de pair avec une désagrégation de la société que la citation suggère peut-être en laissant du jeu entre « la société » et « quelque chose à quoi l'on appartient » : de l'un à l'autre, il y a peut-être une certaine faillite de l'idéal de société. Il faudra ainsi mettre en évidence la fragmentation des groupes, une faillite de la communauté, mais aussi l'horizon d'un changement de paradigme : une forme de communauté, malgré tout, et des liens que les textes restaurent modestement.

De plus, le sujet laisse peu de place au doute qui travaille la parole narrative même et à l'éclatement des voix. Il suggère une intelligibilité de la société et ne met pas en doute les capacités du langage, contrairement à notre corpus.

On pourrait également ajouter que les « individus » qu'envisage Butor ne sont pour lui qu'« éminents » ou « originaux » dans une optique qui rappelle celle de la singularité romantique, alors que nos romans illustrent plutôt des singularités quelconques et font évidemment une place à l'isolement. On peut mentionner l'absence (sinon à la fin de la citation) de dynamisme de cette vision du récit. Même s'il précise par la suite l'idée de mouvement par la notion de « mobile », c'est ici un tableau de la société assez figé que Butor propose dans cette citation puisqu'il vise la saisie d'un système. En cela, ces mots s'opposent au caractère agonistique de nos œuvres et au détachement inéluctable de certains individus jusque dans la mort.

Dès lors, on peut s'interroger sur la saisie des liens de l'individu et de la société dans ces romans : dans quelle mesure une représentation d'une forme de communauté est-elle possible « de l'intérieur » alors même que le tissu social se délite, délitant avec lui le tissu textuel ?

Pistes de réflexion pour un traitement possible du sujet

I – Les récits qui composent le corpus cherchent à « saisir l'ensemble de la société de l'intérieur » en donnant la voix à différents « individus » qui y appartiennent. Ce faisant, ils soulignent l'appartenance de chacun au groupe et une forme d'inclusion dans ce groupe.

A. L'agencement des voix narratives et le point de vue expriment l'inclusion, et la citation de Butor invite à considérer cet aspect poétique comme central.

[Des agencements polyphoniques]

Chez Wolf, chaque chapitre fait entendre la voix d'un personnage différent du chapitre précédent. C'est un « roman polyphonique homogène » selon Aurore Touya, dont le découpage est en outre souligné par les noms des personnages indiqués en tête de chaque chapitre et par le titre original où l'allemand *Stimmen* (« voix ») désigne d'emblée la matière de ce roman et dépasse la perspective individuelle que suggère l'emploi du prénom « Médée » dans le titre. C'est ainsi une vision de l'intérieur de la société par ceux qui la composent que propose cette œuvre. *Le cœur est un chasseur solitaire* adopte aussi une division claire, division dans laquelle chaque chapitre suit un des personnages, obéissant au principe du roman choral, offrant un récit des « destins croisés » (Aurore

Touya). Carson McCullers cultive en outre différents « styles d'écriture » (p. 434) pour chaque personnage, ce qui confère une richesse linguistique à cette saisie de la société et donne à lire les discours idéologisés de Blount comme les paroles de Portia ou Willie, membres de la communauté afro-américaine. L'alternance de la focalisation ou polyscopie ancre là aussi le récit à l'intérieur de la société, passant par ceux qui la composent. Dans une moindre mesure, *Le Vice-Consul* propose également une polyphonie qui correspond à un « principe d'enchâssement », puisque Peter Morgan y raconte l'histoire de la mendicante, et cette polyphonie apparaît également dans la multiplication des voix et la place structurelle accordée aux dialogues.

[De l'intérieur du groupe social à l'intériorité du personnage]

Cette saisie de la société va de pair avec une focalisation adoptant le point de vue de divers personnages, exposant leur intériorité. Il s'agit pour McCullers de suivre par l'écriture « le rythme psychique de chaque personnage » (p. 435). La présentation de chacun commence en surface avant de donner accès à leurs pensées sur le mode du psycho-récit. On pourrait développer ici l'exemple du monde intérieur de Mick, cet « espace du dedans » décrit comme un « endroit très secret » (p. 191). Dans *Médée. Voix*, l'accès à l'intériorité est plus évident encore en raison de la narration autodiégétique. On pourrait développer l'exemple du premier chapitre qui plonge le lecteur dans le parcours de Médée et dans une forme d'apprentissage, car celle-ci revient sur la manière dont elle a peu à peu compris les enjeux de sa nouvelle situation, sinon de la vie en général (p. 38, p. 46). Duras donne également accès à l'intériorité de certaines figures, comme Charles Rossett dont le désir pour Anne-Marie Stretter et les images qui l'obsèdent (p. 197) sont racontés par la voix narrative, sans cependant que cela offre une vision aussi cohérente du sujet.

Les dispositifs polyphoniques induisent donc une vision de la société par ses membres, ce qui passe aussi par l'intériorité de ces figures.

B. Ces récits et leurs dispositifs racontent l'appartenance au groupe, voire l'inclusion dans le groupe et la constitution de liens.

[L'inclusion dans le groupe]

Dans *Le cœur est un chasseur solitaire*, en dépit de la solitude de chacun, la figure de Singer accueille chez lui les autres personnages. L'organisation chorale se fait autour de ce centre, « le muet », qui écoute Mick, Jake, Biff, Copeland. Leurs relations sont ainsi décrites par McCullers comme les « rayons d'une roue » ayant Singer pour « moyeu » (p. 242), figure éminente au centre des autres personnages. Dans *Médée*, Christa Wolf dépeint deux sociétés : la Colchide, orientale et presque mythique, et Corinthe qui serait plus civilisée. Dans les deux cas, les personnages sont inclus dans ce tableau, à des degrés divers. Ainsi Jason et les Argonautes sont-ils accueillis en Colchide, puis à Corinthe où ils s'installent et trouvent peu à peu un rôle social, à l'instar de Presbon qui se fait accepter de la société corinthienne. On remarque cependant que la peinture de « l'ensemble de la société » autorise des nuances et des degrés d'appartenance, comme celle des Colchidiennes vivant à l'écart ou celle de la communauté utopique d'Oistros et Aréthuse, aux marges. Dans *Le Vice-Consul*, la réception à l'Ambassade est l'occasion pour Anne-Marie Stretter d'inviter Jean-Marc de H., d'un simple mot, « Venez » (p. 32), suscitant l'incompréhension forte d'une voix collective portée par le pronom « on » : « on dit : c'est un homme brun près du bar. Pourquoi l'a-t-elle invitée ? » (p. 89) Ce geste d'accueil qui se retrouve au moment du bal, lorsque les deux personnages dansent ensemble, peut également faire écho à l'accueil de la mendicante par la dame de la plaine des oiseaux : « La jeune fille et son enfant sont entrées » (p. 55).

[Une compréhension par les marges, entre figures éminentes et marginales]

Cette compréhension de la société se fait particulièrement par des figures choisies, dont certaines sont « éminent[e]s » mais aussi marginales : ainsi Corinthe est-elle dépeinte de manière privilégiée par l'étrangère, la guérisseuse qui se dévoue pour le groupe en dépit du rejet officiel qui la touche et qui aboutira à faire d'elle un monstre légendaire. Ce statut à la fois éminent et marginal rappelle également Glaucé, princesse malheureuse utilisée comme instrument par un pouvoir dont elle comprend peu à peu les dangers. Si *Le Vice-Consul* se place dans le microcosme d'une société coloniale, le personnage éponyme campe cependant une figure d'indésirable qui semble révéler le caractère délétère de cette société, de ses abus. Le texte distingue aussi la mendicante, par le récit de Peter Morgan, et son chant se superpose aux voix des colons. Avec celle des lépreux, sa présence marginale met au jour les soubassements du système colonial, son envers que sont la pauvreté, l'exploitation et l'exclusion raciale, dessinant en filigrane une vision globale de la société. Dans *Le cœur est un chasseur solitaire*, ce sont des voix moins diverses socialement qui apparaissent, des voix d'exclus, mais cependant variées, de Jake Blount, socialiste errant, au Docteur Copeland et à la

communauté noire opprimée par les lois Jim Crow et par le racisme d'État. Plusieurs figures appartiennent à ces « *freaks* » que choisit de représenter l'autrice, ceux-là même qu'affectionne et qu'accueille dans son café Biff Brannon. On pourrait développer cet écart par rapport à la norme, à travers la figure de Mick, adolescente solitaire et douée, « *queer* », dont le genre qu'on peut dire troublé rappelle aussi celui de Biff Brannon.

La compréhension de l'ensemble de la société se fait ainsi de façon privilégiée par des figures qui se distinguent sans pour autant être toujours éminentes, et qui participent d'une marginalité révélatrice.

C. Un sentiment d'appartenance incertain

Si la citation de Butor propose de considérer l'ensemble de la société comme « quelque chose à quoi l'on appartient », les œuvres de notre corpus questionnent cette appartenance.

[L'appartenance des autrices : des échos biographiques]

On peut d'abord comprendre le pronom « on » de la citation comme un écho aux autrices elles-mêmes, qui rejouent dans leurs récits une part de leur passé et de leur appartenance à des sociétés qu'elles ont connues : la société coloniale du *Vice-Consul* rappelle l'enfance indochinoise de Duras, *Médée* peut se lire comme un écho aux polémiques dont son autrice, figure de la RDA, a été la cible après la réunification de l'Allemagne et l'on retrouve par exemple chez Mick des traits rappelant Carson McCullers, comme son amour de la musique et son genre troublé, invitant ainsi à comparer l'enfance de l'autrice à celle de Mick dans une petite ville du Sud des États-Unis. Dans les trois cas, on pourrait montrer que cette appartenance est mise à distance et que la société décrite est critiquée. Cette appartenance refusée ou problématique est également un thème essentiel dans ces récits.

[Une appartenance sans sentiment d'appartenance]

Le caractère marginal de bien des figures va de pair avec une absence de sentiment d'appartenance au groupe et une forme de solitude. On pourrait développer le statut toujours singulier de Médée, comme celui de Jean Marc de H., et rapprocher Mick de Frankie Adams et son désir d'être un membre du groupe, d'un « *nous* » (« on se sent trop seul quand on n'appartient pas à un *nous* », p. 455) qu'on retrouve dans *Le cœur est un chasseur solitaire* dans la fête que la jeune fille organise, sans succès. Si l'isolement est aussi une manière de cultiver ses dons, dans « l'espace du dedans », la fin du texte montre que l'accès à cet espace est devenu impossible. Le Dr Copeland illustre également de manière douloureuse cette absence de sentiment d'appartenance, lui qui ne se reconnaît pas dans sa propre communauté.

La compréhension de « l'ensemble de la société » dans les œuvres au programme repose sur des agencements polyphoniques qui mettent en évidence des points de vue divers. Ces récits saisissent ainsi le groupe « de l'intérieur », par ses membres, dont la présence peut mettre en évidence des formes d'inclusion et d'accueil. La société est saisie de manière variée par des individus éminents ou marginaux et cette marginalité dessine des tensions et différences qui suggèrent une société en délitement.

Il – Dès lors, ces textes dépeignent des sociétés désagrégées dans des récits qui ne font pas unité ni ne proposent de compréhension univoque. Le groupe se désagrège, ce qui contamine le texte même.

A. Certaines figures se détachent du groupe, parfois de manière violente

[L'exclusion comme processus social et le caractère agonistique des récits]

Le détachement le plus évident est sans doute celui de Médée, qui se tisse au fil du roman de Christa Wolf. La vision de l'intérieur permet ainsi de suivre l'évolution du personnage, qui raconte par exemple comment elle s'est elle-même « détachée, difficilement, lentement mais définitivement » (p. 227) des croyances de Corinthe, mais c'est surtout l'exclusion de Médée comme bouc émissaire qu'il faudrait traiter ici, tout en rappelant la valeur sociale et structurante de ce processus. On pourrait en outre rappeler comment, avant Médée, Circé a été chassée de Colchide. La saisie de la société met en évidence un ensemble qui se désagrège, et exclut les « anormaux » que sont par exemple les lépreux dans *Le Vice-Consul*, mais aussi la mendicante chassée de chez elle parce qu'elle est enceinte. Durant la scène du bal, Anne-Marie Stretter prévient Jean-Marc de H. qu'il sera lui aussi chassé. Il réclame ainsi avec fureur de rester avec le groupe, qui l'exclut en le reconduisant hors de l'ambassade (p. 143). À propos du *Cœur est un chasseur solitaire*, on pourrait évoquer l'exclusion

sociale et institutionnelle qui apparaît dans l'internement d'Antonapoulos jusqu'à sa mort, que Singer découvre en lui rendant visite, ainsi que dans l'emprisonnement de Willie.

[La violence et la mort]

Certains gestes d'exclusion sont ainsi extrêmes en ce qu'ils atteignent l'intégrité des corps et peuvent aller jusqu'à la mise à mort. Dans *Médée. Voix*, Corinthe et la Colchide se rejoignent dans une semblable noirceur, puisque le père de Médée est resté sur le trône en faisant assassiner Absyrtos ; à Corinthe, « la cité est fondée sur un forfait », comme le comprend Médée, qui découvre le « secret » de Mérope : la mort d'un autre enfant royal, Iphinoé. Cette violence à valeur sociale n'est cependant pas l'apanage des puissants puisqu'on la retrouve durant la fête des Colchidiennes qui émasculent Turon, paroxysme de l'atteinte au corps masculin dans sa virilité. À la fin du roman, on apprend également que les Colchidiens « sont tous morts, sauf les femmes dans les montagnes, mais elles sont revenues à l'état sauvage » (p. 288). La manière d'échapper à la mort réside donc dans une distance radicale avec la société, ce que le texte présente comme un retour à une forme d'état de nature. Dans *Le cœur est un chasseur solitaire*, le suicide de Singer apparaît comme la conséquence de la perte de son « unique ami » et signe un détachement tragique qui semble causé par l'esseulement et la perte de l'être cher. Il faudrait évoquer également la violence raciste subie par Willie, par ses compagnons et par Copeland, et la mort inexplicquée du jeune homme noir anonyme, sans que justice soit rendue. Cette violence qui marque la désagrégation du groupe s'incarne dans *Le Vice-Consul* dans le corps des lépreux, qui « éclatent comme des sacs de poussière » (p. 109), comparaison dont le caractère terrible accuse les inégalités sociales qui touchent les corps différemment. Ce sont également ces lépreux que vise, à Lahore, le vice-consul.

Cette société semble se désagréger (elle est atteinte par la peste dans *Médée*) en ce qu'elle exerce une violence contre ses membres qu'elle exclut, parfois jusqu'à la mort, refusant toute appartenance. Dès lors, c'est la foule qui fait retour dans ces textes.

B. De la société à la foule

[Des groupes et des communautés séparés]

La saisie de la société met en évidence un désagrègement du tissu social, une société fragmentée en groupes divers, voire opposés, minant l'idée d'une société comme « ensemble ». On pourrait évoquer ici les groupes qui s'opposent dans *Médée. Voix* et le regard porté sur eux qui empêche toute lecture manichéenne, lorsque Agaméda critique « une petite Colchide imperméable à tout changement, quand ils resserrent leur cercle ... » (p. 93). Dans *Le cœur est un chasseur solitaire*, la ségrégation sépare les communautés noire et blanche. On pourrait analyser également la dispute entre Copeland et Blount comme le signe d'une incommunicabilité idéologique entre deux visées émancipatrices. Dans *Le Vice-Consul*, le « Cercle Blanc » (p. 172), rendez-vous des colons aux îles, comme la claustration des femmes blanches qui fuient le soleil, dessinent un univers séparé, dont le symbole est sans doute le grillage qui s'élève entre le village et l'hôtel du Prince of Wales.

[La foule, *plethos* et non *demos*]

Dans *Le Vice-Consul*, la foule fait contrepoint au milieu colonial : c'est Calcutta et ses alentours qui apparaissent lors de l'excursion dans les îles. La ville est présentée comme un « nid de fourmis grouillant » (p. 29) et une « horde dolente » (p. 31) : la métaphore animale et les termes « grouillant » et « dolente », effacent toute organisation élémentaire au profit d'une vie mise à nue, dans sa quête de subsistance et dans ses sensations. La foule apparaît également dans la troisième partie du *Cœur est un chasseur solitaire*, au Sunny Dixie Show : « Une bagarre. Une émeute. Un combat avec chacun pour soi. Des têtes ensanglantées, des yeux tailladés à coups de bouteille brisées », raconte le texte en suivant le point de vue de Blount. On note la gradation, du terme « bagarre » à celui d'« émeute », et la violence aveugle de la foule, qui semble ne pouvoir être arrêtée, transformant la fête foraine en chaos. L'ensemble de la scène est narré par bribes, ce qui met en évidence le caractère irrationnel du comportement collectif et l'incompréhension de Blount. La foule violente, désorganisée, se fait également *plethos*, et non plus *demos*, lorsque les Corinthiens pourchassent Médée. Leukos les désigne ainsi comme la « populace déchaînée » et le « peuple en fureur » (p. 211), soulignant une violence qu'on retrouvera également dans la ronde des Colchidiennes.

L'atomisation de la société et l'essor de la foule participent de cette peinture d'une société désagrégée que dit la dissolution du texte et qui semble mettre à mal la compréhension même.

C. Le tissu textuel dit cette dissolution du tissu social et le geste de compréhension semble mis à mal.

[Le mystère et l'ignorance au cœur des récits]

Les trois récits de notre corpus sont marqués par des zones d'ombre et par une fragmentation qui font obstacle à une compréhension claire. Dans *Médée*, on suit ainsi le parcours de l'héroïne qui découvre le sacrifice d'Iphinoé et perce peu à peu le « secret » de Mérope. La construction polyphonique peut en outre créer un effet de fragmentation du récit et une perte de repères : au lieu d'une progression linéaire, c'est un suivi subjectif de l'histoire que Wolf propose au lecteur et la saisie de l'intérieur pourrait faire obstacle à la compréhension. C'est ainsi que l'histoire d'Oikos est présentée de manière incomplète par Leukos (p. 199) et non par un narrateur qui serait omniscient. De la même manière, on pourrait considérer que le chapitrage du *Cœur est un chasseur solitaire* empêche la rencontre des personnages, pris dans leur subjectivité. D'ailleurs, alors que Singer est perçu par Mick, Copeland, Brannon et Blount comme une figure qui les comprend et les apaise (p. 114 et 115), il confie à Antonopoulos qu'il ne les comprend pas et qu'il est même choqué par leur comportement (p. 246). Il y a en outre une forme d'ironie amère dans cette confidence à son ami qui, de son côté, ne semble pas capable de se soucier de lui. On pourrait ajouter que Singer, surface de projection pour ceux qui le côtoient, demeure une énigme. Cette part de mystère au cœur du récit est plus apparente dans la narration déconstruite du *Vice-Consul*, où Jean-Marc de H. concentre l'incompréhension. Objet des regards et des discours, il est insaisissable pour les gens de l'ambassade et le texte fait entendre de nombreuses questions, sur son passé et ses motivations, souvent sans énonciateur précis sinon une forme de voix collective : « Que fait le vice-consul chaque matin et chaque soir vers les tennis déserts ? » (p. 48) s'interroge cette voix ; plus gravement, c'est « Lahore » qu'on ne peut pas « comprendre », comme le dit Charles Rossett, le nom de la ville devenant le symbole du geste meurtrier du vice-consul, de sa folie, de son caractère incompréhensible. On pourrait également évoquer Anne-Marie Stretter, figure mystérieuse et objet de rumeurs variées. L'ambassadrice elle-même cultive ce refus d'une vérité claire, remplacée par un équilibre temporaire : « C'est à Venise que nous irons ensuite, enfin c'est ce que nous croyons en ce moment. » déclare-t-elle au vice-consul. Le projet annoncé avec la certitude du futur est immédiatement corrigé dans une épianthèse qui le met en doute.

[La confusion des voix, le brouhaha]

Cette impossible saisie totalisante va de pair avec une confusion des voix, un ensemble de rumeurs, voire une forme de cacophonie. Dans *Médée*, les voix s'entrechoquent et s'opposent, chaque locuteur se faisant l'écho des rumeurs telles que celles qui forgeront l'image monstrueuse de Médée. En outre, en dépit de l'organisation claire des chapitres qui semblent isoler les locuteurs, on constate que leur parole accueille la parole d'autrui, sans guillemets donc sans marques de citation, créant un effet de confusion. On retrouve cela dans *Le cœur est un chasseur solitaire*, dans le chapitre 7 de la deuxième partie (p. 235), où chaque visiteur de Singer a droit à un paragraphe, donnant à entendre sa voix sans guillemets, dans une succession qui crée une parole collective sinon une forme de brouhaha. La rumeur, autre forme de parole collective, est également présente dans ce roman et vise notamment Singer, dont on ne saurait percer le mystère. Dès lors, une saisie « de l'intérieur » semble impossible dans la mesure où l'écriture rappelle une forme de dissolution du sujet parlant, de l'individu. On pourrait montrer comment *Le Vice-Consul* explore cette confusion en faisant entendre des paroles au locuteur indécidable et une parole qui semble comme essoufflée, perdant l'ordre du discours. Ainsi lit-on : « Les petites filles, personne à Calcutta ne sait ce qu'elle fait dans la villa des bouches du Gange. » (p. 91) L'anacoluthie fait ici se succéder deux thèmes sans continuité syntaxique. Plus loin, Anne-Marie Stretter suggère la vacuité de son propre discours, lorsqu'elle explique que la phrase « le piano est désaccordé » n'a qu'une fonction phatique, tissant un lien avec le mot de « comédie » de la page précédente. On comprendrait ainsi comment l'Inde fictionnelle du *Vice-Consul* est un « gouffre d'indifférence dans lequel tout est noyé » (p. 113), dans une lecture de cette métaphore à la fois sociale et littéraire.

Les liens qui se dissolvent minent donc le récit qui ne saurait proposer une compréhension unifiée et une saisie de l'ensemble de la société. Cette société en déliquescence contamine le texte même qui semble troué d'énigmes et tissé de paroles sans sujets, donc sans intériorité claire, et sans sens certain. Cette incertitude n'est cependant pas totalement étrangère au propos de Butor qui emploie le neutre de la locution « quelque chose » et l'indéfini du pronom « on ». Ce « quelque chose à quoi l'on appartient » peut ainsi inviter à considérer la persistance d'une forme de communauté dans les textes et par les textes mêmes.

III – Ces récits proposent un « quelque chose » et un « on », une communauté en devenir ; pas tant la saisie d'ensemble d'une société rendue intelligible que la représentation de ce « quelque chose » qui n'est peut-être pas société, mais qui n'exclut pas pour autant tout lien.

A. une forme de lien qui persiste

[Le *care* ou le soin]

Dans cette déroute de la société comme organisation, le soin apparaît comme ce qui reste, peut-être ce « quelque chose » qui demeure. Ce rôle est souvent tenu dans les marges du pouvoir par des marginaux ou des subalternes, particulièrement des femmes, et le texte met en évidence leurs gestes, comme le souligne Tiphaine Samoyault. On pourrait développer l'exemple de Portia, la fille du Docteur Copeland, mais aussi de Singer qui accueille et apaise ses visiteurs, jusque dans leurs souvenirs (p. 113), voire les soigne comme dans une cure analytique. Dans *Médée. Voix*, la figure de l'héroïne guérisseuse qui soigne par exemple l'épilepsie de Glaucé met au premier plan ce souci de l'autre que le pouvoir de Corinthe semble combattre. Dans *Le Vice-Consul*, le soin comme lien butte cependant sur la violence raciale de la société coloniale et ses inégalités : si Anne-Marie Stretter est accueillante envers ses pairs, l'ouverture des grilles de l'ambassade aux lépreux, si généreuse et charitable soit-elle, n'abolit pas la distance. Le texte développe avec plus de vigueur le soin apporté à la mendicante par la dame de la plaine des oiseaux qui, comparée à dieu apporte une lueur d'espoir.

[Le peuple qui manque]

Cette prise en charge de l'autre, ce soin, se retrouve également dans la visée des trois œuvres qui font entendre ce « peuple qui manque », selon l'expression deleuzienne, des voix exclues. C'est l'ambition de Peter Morgan qui peut être lue de manière métalittéraire. On lit ainsi : « Peter Morgan est un jeune homme qui désire prendre la douleur de Calcutta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur prise » (p. 28). Cette empathie de l'écrivain se retrouve dans son récit sur la mendicante, qui ouvre *Le Vice-Consul* : « Elle marche, écrit Peter Morgan » puis, dans une absence de repères énonciatifs, le texte poursuit : « Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. » Sans guillemets, la narration fonde la voix de Peter Morgan, celle de la mendicante qu'il prend en charge, imagine, et la voix narrative à la troisième personne, qui s'efface ici. Le trouble et la confusion peuvent ainsi être garants d'une forme de prise en charge, d'une rencontre au sein du texte. Le projet de Christa Wolf peut être lu d'une manière similaire, comme une manière de « rendre justice » (p. 11) à Médée, de prendre soin de cette figure en interrogeant sa légende et ses soubassements, notamment misogynes. Ce soin des personnages apparaît enfin dans la place que McCullers attribue aux exclus et aux « freaks », aux désaxés et aux opprimés, au premier rang desquels la communauté noire qui subit la ségrégation dans cet État du Sud.

En dépit de la déliquescence de ces sociétés, les détachements qui s'opèrent par la violence et par des formes d'exclusion, les récits saisissent des liens aux marges du pouvoir, ceux de l'accueil et du *care* et les textes se font eux même accueillants.

B. Des liens textuels

Dès lors, une forme de communauté semble se construire dans le texte même : ce « quelque chose à quoi l'on appartient », c'est aussi la matière même du texte qui rapproche les personnages par des systèmes d'échos.

[Échos entre personnages et situations]

On pourrait développer ici comment, dans *Médée* comme dans *Le cœur est un chasseur solitaire*, plusieurs scènes sont narrées deux fois, dans une forme de perspectivisme qui dissout l'idée d'une vérité des événements, mais qui relie aussi les différents locuteurs dans une forme de devenir commun, ou du moins de vie commune, malgré leurs oppositions. Le travail des motifs rapproche également les personnages par l'écriture, comme le met en avant Anne Reynes, qui décrit les rêveries océaniques de Biff, de Jake et sa variation dans le désert glacé auquel aspire Mick. Dans *Le Vice-Consul*, on pourra analyser les effets structurels qui rapprochent la mendicante de Jean-Marc de H., qui connaissent tous deux l'inclusion et l'exclusion. Ce rapprochement apparaît de manière surprenante au lecteur qui découvre l'œuvre : si le titre semble attribuer la place de protagoniste au vice-consul, l'incipit donne à la mendicante une forme de présence narrative, invitant à rapprocher, par le montage même du texte et du paratexte, les deux figures.

[La musique comme lien]

La musique apparaît également comme une manière de lier les personnages, cultivant des liens textuels. C'est un motif et un modèle pour l'écriture qui permet des rapprochements formels et une communauté au-delà du langage, ancrée dans l'expérience esthétique. C'est cette musique que Mick cultive comme « une grande fleur dans son esprit » et qui donne également sa structure contrapuntique à l'œuvre de McCullers. Dans *Le Vice-Consul*, c'est « Indiana's Song » qui parcourt le texte, comme un lien entre les personnages dont l'importance apparaît derrière son caractère anodin, rappelant les paroles de la chanson « India Song » écrite par Duras : « Chanson, toi qui ne veux rien dire, et toi qui me dis tout ». Il faudrait également évoquer le chant de la mendicante qui se fait entendre au fil du récit et impose la présence de celle qui en est l'origine parmi le cercle de l'ambassade. Dans *Médée*, la musique s'inscrit de manière moins structurée et apparaît dans des moments festifs et de rituels (p. 251), où les chants peuvent cependant se changer en hurlements. Le chant de Médée lui-même est qualifié de « terrifiant » (p. 276), mais la scène de la musique des sphères (p. 149-150) rapproche Akamas et Médée.

Les textes opèrent donc une saisie des liens, mais forgent aussi, dans le tissu textuel, des liens entre les différents personnages.

C. Cet accueil est aussi celui du lecteur, que peut inclure ce « on »

[La place du lecteur]

Chaque texte de notre corpus donne une place directe ou thématique à la lecture. Dans *Le cœur est un chasseur solitaire* ce sont les lettres de Singer à Antonopoulos qui introduisent une situation de lecture et d'écriture qui met en abîme la position de lecteur et la destination de la parole écrite, ici aimante et soucieuse de l'autre. Dans *Médée. Voix*, chaque chapitre semble interpeller le lecteur, dès l'ouverture où celui-ci redouble la position de la mère de Médée, destinataire du premier chapitre. De la même manière, le foisonnement des questions dans *Le Vice-Consul* semble mettre à l'épreuve le lecteur. Il semble inclus dans l'œuvre comme une figure en devenir, peut-être comme George Crawn qui connaît le projet de Peter Morgan (p. 153), mais aussi par l'enchaînement du récit qui invite dès l'incipit à une forme de distanciation et donc une prise de conscience de la fonction active du lecteur.

[Le travail du lecteur : interprétation]

Les trois œuvres au programme ont également en commun d'attribuer une place singulière au lecteur, de l'accueillir de manières certes différentes, mais qui suggèrent qu'il appartient à « quelque chose » qui se passe avec le texte. Ainsi Wolf prend-elle comme point de départ la matière commune du mythe, matière en partage avec le lecteur qu'elle l'invite à interroger pour qu'il s'interroge lui-même. Les figures du mythe sont en effet des « hôtes étrangers, pareils à nous », un « nous » qui dessine en outre une communauté entre l'autrice et son lectorat. L'invitation de McCullers est peut-être plus aisée à suivre, si l'on considère que les personnages peuvent fonctionner comme support d'identification ou du moins d'empathie pour le lecteur. Le texte, dans ses zones d'ombre, laisse aussi place à l'interprétation, ce que Duras développe plus encore, faisant en revanche obstacle à l'empathie, si ce n'est peut-être envers la mendicante. Ce récit déstabilisant, s'il paraît mettre à distance le lecteur, semble aussi à lire comme une incitation à une dépossession d'une forme de rationalité. En somme, ce récit invite à l'expérience d'un trouble des codes du récit et du langage, et à un travail propre de composition.

ÉPREUVES ÉCRITES : étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500

Rapport présenté par :

Aurélie Barre, Maître de Conférences, Université Jean Moulin Lyon 3 (traduction)
Corinne Denoyelle, Maître de Conférences, Université Grenoble Alpes (traduction)
Marie-Madeleine Huchet, Maître de Conférences, Université Paris Est-Créteil (morphologie a.)
Matthieu Marchal, Maître de Conférences, Université de Lille (phonétique a.)
Stéphane Marcotte, Maître de Conférences, Sorbonne-Université (syntaxe)
Muriel Ott, Professeur, Université de Strasbourg (phonétique b.)
Corinne Pierreville, Professeur, Université Jean Moulin Lyon 3 (morphologie b.)
Cécile Rochelois, Maître de Conférences, Université de Pau (vocabulaire)

Coordination : Muriel Ott

SUJET

77

« Girarz, dist ele, sez tu com tu serviz,
Dou duc Alaim que tot am prison (i) mis ?
1230 Ses oirs chaças et lui an oceïz,
Et ses .ii. filles a putage meïs,
Qui sont chetives par estrange païs.
Puis n'amendas, ainz *empires* toz dis. »

78

« Girarz, dist ele, sez tu con tu ovras ?
1235 – Bien a .c. anz q'a moillier m'espousas –
Dou viel Jociaume que tu anprisonas ?
Lui oceïs, ses oirs i deserras,
Cil ont la terre auqués tu la donnas.
Toz tens ampres, onques puis n'amendas.
1240 Car me di ores com tu amenderas,
Que feras tu, desloiax Satenas ?

79

Qant Girarz ot sa fame le chastie,
Tant li a dit que Girarz s'umelie.
« Dame, fait il, nel vos celeraï mie,
1245 Molt volentiers alasse en ceste aïe,
Mes voir je n'os ne a mort ne a vie,
Charles i va, ja a tens n'i venrie. »

80

« Girarz », dist ele, « ja por ce nel larroie
Tot mon esfors avecques moi menroie ;
1250 An Aspremont avec Charlë iroie,
A mon pooir Damedeu vengeroie,
Et par Saint-Pere de Rome m'en riroie :
De mes pechiez trestoz me monderoie.
Ja iés tu vialz et la char t'afebloie. »
1255 Girarz l'antent, li cuers li atenroie,

Molt doucement li creante la voie.

81

Girarz dou Fraite n'i volt plus demorer
Quant ot sa fame de Damedeu parler ;
Or voudra il après Charlë aler,

1260 Crestientez aidera a garder.

Aspremont. Chanson de geste du XII^e siècle,
édition François Suard, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 138 et 140.

1. Traduire le texte.

2. Phonétique et graphie

a) Expliquer l'évolution depuis le latin jusqu'au français moderne de PECCATOS > *pechiez* (v. 1253).

b) Étudier, tant du point de vue graphique que du point de vue phonétique, l'origine et l'évolution jusqu'en français moderne du graphème *z* dans :

- *sez*, v. 1228 (< SAPIS),
- *oceïz*, v. 1230 (< OCCIDISTI),
- *toz*, v. 1233 (< *TUTTOS),
- *anz*, v. 1235 (< ANNOS),
- *vialz*, v. 1254 (< *VECLUS).

3. Morphologie

a) Relever et classer selon le système de l'ancien français les formes verbales de passé simple dans les laisses 77 et 78. Conjuguer une forme de chaque type.

b) Expliquer la formation et l'évolution depuis le latin jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient *mis* (< MISISTI, v. 1229).

4. Syntaxe

Étudier les pronoms personnels régimes et les pronoms adverbiaux dans le texte.

5. Vocabulaire

Étudier *prison* (v. 1229) et *chetives* (v. 1232).

Chaque question est notée sur 4 points.

REMARQUES GÉNÉRALES

L'épreuve de langue française médiévale ne présente aucune difficulté particulière pour qui s'y prépare sérieusement et régulièrement ; elle permet même d'obtenir sans surprise un excellent résultat, pour peu que l'effort de préparation ait été soutenu. Les attendus sont les mêmes d'une année à l'autre, et les rapports précisent très exactement comment il convient d'aborder chacune des cinq questions traditionnelles. Par conséquent, le jury est toujours étonné de découvrir des copies dans lesquelles la question de vocabulaire est devenue une question de phonétique ou de morphologie, ou qui transforment la question de morphologie en question de syntaxe. On conseillera donc une fois de

plus aux futurs candidats de consulter attentivement les rapports afin d'être capables, le jour du concours, de mobiliser rapidement et de façon adaptée leurs savoirs aux questions posées.

Cette année, le nombre de copies très faibles a été particulièrement important. Beaucoup de candidats semblaient découvrir un texte qui est pourtant aussi au programme de littérature française. Un très grand nombre de copies a également manifesté des faiblesses inquiétantes dans la maîtrise du français moderne, qu'il s'agisse de l'orthographe grammaticale ou de l'orthographe d'usage ; en particulier, trop de candidats se sont montrés incapables de conjuguer correctement, en français moderne, le verbe *mettre*. Pour pouvoir traiter la question de syntaxe, il convenait au moins de ne pas confondre un pronom personnel avec un déterminant, voire avec une préposition. Le jury n'attend pas des candidats qu'ils soient de fins spécialistes de la langue française médiévale ; il est cependant en droit d'exiger de futurs professeurs de français une bonne maîtrise de la langue actuelle et des connaissances solides et variées en langue française ancienne.

Le corrigé qui suit n'est pas à considérer comme le modèle de ce qu'on doit trouver dans une copie, mais comme une invitation à mieux cerner les enjeux des différentes questions et un encouragement à la préparation méthodique d'une épreuve qui cette année encore a permis aux meilleurs candidats d'obtenir des notes excellentes.

TRADUCTION

Généralités

Le jury a eu le plaisir de lire quelques bonnes traductions justes et élégantes, y compris au moment de passages difficiles, mais il a dans l'ensemble constaté cette année le faible investissement de beaucoup de candidats ou candidates dans cet exercice. De nombreuses copies témoignent ainsi d'une large méconnaissance de la langue et du texte, y compris sur le plan littéraire, ce qui a conduit à d'importants contresens. Il importe de rappeler qu'une traduction ne s'improvise pas et que seule une préparation approfondie, passant par des exercices de traduction réguliers, peut permettre une véritable maîtrise du texte. Rappelons également que le travail de traduction engage ensuite la qualité et l'intelligence des réponses aux autres questions posées, plus particulièrement en syntaxe et en vocabulaire. Préparer la traduction constitue donc à la fois un minimum attendu d'un ou d'une candidate à l'agrégation et un travail préliminaire essentiel.

Il importait d'être capable de replacer le passage proposé dans la logique narrative : Emeline rappelle ici à son mari vieillissant de se préparer à sa prochaine mort. Il est temps pour lui de s'amender de ses péchés, de reconnaître ses erreurs et ses excès. Comprendre ce contexte religieux permettait d'expliquer un certain nombre d'expressions qui pouvaient apparaître comme des redondances ou des bizarreries, par exemple le rappel des crimes commis (d'où les termes *chetif* et *prison* dans l'étude lexicologique) ou l'insistance sur l'âge (Emeline et Girard sont mariés depuis au moins cent ans) et la faiblesse physique de Girard dont c'est moins la mémoire qu'elle veut provoquer que la conscience.

Sur le plan formel, rappelons que cet exercice est affaire de distance, de bonne distance entre le texte originel qu'il s'agit de traduire et non de calquer au risque d'un certain nombre de barbarismes (au vers 1246, *voir* est un adverbe et non l'infinitif du verbe ; au vers 1252, *riroie* n'est pas le conditionnel du verbe *rire*) et une trop grande littérisation du texte originel conduisant à perdre de vue les structures syntaxiques du texte source qu'il est souhaitable, autant que faire se peut, de respecter et de suivre. Rappelons bien sûr l'exigence de *tout* traduire sans omettre de mot ni de vers ; celle aussi de ne pas *inventer* une traduction en espérant ainsi donner l'illusion d'avoir travaillé. Les candidats et candidates doivent ainsi trouver un juste équilibre respectueux de l'ancien français et de la spécificité de sa langue et du français moderne. On ne reviendra pas sur les très nombreuses fautes d'orthographe ou d'accords trop souvent prélevées dans les copies et qui ne sont pas dignes d'un candidat ou d'une candidate à un concours d'enseignement, sur les confusions entre conditionnel présent et futur simple à la première personne dans les dernières lignes du passage. Comme dans

toute traduction, il était particulièrement important d'être vigilant sur les temps verbaux pour assurer une cohérence d'ensemble entre le récit et les dialogues. Il était donc indispensable de faire un choix à l'échelle de l'ensemble des laisses : le dialogue pouvait être rendu au passé simple comme dans le texte original (mais ce choix a bien souvent révélé la mauvaise maîtrise de la conjugaison en français moderne) ou au passé composé, comme le propose François Suard dans la traduction de l'édition au programme, temps judicieux pour des paroles.

La traduction est l'unique exercice de l'épreuve à être noté selon un barème dégressif. Les copies sont notées sur 80 points, chaque question étant notée sur 16 points. Sur les 16 points alloués à la question de traduction, **sont sanctionnés de deux points** un contresens, l'omission d'un vers entier ainsi qu'une erreur portant sur l'ensemble d'un vers ; **d'un point** un faux-sens, une erreur portant sur un seul mot, une omission/ajout d'un mot ou d'un groupe de mots importants ; **d'un demi-point** une faute de temps, un barbarisme, des expressions incorrectes, l'oubli/ajout d'un mot de moindre importance, enfin de lourdes fautes de français moderne.

Proposition de traduction et commentaires

Laisse 77

« Girard, dit-elle, Te rends-tu compte de la manière dont tu t'es comporté avec le duc Alain que tu as mis en prison ? Tu as chassé ses héritiers et tu l'as assassiné, et tu as fait de ses deux filles des putains prisonnières en pays étranger. Depuis, tu ne t'es pas amendé, au contraire, tu deviens chaque jour plus mauvais ».

v. 1228-1229

Le verbe *savoir* n'est pas exactement employé ici à la place de *se souvenir*. Émeline fait moins appel aux souvenirs de Girard qu'à son sens moral. On a donc accepté *savoir*, *se souvenir/se rappeler*, mais *se rendre compte / avoir conscience* ont été valorisés.

v. 1228 : *servir* : « agir, se comporter » et non « servir », « se servir de », « user de », « être le vassal », « faire son service », « asservir » qui sont des faux-sens.

v. 1229 et 1236 : *dou* est une enclise dans laquelle la préposition *de* indique de manière abstraite une relation : « au sujet de ».

L'adverbe *tot* ne devait pas être confondu avec *tost* : « vite », « immédiatement ». Il a un sens intensif.

v. 1230 : le pronom adverbial *an* ne réfère pas au subst. *oïrs* (« tu lui en tuas » constituait une erreur). Il a un sens causal « à cause de cela, à la suite de cela ».

v. 1230 et 1237 : *Lui oœis* : le pronom personnel tonique ne devait pas être compris comme un COI : il s'agissait d'un renforcement expressif du COD.

v. 1231 : certaines copies n'ont pas identifié les chiffres romains, pourtant habituels dans les éditions de texte médiévaux (cf. aussi v. 1235 : .c.).

mettre a putage : « mettre dans un état de débauche, de prostituée ; réduire à la prostitution ».

v. 1232 *chetives, estrange*. La traduction à l'identique n'a pas été acceptée, d'autant plus que *chetif* faisait l'objet de la question de vocabulaire. Il était question ici plus du statut (prisonnières) ou de l'état mental (malheureuses) que d'une faiblesse physique. Toutes les traductions insistant sur la faiblesse ont été pénalisées. L'adjectif *estrange* (< latin *extraneus* : « du dehors, extérieur ») a quant à lui le sens d'« étranger » et non d'« étrange ».

v. 1233 : *dis* a été confondu avec le verbe *dire*. Il s'agit du substantif « jour » < latin *dies*.

v. 1233 et v. 1239 : *ampires* a pu être compris comme un substantif au sens de « royaume, empire ». Il s'agissait du verbe *ampirier* (« empirer », « devenir pire ») conjugué à la deuxième personne.

Laisse 78

« Girard, dit-elle, te rends-tu compte de que tu as fait – toi qui me pris pour femme il y a bien cent ans – du vieux Jociaume que tu jetas en prison ? Tu l'assassinas, tu dépouillas ses héritiers ; ceux qui possèdent leurs terres désormais sont ceux auxquels tu la donnas. Tu es sans cesse plus mauvais,

jamais, depuis ce jour, tu ne t'es corrigé. Dis-moi donc maintenant comment tu t'amenderas. Que feras-tu, Satan déloyal ? »

v. 1237 : les copies ayant proposé une traduction pour *i* (« en cette circonstance ») ont été valorisées.

v. 1237-1238 : la structure syntaxique complexe *Cil... auqués* organisée autour d'un changement de temporalité (présent/parfait), a donné lieu à beaucoup d'erreurs. Il convenait de bien identifier le référent du pronom démonstratif *cil*, qui ne reprenait pas anaphoriquement *ses oirs* (« ses héritiers »), mais était défini par la relative déterminative *auqués tu la donnas*.

v. 1240-1241 : l'emploi de *car*, adverbe énonciatif devant un impératif, est un trait de la syntaxe médiévale que l'on estimait connu des candidats ou candidates.

Le passage peut s'analyser comme une interrogative indirecte (*di com*) suivie d'une interrogative directe (marquée par le point d'interrogation dans l'édition). Mais le verbe *dire* peut être suivi à la fois de *com* et de *que* et construire deux interrogatives indirectes (en admettant que l'ordre des mots soit V + S dans la seconde proposition). Les deux constructions ont été acceptées.

Laisse 79

Quand Girard entend les remontrances de sa femme – elle lui en a tant dit que Girard perd son arrogance –, il dit : « Dame, je peux bien vous l'avouer, je lui serais volontiers venu en aide, mais, à la vérité, je n'ose le faire pour rien au monde : Charles s'en va, jamais je n'y arriverais à temps ».

v. 1242-1243 : on a valorisé la compréhension de la tournure paratactique (*ot sa fame le chastie*) ainsi que les traductions qui éliminaient l'anacoluthie en jouant sur la ponctuation ou en recomposant la syntaxe médiévale. Le début de la laisse forme une rupture de construction entre la subordonnée et la principale, dont le maintien en français moderne était maladroit.

v. 1242 : *s'umelie*, non pas « être humilié », mais « devenir humble », « se sentir coupable », « contrit », « faire preuve d'humilité »...

v. 1245 : l'imparfait du subjonctif *alasse* devait être rendu par un conditionnel présent ou passé.

Le subst. *aïe* a son sens habituel en ancien français : « aide » ou « secours ».

v. 1246 *ne a mort ne a vie* : ce passage était l'une des difficultés de l'extrait à traduire. On a accepté la traduction proposée par l'éditeur « ni pour mort ni pour vie ». D'autres traductions élégantes ont été valorisées : « même au risque d'y perdre la vie », « même si pour cela je devais y perdre la vie », « à aucun prix », « pour rien au monde », ou « sans que ce soit une question de vie ou de mort ».

Confondu avec le verbe *voir*, l'adverbe *voir* (du latin *verum*) a entraîné de nombreux contresens. Rappelons qu'en ancien français, *voir* est graphié *veoir* qui s'articule en deux syllabes. L'erreur témoigne d'une méconnaissance de l'ancien français.

La graphie rare *venrie* (pour *venroie*), justifiée par la rime de l'ensemble de la laisse, a posé problème : il convenait de l'identifier comme un conditionnel. Là encore un travail régulier en amont aurait permis d'éviter cette erreur.

Laisse 80

« Girard, dit-elle, je n'abandonnerais jamais pour si peu : j'emmènerais avec moi toutes mes forces combattantes et irais en Aspremont avec Charles. Je vengerais mon Seigneur Dieu autant que je le pourrais et je reviendrais en passant par Saint-Pierre de Rome : je me purifierais de tous mes péchés. Il se trouve que tu es vieux et ton corps s'affaiblit ». À ces mots, le cœur de Girard s'attendrit ; très doucement, il lui promet de prendre la route.

Cette laisse est essentiellement construite au conditionnel présent (et non au futur) dont on attendait une traduction correcte dans les copies.

v. 1248 *laissier* a ici son sens de « renoncer » et ne pouvait être traduit à l'identique : « *ja por ce nel larroie* : « je n'y renoncerais assurément pas pour cela », « ce n'est certes pas pour autant que j'y renoncerais ».

v. 1249 le substantif *esfors* (figurant dans le glossaire de l'édition) renvoie aux « forces dont on dispose », aux « forces armées, combattantes » et non aux « efforts ». La traduction « avec toute mon énergie » est erronée.

v. 1252 *Saint-Pere de Rome* réfère à la basilique Saint-Pierre à Rome et non au saint Père à Rome ; le trait d'union devait mettre les candidats sur la voie d'un toponyme.

Riroie est le conditionnel présent du verbe *aler*, construit avec le préfixe *re-* marquant le sens inverse, le retour : « revenir » et non « rire », « triompher ».

v. 1254 *Ja iés tu vialz*. On notera que la traduction de F. Suard “Mais toi, tu es vieux” n’est pas tout à fait exacte, bien que le jury l’ait acceptée. Elle ne permet pas de rendre compte de la syntaxe médiévale et en particulier de l’emploi de *ja* qui n’est pas un équivalent de *mais* mais qui renforce l’affirmation (cf. Ménard § 307). Dans tout le passage, Emeline utilise un seul argument : si Girard ne participe pas à l’expédition, il n’ira pas au paradis après sa mort parce qu’il est un criminel. Cette expédition doit être vue comme un moyen de venger Dieu et de se purifier de ses péchés. Girard est âgé (on le voit bien, son corps est affaibli), donc il est temps pour lui de penser à l’au-delà.

Laisse 81

Girard de Fraite ne veut plus s’attarder lorsqu’il entend sa femme parler du Seigneur Dieu. Désormais il voudra partir à la suite de Charles et aidera à sauver la Chrétienté.

v. 1259-1260 Si Fr. Suard propose de traduire les deux futurs par des présents, il était également possible de conserver les temps verbaux du texte.

PHONÉTIQUE

a) Expliquer l’évolution depuis le latin jusqu’au français moderne de PECCATOS > *pechiez* (v. 1253).

Le jury insiste cette année encore auprès des candidats sur l’importance de la présentation, de la clarté et de la propreté du travail pour cette question ; il sera utile de se reporter aux conseils méthodologiques formulés dans les rapports des années précédentes (en particulier à celui de 2018).

Il est rappelé que l’annonce d’un plan est inutile et qu’une présentation claire sous forme de tableau reste la meilleure solution pour traiter le mot de manière globale ; afin de distinguer graphèmes et phonèmes, il faut établir la transcription phonétique du mot entre crochets droits et l’accompagner d’explications rédigées avec clarté, siècle par siècle. À titre d’exemple, il est souhaitable de trouver en toutes lettres la notion de « bouleversement vocalique » (en lieu et place d’un énigmatique BSVL ou équivalent), accompagnée d’un développement qui expose avec précision le phénomène envisagé.

La maîtrise du vocabulaire technique est essentielle, tout comme le soin apporté à l’orthographe ; le jury a regretté cette année la fréquence de barbarismes autour de la palatalisation, des consonnes géminées, ou encore de ce que l’on a coutume d’appeler la « loi de Bartsch ».

Dans l’ensemble, le jury a apprécié un niveau de connaissance satisfaisant sur un mot très souvent étudié en cours. Il regrette toutefois que l’étape de la sonorisation de la consonne sourde intervocalique [t] – qui n’était pourtant pas la plus difficile à traiter – ait été très souvent oublié. La difficulté de l’exercice résidait principalement dans le traitement de la palatalisation et de l’évolution de la voyelle accentuée. À ce titre, il fallait bien veiller à noter la géminée latine [kk] ; ainsi, l’évolution de [k] + [a] était à traiter en position forte (intérieure, après consonne).

Lors du traitement de la palatalisation au V^e siècle, de nombreux candidats ont soit (a) réduit la géminée, soit (b) palatalisé le [t] implosif. Or, une telle évolution est impossible car la gémination empêche la sonorisation de l’affriquée et le dégagement d’un [y] de passage à l’avant. En effet, (a) lorsque [k] simple se trouve en position intervocalique, il se sonorise en [g] au IV^e siècle, puis se spirantise en [ɣ] (cf. l’évolution de *pacare* > *paier* ; **precare* > *proiier* ; *necare* > *noiiier*).

(b) si le [t] implosif s’était palatalisé, il y aurait eu dégagement à l’avant d’un yod de transition, puis une vocalisation de [y] en [i̯] diphtongal constituant une diphtongue de coalescence avec la voyelle en précession (l’évolution aurait alors abouti à **poiché* au lieu de *péché*).

On en déduit donc que le [t] implosif se conserve, non palatalisé ; la simplification du groupe

consonantique n'a lieu qu'au VII^e siècle (cf. l'évolution de [k] + [y] à l'intervocalique dans *faciam* > *face*).

peccatos > *pechiez* (v. 1253) > *péchés* (FM)

[pekkātos] > [pešé]

Plurisyllabe. En FM, l'accent frappe la dernière syllabe ; on en déduit qu'il se trouve sur la syllabe pénultième en latin et que le [ā] est long en syllabe ouverte ; le mot est donc paroxyton.

NB : la quantité du [e] initial est indifférente car la voyelle initiale atone se ferme au IV^e siècle.

IV ^e	[pekkātos]	Fermeture de tout [e] initial atone (qu'il soit bref ou long, libre ou entravé).
IV ²	[pekkādos]	Sonorisation de la consonne sourde intervocalique.
V ^e	[pekkādos] [peṭṭādos] [peṭṭšādos]	Palatalisation de [k] + [a] en position forte : - renforcement de l'articulation ; mouvement vertical d'élévation vers la voûte palatine : la langue s'élève et vient s'étaler largement contre le palais : [k] > [k̟]. [k] implosif ne se palatalise pas. - dentalisation ; déplacement du point d'articulation (mouvement horizontal vers l'avant) : le phonème avance jusqu'à passer dans la zone dentale : [k̟] > [t̪]. Par assimilation, [k] implosif se dentalise en [t̪]. - assibilation : la constrictive post-alvéolaire [ʃ] apparaît dans une phase de détente après la tenue ; elle se combine avec la dentale pour former une consonne affriquée palatale : [t̪] > [t̪ʃ]. Le [t̪] implosif ne se palatalise pas ([t̪ʃ]).
VI ^e	[peṭṭšādos] [peṭṭšiaēdos] [peṭṭšieēdos] [peṭṭšieōdos] [peṭṭšieōdos] [peṭṭšieōdos]	Loi de Bartsch : - [á] subit la diphtongaison française habituelle (évolution spontanée) > [áē] ; - apparition d'un son fermé à l'avant (le plus fermé de la zone palatale) sous l'action de la consonne palatalisée qui attire l'accent > [íaē] ; - fermeture de l'élément central de la triphongue, plus ouvert, sous l'action des deux autres, plus fermés > [íēē] ; - absorption de l'élément médian > [íē] ; - réduction des apertures > [íē]. [NB : autre explication par diphtongaison conditionnée : [á] se ferme de deux degrés sous l'action fermante de la palatale > [é] (V ^e) qui se diphtongue en se fermant au début de sa tenue > [íē] (au VI ^e)] Spirantisation de la consonne dentale intervocalique.
VII ^e	[peṭṭšieōds] [peṭṭšieōθs] [peṭṭšieōts] [peṭṭšieōts] [peṭṭšieōts]	Amuïssement de la voyelle finale. La consonne sonore [δ] devenue finale s'assourdit en [θ], puis se renforce et forme avec [s] une consonne affriquée [ts]. Dépalatalisation de l'affriquée intérieure. Simplification du groupe consonantique.

XI ^e	[pɛʃsiɛts]/[pɛʃsiɛts]	Deux traitements sont acceptés : pour G. Zink ¹ , la voyelle initiale atone, libre, passe à [ɛ] central ; pour P. Fouché ² , [ɛ] se conserve inchangé sans centralisation.
XII ² - XIII ¹	[pɛʃsiɛts]/[pɛʃsiɛts] [pɛʃsyɛts]/[pɛʃsyɛts]	Réduction de la diphtongue : monophthongaison - le second élément de la diphtongue, plus ouvert, appelle une articulation plus énergique et attire l'accent. - le premier élément devenu atone se ferme et passe à la semi-consonne correspondante [y].
XIII ^e	[pɛʃsyɛs]/[pɛʃsyɛs] [pɛʃsyɛ(z)]/[pɛʃsyɛ(z)] [pɛʃ(y)ɛ(z)]/[pɛʃ(y)ɛ(z)]	Réduction des affriquées par amuïssement des consonnes dentales (éléments occlusifs). <i>Dans la graphie pechiez du manuscrit, la graphie -z qui notait traditionnellement l'affriquée [ts] à la finale est conservatrice ; le digramme 'ch' marque la constrictive post-alvéolaire [ʃ]</i> Amuïssement progressif de la consonne finale qui reste sourde à la pause, se sonorise devant initiale vocalique, s'efface devant consonne, avant d'être amuïe partout sauf en cas de liaison. Le [y] tend à s'amuïer au contact de la consonne palatale. <i>Le i peut se maintenir longtemps dans la graphie.</i>
XV ^e	[pœʃɛ(z)]/[pœʃɛ(z)]	Labialisation du [ɛ] central en [œ].
XVI ^e	[pɛʃɛ(z)]	Réforme érasmiennne : modification artificielle de [œ] en [ɛ]. [La réforme érasmiennne qui change la prononciation du latin (pour en revenir à une prononciation plus « classique ») connaît un tel succès qu'elle influence aussi le français où les [ɛ] à l'initiale sont souvent restitués (à la place de [œ] ou [ɛ]) : <i>felon</i> > félon, <i>ferir</i> > férir] Cette prononciation finit par s'imposer.
FM		<i>Dans la graphie péchés du FM, le 's' est un morphogramme du pluriel ; les [ɛ] fermés, à l'initiale et à la finale, sont marqués par 'é'.</i>

b) Étudier, tant du point de vue graphique que du point de vue phonétique, l'origine et l'évolution jusqu'en FM du graphème z dans *sez* 1228 < SAPIS, *oceiz* 1230 < OCCIDISTI, *toz* 1233 < *TUTTOS, *anz* 1235 < ANNOS, *vialz* 1254 < *VECLUS.

Comme le libellé l'indique très clairement, la deuxième question de phonétique ne se confond pas du tout avec la première, et il ne s'agit en aucun cas de retracer séparément l'histoire phonétique de chacun des mots proposés, mais d'étudier un fait, de façon organisée, et en diachronie, dans sa double dimension phonétique et graphique. Du point de vue de la présentation, on rappellera que les phonèmes doivent être notés entre des crochets droits, tandis que les graphèmes sont soulignés (le soulignement correspond à l'italique dans le corrigé ci-dessous). Cela suppose que les candidats maîtrisent les notions de phonie et de graphie, ce que l'on est en droit d'attendre de futurs professeurs de français.

Proposition de corrigé

Le graphème z, que le français a emprunté à date ancienne (il se rencontre déjà dans les *Serments de Strasbourg* et dans la *Séquence de sainte Eulalie*) au latin qui l'avait lui-même

¹ Gaston Zink, *Phonétique historique du français*, Paris, PUF, 1999, p. 71.

² Pierre Fouché, *Phonétique française*, 3 vol., Paris, Klincksieck, 1952-1961, t. II, p. 431, rq. 2.

tardivement emprunté au grec, peut se rencontrer en AF à l'intérieur des mots, par exemple à l'intervocalique (dans le corpus de langue d'*Aspremont*, on relève ainsi *Lazaron* 988, *limozin* 1372, *palazin* 2055), mais il est surtout employé en position finale (dans le sujet d'étude, le graphème *z* se trouve toujours en position finale) pour noter l'affriquée [ts] ou, après réduction des affriquées, [s].

Dans le corpus, on constate que c'est bien le cas de *toz*, *anz* et *vialz*. Pour ces trois mots, il s'agira alors d'expliquer l'origine de l'affriquée [ts] notée *z*.

Cependant, dans *sez* et *oceiz*, il n'y a jamais eu d'affriquée à la finale. Il faudra le montrer, et expliquer la présence de *z* dans ces mots (phénomène de graphie inverse).

Dans une troisième partie sera étudié le remplacement du graphème *z* dans l'évolution jusqu'au FM, ainsi que l'exténuation des consonnes finales.

I. Le graphème *z* note l'affriquée [ts] ou le produit de cette affriquée (*toz*, *anz* et *vialz*)

1. D'où vient l'affriquée ?

a. L'affriquée est issue du contact d'un [t] et d'un [s] :

Dans l'évolution de **tuttos* à *toz*, l'amuïssement de la voyelle finale vers le VII^e s. met en contact la dentale [t] avec le [s] final : les deux consonnes forment une affriquée [ts], qui sera notée *z* par les copistes: *toz* note [tuts] vers la fin du XII^e s.

b. L'affriquée est issue du contact d'un [n] appuyé par consonne et d'un [s] :

Dans l'évolution de *annos* à *anz*, l'amuïssement de la voyelle finale vers le VII^e s. entraîne le développement entre [n] et [s] d'un [t] de transition : [n's]. La consonne de transition et la sifflante sourde [s] se combinent dans l'affriquée [ts], qui sera notée *z* : *anz* note [ãnts] vers la fin du XII^e s.

c. L'affriquée est issue du contact d'un [l] palatalisé et d'un [s] :

Dans l'évolution de **veclus* à *vialz*, dans le groupe secondaire [kl], le premier élément évolue en yod qui palatalise le second élément : [yl]. L'amuïssement de la voyelle finale vers le VII^e s. met en contact [l] et [s], ce qui entraîne le développement d'un [t] de transition : [l's]. La consonne de transition et le [s] forment l'affriquée [ts], qui sera notée *z* : *vialz* note [vyauts] vers la fin du XII^e s.

2. Que deviennent les affriquées en AF et que note *z* dans ces trois mots ?

À partir de la fin du XII^e s. et au cours du XIII^e s., les affriquées se simplifient par amuïssement de leur premier élément. En l'occurrence, [ts] > [s].

Les copistes alors enregistrent ou non dans la graphie cette modification de la prononciation : soit ils maintiennent l'emploi de *z* pour noter désormais [s], soit ils utilisent *s* pour noter [s] (*s* qui depuis longtemps est utilisé pour noter [s] au moins à l'initiale des mots et à l'intérieur des mots en position forte) ; souvent, ils utilisent indifféremment *z* ou *s*, puisque ces deux graphèmes, en cette position, notent le même phonème, [s].

Dans un manuscrit du XIII^e s., comme le ms. *C* choisi par François Suard dans son édition d'*Aspremont*, le graphème *z* à la finale peut noter [ts] (si la réduction des affriquées ne s'est pas encore produite), ou bien [s] (si les affriquées sont réduites). Ainsi, *toz* note peut-être [tus] et non pas [tuts], *anz* note peut-être [ãns] et non pas [ãnts], *vialz* note peut-être [vyaus] et non pas [vyauts].

Deux faits invitent à penser que le copiste ici écrit dans un état de langue où les affriquées n'existent plus : d'une part, le copiste utilise le graphème *s* à la finale de mots qui se terminaient par une affriquée (*esfors* 1249), d'autre part, il utilise le graphème *z* à la finale de mots qui ne se sont jamais terminés par une affriquée, comme on va le voir.

II. Le graphème *z* ne note pas une affriquée ni le produit d'une affriquée (*sez*, *oceiz*)

1. L'évolution de *sapis* à *sez* et de *occidisti* à *oceiz*

Dans l'évolution de *sapis* à *sez*, [p] intervocalique se sonorise en [b] à la fin du IV^e s. ; entre voyelles palatales, [b] se spirantise en [β] qui se renforce en [v] au V^e s. Quand la voyelle finale s'amuît vers le VII^e s., [v] s'assourdit en [f] au contact de la consonne sourde [s], et la consonne implosive s'amuît vers le IX^e s. (il n'y a donc pas d'affriquée). Vers la fin du XII^e s., *sez* note [sɛs].

L'évolution de *occidisti* à *oceiz* n'est pas phonétiquement régulière : après l'amuïssement de la voyelle finale vers le VII^e s., [t] final appuyé par consonne aurait dû se maintenir jusqu'au XIII^e s. tantôt que [s] implusif aurait dû s'amuïr vers la fin du XII^e s., mais ce n'est pas du tout ce qui s'est passé. En effet, en morphologie verbale, -s est considéré comme la marque de la p2 (voir la question de morphologie b.) tandis que -t marque souvent la p3. [t] s'est donc effacé et [s] devenu final s'est conservé. Ainsi, dans l'évolution de *occidisti* à *oceiz*, il n'y a pas eu de formation d'affriquée à la finale, et, vers la fin du XII^e s., *oceiz* note [utsɛis].

2. Explication : le phénomène de graphie inverse

L'emploi de *z* à la finale de *sez* et de *oceiz* (mais aussi de *serviz* 1228), s'explique par le phénomène dit de graphie inverse. Lorsque les prononciations changent, les signes graphiques qui étaient employés pour rendre compte des anciennes prononciations deviennent disponibles dans d'autres emplois. C'est ainsi que *z*, qui avant la réduction des affriquées ne s'utilisait à la finale que pour noter l'affriquée [ts], peut être employé, une fois que les affriquées ont disparu, non seulement comme graphie conservatrice pour noter le produit [s] de l'affriquée [ts], mais aussi, et c'est alors que l'on parle de graphie inverse, pour noter un [s] qui n'est pas le produit de l'affriquée [ts]. Cet emploi de *z* est assez courant en MF, où l'on trouve même *z* derrière voyelle atone.

La présence de *z* comme graphie inverse à la finale dans ce passage d'*Aspremont* signifie que, pour le copiste, *z* et *s* sont des graphèmes équivalents (dans le passage, à côté de *oceiz* 1230, on trouve aussi *oceis* 1237), ce qui ne peut se produire qu'à une époque où les affriquées se sont simplifiées.

Par conséquent, le *z* final dans *toz*, *anz* et *vialz* est à analyser comme une graphie conservatrice (qui conserve la trace d'une prononciation antérieure), dans des mots où la finale consonantique n'est plus [ts] mais [s].

Autrement dit, dans tous les mots du corpus, la prononciation est la même à la finale : [s] (à supposer que cette consonne finale s'articule encore).

III. Évolution jusqu'en français moderne

1. Du point de vue graphique

a. *s/z*

En FM, pour la plupart des mots du corpus, *z* final a été abandonné au profit de *s* : *sais*, **occis* (le verbe *occire* n'est aujourd'hui plus usité, sauf à l'infinitif et au participe passé), *tous*, *ans*. Ce *s* est analysable comme une marque de p2 dans *sais*, c'est une marque de pluriel dans *tous* et *ans*.

À la finale, *z* ne s'emploie plus guère en FM que dans quelques mots isolés (*nez*, *chez*, *assez*, *riz*, etc.), et surtout, mais alors systématiquement, en désinence verbale de p5. Il joue le plus souvent un rôle diacritique : la voyelle notée *e* qui le précède est fermée.

b. *x*

Ce n'est pas *s* mais *x* qui est utilisé à la finale de *vieux*. Le graphème *x* a d'abord été employé par les copistes médiévaux comme équivalent de *us*. Ensuite, *x* s'utilise aussi comme équivalent de *s* (voir, dans le corpus de langue d'*Aspremont*, *x* intérieur dans *vaxauz* 1867, *vaxaus* 2239), si bien que *s*, *z* et *x* deviennent équivalents à la finale (voir, dans le corpus de langue d'*Aspremont*, *vasaus* 1935, *vasax* 1467, *vasaux* 1869, *vaxauz* 1867). Dans *vieux*, *x* n'est évidemment pas une marque de personne, ce n'est pas non plus une marque de nombre (« il est vieux, ils sont vieux » ; « un vieux, des vieux ») ;

au singulier, *vieux* commute avec *vieil* devant initiale vocalique (« un vieil homme ») ; dans d'autres mots, *x* marque le pluriel (« un cheval, des chevaux »).

2. Du point de vue phonétique

a. Généralités

À partir de la fin du XII^e s. et surtout à partir du XIII^e s., les consonnes finales s'amouissent progressivement. Dans la langue populaire, [s] final s'amouit en toute position dans la chaîne parlée, mais il se maintient (comme les autres consonnes) à la pause dans la langue savante, comme le constatent ou le prescrivent des grammairiens du XVI^e s. (voir par exemple Sylvius cité par Fouché, *Phonétique historique du français*, t. III, p. 665 : « *les femmes sont bonnes, scribimus, sed pronuntiamus les, truncato sibilo, femme sine s, son sine t, bones* »). En FM, les consonnes finales graphiques sont en général muettes.

b. Dans le corpus

Si on laisse de côté le verbe *occire* (quasi inusité en FM à l'oral), on constate qu'aujourd'hui, *s* final ne s'articule pas devant consonne ni à la pause dans *sais* (« tu le sais bien » / « tu le sais ») et *ans* (« des ans nombreux » / « il a cent ans »), pas plus que *x* final ne s'articule devant consonne ni à la pause dans *vieux* (« un vieux meuble » / « c'est vieux »). Dans le déterminant *tous* (qui n'existe pas à la pause), *s* final ne s'articule pas non plus devant consonne (« tous les jours »). En revanche, dans le pronom *tous*, *s* final s'articule systématiquement [s] devant consonne (« ils sont tous venus »), à la pause (« seul contre tous »), et aussi devant voyelle (« tous étaient là »).

Devant voyelle en revanche, il peut y avoir liaison (la liaison est obligatoire ou facultative selon les cas, elle est parfois abusive), c'est-à-dire que la consonne finale graphique *s* ou *x* peut prendre alors une réalité phonétique, celle du phonème sonore [z], ce qui est normal entre voyelles : « tu le sais assez bien », « les ans et les siècles », « de vieux os », « tous azimuths ».

Le phonème [s] est-il amouï à la finale dans la chanson d'*Aspremont* ? La question, délicate, concerne cette fois-ci la langue de l'œuvre, non celle de la copie. Dans la laisse 77 où se trouve *oceiz* (et *serviz*) riment seulement des mots en [is] (que la graphie soit *is* ou *iz*), à l'exclusion de tout mot en [its] (comme *priz* < *pretium*) ou en [i] (comme *mardi*), ce qui laisse penser que ces diverses finales sont distinctes pour « l'auteur » de cette version de la chanson.

MORPHOLOGIE

a) Relever et classer selon le système de l'ancien français les formes verbales de passé simple dans les laisses 77 et 78. Conjuguer une forme de chaque type.

Le sujet de morphologie en synchronie semble avoir surpris les candidats. Pourtant il ne présentait pas de difficultés particulières : les verbes qui étaient à analyser sont fréquents dans la langue médiévale, leurs formes étaient aisément identifiables, ce qui aurait dû faciliter leur classement. Si la grande majorité des copies respecte les attendus de la question en synchronie en proposant une étude qui tente de faire ressortir les particularités du passé simple en ancien français, en opposant passés simples faibles et passés simples forts, il apparaît malheureusement que pour beaucoup cette distinction n'est qu'une étiquette mal comprise. Il n'a pas été rare de voir dans les copies des confusions voire des inversions entre formes faibles et formes fortes dans l'étude des passés simples forts ; le sujet semble avoir été traité à partir de souvenirs et non de connaissances approfondies. Par ailleurs, dans certaines copies, les erreurs dans la conjugaison des passés simples faibles en *a*, pourtant quasi-identique avec celle du FM, laissent entrevoir des lacunes qui ne concernent pas seulement la langue médiévale.

Le système morphologique du passé simple, temps héréditaire issu du parfait latin, a pour particularité de présenter deux sous-classes fondées sur le nombre de bases :

- les passés simples à une base, appelés aussi passés simples faibles, qui sont accentués sur la désinence ; la base faible du verbe est celle de l'infinitif ;
- les passés simples à deux bases, appelés aussi passés simples forts, qui présentent une base particulière aux personnes 1, 3 et 6 et une autre aux personnes 2, 4 et 5. La présence de ces deux bases est due à un déplacement de l'accent tonique.

I. Les passés simples à une base ou passés simples faibles

Les deux seuls types représentés dans l'extrait sont les passés simples en *a* et les passés simples en *i*. Ces passés sont formés sur la même base, la base faible du verbe, à laquelle s'adjoint une voyelle thématique ou morphème de temps (-a, -i), frappé par l'accent tonique, et des morphèmes de personne.

1. Passés simples en *a*

Relevé : *chaças* (v. 1230, P2 *chacier*), *amendas* (v. 1233, 1239, P2 *amender*), *ovras* (v. 1234, P2 *ovrer*), *espousas* (v. 1235, P2 *espouser*), *anprisonas* (v. 1236, P2 *anprisoner*), *deserras* (v. 1237, P2 *deserrer*), *donnas* (v. 1238, P2 *donner*).

base+a+i ou base+ai

base+a+s

base+a+ Ø

base+a+mes

base+a+stes

base+e+rent

À la P1, on peut considérer *ai* comme une autre forme du morphème de temps *a* auquel ne s'adjoint pas de morphème de personne, ou bien comme l'aboutissement de *a* morphème de temps et *i* morphème de P1. À la P6, le morphème *a* a diphtongué d'où le résultat [e]. Pour les verbes en -ier, comme *chacier*, le *a* qui se trouve derrière une consonne palatale aboutit à [ye].

Comme l'indiquait la consigne, on attendait la conjugaison d'une des occurrences relevées :

amendai

amendas

amenda

amendames

amendastes

amenderent

2. Passés simples en *i*

Relevé : *serviz* (v. 1228, P2 *servir*)

base+i+Ø ou base+i+i

base+i+s

base+i + ø

base+i+mes

base+i+stes

base+i+rent

Il arrive qu'à la P3 on trouve un -t de désinence par analogie avec les passés simples forts.

servi

servis

servi

servimes

servistes

servirent

À la P2, la désinence *z* est une variante de *s* après voyelle tonique.

II. Les passés simples à deux bases ou passés simples forts

Ces passés simples à deux bases peuvent être analysés de deux façons. Selon la première analyse, le temps alterne formes fortes (P1, 3 et 6) accentuées sur la base et formes faibles (P2, 4 et 5) accentuées sur la désinence qui est constituée d'un morphème de temps et d'un morphème de personne.

base forte + Ø

base faible+i+s

base forte +t

base faible+i+mes

base faible+i+stes

base forte+r+ent

Dans la deuxième analyse, le passé simple est un temps entièrement fort qui fait alterner une base courte (P1, 3, 6) et une base longue (P2, 4 et 5).

base courte+Ø

base longue+s

base courte+t

base longue+mes

base longue+stes

base courte+rent

Cette classe de passés simples forts se divise en sous-groupes. On n'en distingue qu'un dans l'extrait : le type dit sigmatique, caractérisé par la présence de la sifflante *s* à la fin de la base aux P1, 3 et 6.

Relevé : *meïs* (v. 1231, P2 *metre*), *mis* (v. 1229, P2 *metre*), *oceïz* (v. 1230, P2 *ocire*), *oceïs* (v. 1237, P2 *ocire*), *dist* (v. 1228, 1234, P3 *dire*).

Ce relevé permet de reconstituer l'alternance de bases pour *metre* et *ocire*, avec *mis-* et *ocis-* comme base courte et *mei-* et *ocei-* comme base longue. Pour ce qui est du verbe *dire*, la base courte est *dis-* et la base longue, attestée ailleurs dans *Aspremont*, est *dei-*. Ces trois verbes avaient à l'origine des formes sigmatiques aux P2, 4 et 5 avec comme base longue *mesi-/ocesi-/desi-*. Par analogie avec des passés simples forts type *vi/veïs*, est apparue une forme contractée pour la base longue : *mesi-* passe à *mei-*, *ocesi-* passe à *ocei-*, *desi-* passe à *dei-*.

<i>mis</i>	<i>ocis</i>	<i>dis</i>
<i>meïs</i>	<i>oceïs/oceïz</i>	<i>deïs</i>
<i>mist</i>	<i>ocist</i>	<i>dist</i>
<i>meïmes</i>	<i>oceïmes</i>	<i>deïmes</i>
<i>meïstes</i>	<i>oceïstes</i>	<i>deïstes</i>
<i>misdrent/mistrent</i>	<i>ocisdrent/ocistrent</i>	<i>distrent</i> ³

La forme *mis* (v. 1229) est une P2 qui présente une réduction de l'hiatus, laissant apparaître l'évolution ultérieure du paradigme avec une base unifiée. La graphie *z* de *oceïz* est une graphie inverse dont on trouvera l'explication détaillée dans la question de phonie-graphie. Les formes de P6 des verbes *metre* et *ocire* avec une consonne épenthétique sonore *d* sont phonétiques. Elles ont été très tôt concurrencées par des formes analogiques avec une sourde *t* : *mistrent*, *ocistrent*.

³ Il était attendu des candidats de ne conjuguer qu'un seul des trois verbes. Nous conjugurons les trois dans le cadre du corrigé.

b) Expliquer la formation et l'évolution depuis le latin jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient *mis* (< MISISTI, v. 1229).

La question demandait aux candidats de fournir toutes les explications à propos du paradigme de la forme *mis*, deuxième personne du passé simple du verbe *mettre*, qui apparaissait à la rime du vers 1229 et dont l'étymologie latine *misisti* était précisée dans le sujet.

Cette forme a perduré jusqu'en français moderne, mais le passage présentait au vers 1231 une autre forme possible pour cette deuxième personne du passé simple de *mettre* : *meïs*, forme nettement plus fréquente en ancien français.

La coexistence de ces deux formes dans le texte incitait donc à réfléchir à l'évolution du système morphologique du passé simple au cours des siècles, ce qui exigeait une solide connaissance de l'ancienne langue. Cela explique sans doute que la question ait souvent été négligée dans les copies où même la conjugaison en français moderne faisait défaut.

Le verbe *mettre* possède un passé simple fort⁴ en *-si*⁵, appelé également passé simple fort en *-i* de type sigmatique⁶ ou passé fort de type en *-s*⁷. En d'autres termes, la plus ancienne série de ses formes en ancien français présente une base dotée d'un *-s* à toutes les personnes : *mis*, *mesis*, *mist*, *mesimes*, *mesistes*, *mistrent* ou *misdrent*.

Très vite, au cours des XII^e-XIII^e siècles, une deuxième série analogique des passés simples forts en *-i* de type simple apparaît pour les personnes 2, 4, 5 et 6, d'où une conjugaison : *mis*, *meïs* (v. 1231), *mist*, *meïmes*, *meïstes*, *mistrent* ou *misdrent* ou *mirent*.

La conjugaison sans hiatus que représente le vers 1229 s'impose plus tardivement.

I. Structure

Ce paradigme peut s'analyser de deux manières différentes. Soit l'on considère que la conjugaison alterne une base forte en P1, P3 et P6 et une base faible en P2, P4 et P5. Soit l'on considère que la forme *mesis-* ou *meïs-* constitue une base forte longue de passé alternant avec une base forte brève⁸.

P1	Base forte + \emptyset	ou	Base 5 (= base brève du passé) + \emptyset
P2	Base faible + s	ou	Base 6 (= base longue du passé) + s
P3	Base forte + t	ou	Base 5 (= base brève du passé) + t
P4	Base faible + mes	ou	Base 6 (= base longue du passé) + mes
P5	Base faible + stes	ou	Base 6 (= base longue du passé) + stes
P6	Base forte + rent	ou	Base 5 (= base brève du passé) + rent

II. Détail de la formation et évolution du paradigme

	LC	LV (après MSV)	AF	MF	FM
P1	mīśī	mīsi	mis	mis	mis
P2	mīśīstī	mesīsti	mesis, meïs v. 1231	mis v. 1229	mis

⁴ Appelé aussi « semi-fort » par R. Bellon et A. Queffélec, *Linguistique médiévale. L'épreuve d'ancien français au concours*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 245.

⁵ P. Fouché, *Le Verbe français. Étude morphologique*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 276 ; A. LANLY, *Morphologie historique des verbes français. Notions générales, conjugaisons régulières, verbes irréguliers*, Paris, Champion, 1995, p. 35.

⁶ S. Bazin-Tachella, *Initiation à l'ancien français*, Paris, Hachette, p. 2001, p. 101 ; H. Bonnard et Cl. Régner, *Petite grammaire de l'ancien français*, Paris, Magnard, 1991, p. 126 ; C. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, § 208, p. 256 ; G. Joly, *Précis d'ancien français*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 177.

⁷ G. Hasenohr, *Introduction à l'ancien français*, Paris, SEDES, 1990, p. 129.

⁸ Pour le détail de cette seconde analyse, voir N. Andrieux-Reix et E. Baumgartner, *Ancien français. Exercices de morphologie*, Paris, PUF, 1990, p. 126-128. La numérotation de ces bases est proposée par S. Bazin-Tachella, *op. cit.*, p. 101 et G. Joly, *op. cit.*, p. 177.

P3	mīšīt	mīset	mīst	mit	mit
P4	mīšīmūs	mesímos	mesimes, meïmes	mismes	mîmes
P5	mīšīstīs	mesístes	mesistes, meïstes	mistes	mîtes
P6	mīšērūnt	miseront	mīstrent, mīsdrent, mīrent	mirent	mirent

A. La base

Du LC au LV

- En P4, l'accent glisse sur la voyelle de la syllabe pénultième par analogie à P5 ou par analogie aux parfaits faibles. On distingue ainsi les formes fortes (P1, P3, P6) et les formes faibles (P2, P4 et P5).
- En P2, par dilation conservatrice ou métaphonie conservatrice, le [ī] long final maintient le timbre fermé du [i] bref tonique l'empêchant de s'ouvrir en [é]. Ce phénomène s'étend par analogie à P4 et P5.
- En P2, par dissimilation, le [ī] long initial s'abrège et s'ouvre en [e]. Ce phénomène affecte par analogie P4 et P5.
- Aux personnes fortes, le [ī] long initial passe à [i] au moment de la mutation du système vocalique.

Du LV à l'AF

- En P2, le [e] initial atone libre s'affaiblit en [e̞] central.
- À toutes les personnes, le [s] intervocalique se sonorise en [z].
- En P1, ce [z] en position finale au 7-8^e siècles s'assourdit en [s].
- En P6, après la chute de la voyelle pénultième atone, on voit apparaître une consonne épenthétique sourde [t], ou une consonne épenthétique sonore [d], interchangeables dès les plus anciens textes. L'épenthèse en [d] implique la sonorisation du [s] en [z] et donc la chute tardive (5^e siècle) de la pénultième atone. L'épenthèse en [t] suggère l'absence de sonorisation du [s].
- Dès la fin du XII^e siècle, les P2, P4, P5 présentent des formes analogiques du parfait de *veoir*, c'est-à-dire une base sans -s : *meīs* (vers 1231), *meïmes*, *meïstes*, par analogie à *veīs*, *veïmes*, *veïstes*. On relève aussi en P6 une forme *mirent* analogique de *virent*.

De l'AF au MF

- Les bases faibles s'alignent sur les bases fortes par analogie avec elles ou à la suite de l'évolution phonétique à partir des formes analogiques de *veoir* : le [e̞] central en hiatus de *meīs*, *meïmes*, *meïstes* chute avant la labialisation du 15^e siècle. D'où la forme *mis* du vers 1229. Cette forme peut également s'expliquer par des nécessités métriques ou une attraction à la rime avec *serviz*.
- Les formes de P6 *mīstrent* et *mīsdrent* disparaissent au profit de *mirent*.

B. Les désinences

- En P1, le *i* latin final chute aux 7^e-8^e siècles : *mis*. Le *s* final n'est pas une désinence mais il appartient à la base du verbe.
- En P2, la désinence latine *-sti* n'aboutit jamais à *-st*, mais à *-s*. La chute du *t* peut s'expliquer par diverses raisons. Le *-s* est la marque distinctive de la deuxième personne. La langue a pu vouloir éviter les confusions avec la troisième personne du subjonctif imparfait *mesist*. Enfin, des raisons de phonétique syntaxique ont pu jouer : dans l'interrogative, les deux *t* se seraient rencontrés et le premier aurait chuté : *mesist tu ?* > *mesis tu ?*.
- En P3, le *-t* caractéristique des parfaits forts se maintient. Le [s] implusif chute et ne sera pas remplacé par un accent circonflexe afin de différencier le passé simple de l'indicatif *mit* du subjonctif imparfait *mīt*. Un certain nombre de candidats paraissent ignorer que la troisième personne du passé simple ne prend pas d'accent circonflexe en français moderne et s'écrit *mit*.
- En P4, la voyelle finale s'est maintenue sous forme d'un [e̞] central, puis d'un [ə] caduc ou muet car il s'agit d'un ancien proparoxyton latin. On peut aussi invoquer un phénomène d'analogie avec

P5. Dès le XIII^e siècle, un [s] analogique de P5 apparaît. Ce [s] est remplacé par un accent circonflexe dans la graphie à partir de 1740. D'où le français moderne *mîmes*.

- En P5, la voyelle finale du groupe *-stes* se maintient en [ɛ] central puis en [ə] caduc ou muet pour éviter la confusion entre les désinences de P5 et de P2 (la chute de la voyelle finale aurait entraîné la simplification de la désinence en *-s*) et par analogie avec P4. Le [s] implusif est remplacé par un accent circonflexe dans la graphie à partir de 1740. D'où le français moderne *mîtes*.

- En P6, la voyelle finale se maintient en [ɛ] central puis en [ə] caduc ou muet pour faciliter la prononciation du groupe [Rnt] et parce qu'il s'agit d'un proparoxyton latin.

À toutes les personnes, les consonnes finales cessent de se prononcer dès l'ancien français mais se conservent dans la graphie.

SYNTAXE : Étudier les pronoms personnels régimes et les pronoms adverbiaux dans le texte.

La question de syntaxe soumise aux étudiants était l'une des plus classiques de la grammaire française, et de la grammaire de l'ancienne langue en particulier. On imagine difficilement que des candidats à l'agrégation, parvenus à la fin de leur cinquième année d'études supérieures de Lettres, n'aient jamais reçu d'enseignement sur cette question et qu'ils puissent se tromper encore sur l'identification de formes usuelles. Pourtant, ce fut bel et bien le cas. Pour d'aucuns, la notion de pronom adverbial ne signifie rien ; ils relèvent sous cette catégorie des formes comme « toz » (v. 1239), « trestoz » (v. 1253), « an » (prép. v. 1250) et bien d'autres (relatif, démonstratif, conjonction de coordination [« mes », v. 1246]. Nous ne visiterons pas ici le musée des horreurs aménagé dans les copies de certains candidats, activité certes pittoresque mais déprimante. En revanche, plus généralement, il est loisible de regretter le peu de réflexion linguistique dont la plupart sont capables, la maigreur des commentaires, quand ceux-ci ne font pas tout à fait défaut et que l'exercice ne se limite pas à un relevé qu'un élève de sixième appliqué ferait aussi bien. On se demande parfois si ne manque pas tout simplement le désir, ou le courage, de se montrer à la hauteur de l'événement (par une forme de pudeur mal comprise, peut-être, de crainte de paraître pédant ?). Car il s'agissait en somme d'un exercice banal pour lequel une connaissance minimale des principes de base de la syntaxe médiévale suffisait à rendre compte de l'essentiel des formes présentes, et la normalité même des faits discursifs permettait de relever exhaustivement les occurrences, de les classer raisonnablement et de réfléchir aux conditions de leur emploi. Précisons encore que le jury, qui n'est pas composé que de fous, n'attendait pas de trouver tout ce qui suit dans les copies. Ce corrigé n'est pas un exemple de ce qu'il fallait faire, mais de ce vers quoi on pouvait tendre, pour le simple plaisir de l'intelligence partagé entre un candidat et ses correcteurs – entre un auteur et ses lecteurs.

Introduction

Il est inutile de s'attarder très longuement sur la définition du pronom personnel, intuitivement aisée à saisir dans la mesure où cette catégorie (microsystème hérité du latin qui relève de l'une des neuf parties du discours de la grammaire traditionnelle) s'organise en un corpus clos qui laisse très peu de prise au doute ; et l'on épargnait ici aux candidats le doute principal en la matière en leur demandant de relever les pronoms adverbiaux. Cette requête est fondée en raison. En effet, le système du pronom constitue une déclinaison, aux éléments de provenance hétérogène, que l'on peut représenter comme suit :

Nom. : *il/ele/il/eles*

Ac. : *le/les*

Gén. : *en*

Dat. : *li/lor*

Ab. : *i*

Aux formes obliques atones s'ajoutent des formes syncrétiques toniques qui neutralisent l'opposition entre Ac. et Dat. (*lui/li/eus/eles*).

On peut encore rappeler qu'il s'agit d'une catégorie de substitution, parmi d'autres (démonstratifs, possessifs, indéfinis, relatifs) qui, contrairement au nom trompeur par lequel nous la désignons, n'est pas mise seulement pour (*pro-*) des noms *stricto sensu* : elle s'utilise, en emploi anaphorique ou cataphorique, pour la reprise ou l'annonce de la plupart des catégories nominales *lato sensu* : substantif, syntagme nominal, pronom sujet, verbe à l'infinitif, proposition subordonnée, adjectif, syntagme prépositionnel. Un des enjeux de la question est ainsi d'étudier ce qui se passe lorsqu'un élément nominal est pronominalisé, en particulier pour ce qui concerne sa place dans l'énoncé et son rapport au verbe dont il dépend.

Le micro-système du pronom personnel, comme d'autres, peut être étudié selon quatre points de vue généraux : phonétique, morphologique, syntaxique et sémantique. Ces points de vue sont le plus souvent liés, mais, quoiqu'il ne soit pas toujours facile de le faire et qu'il puisse même être induit de le faire, il convenait, dans cette question, de privilégier l'aspect syntaxique, c'est-à-dire ce qui relève du placement des formes et de leur statut, conjoint ou disjoint, par rapport au verbe. Il convenait en tout cas de ne pas oublier cette priorité, si même l'on ne peut pas toujours la satisfaire.

Plusieurs variables peuvent être évoquées pour procéder à un classement des formes. Il y a d'abord la plus voyante, commune à toutes les langues romanes, mais inconnue des autres langues d'Europe sauf erreur, celle des formes faibles et des formes fortes. En principe, une forme faible conjugue un faisceau stable de propriétés : elle est atone (phonétique), conjointe au verbe (syntaxe) et non prédicative (sémantique). Inversement, une forme forte est en général tonique, disjointe du verbe et prédicative. Il existe cependant des cas où ces faisceaux de propriétés sont rompus, une forme pouvant être conjointe au verbe et tonique, par exemple dans les cas de postposition, sous l'effet d'un facteur bien accentuel bien connu. Notons que cette dichotomie repose sur une opposition entre la représentation spatiale (formes toniques) et la représentation temporelle (formes atones) des êtres.

Le second type de variable concerne le type de pronom. Il semble pertinent, même du point de vue syntaxique, de distinguer les pronoms personnels proprement dits (P 1, 2, 4 et 5), les pronoms réfléchis de personne 3 et 6 et les pronoms représentants (P 3 et 6). En effet, les pronoms de personne 1, 2, 4 et 5, contrairement aux autres, s'interprètent immédiatement dans la situation d'énonciation (ce sont les *shifters* 'embrayeurs' de Roman Jakobson). Cette opposition peut apparaître de prime abord comme sémantique, mais elle a des conséquences morphologiques et syntaxiques. En effet, les embrayeurs ne distinguent pas les genres grammaticaux (du moins en français, ce qui est normal puisque leur interprétation se fait dans la situation de l'énonciation) et, d'autre part, ils ne sont pas substituables à des éléments nominaux du même rang personnel. Hormis dans le particulier cas où ils sont réfléchis, ils ne sont donc pas phoriques et ne créent pas de chaînes de coréférence, notion syntaxique autant que sémantique. Cela implique qu'il ne saurait y avoir de différence de placement entre élément nominal et élément substitué (celui n'existant pas), comme c'est le cas pour les pronoms de personne 3 et 6. Ajoutons à cela que la séquence de deux pronoms de personne 3 ou 6 se comporte différemment, sur le plan syntaxique, d'une séquence qui comporte au moins un pronom de personne 1, 2, 4 ou 5 et que, dans les cas de postposition, les personnes 1 et 2 ont un comportement différent de celui des personnes 3 et 6, mais similaire à celui des personnes 3 et 6 réfléchies. Cette distinction a donc sa pertinence en syntaxe. Je récapitule ici ces différences. Il s'agit d'un tableau sommaire *sans aucune prétention à la rigueur* destiné, à mettre en évidence les principales différences entre ces trois groupes de forme et dont tous les éléments devraient être justifiés dans un autre cadre que celui du concours :

	P 1, 2 (4, et 5)	P 3 et 6 réfléchies	P 3 et 6 non réfléchies
Auto-référentiel	+	-	-
Référence endophorique	-	±	±
Référence exophorique	-	±	±
Commutable avec un N	-	±	+

Forme forte en postposition	+	+	-
genre grammatical marqué	-	-	+
nombre grammatical marqué	±	-	+

N. désigne tout élément de nature nominale.

À côté de ces trois séries de pronoms, il conviendra de faire une place à part aux pronoms adverbiaux, qui n'ont pas d'équivalent tonique. Nous traiterons également les cas de séquences pronominales à part, car elles appellent un commentaire spécifique sur le placement de leurs éléments.

La troisième variable concerne le placement : les pronoms régimes, comme les pronoms sujets, pouvant être antéposés ou postposés au verbe, selon que la place préverbale est, ou non, occupée par un élément prédicatif (en règle générale).

La quatrième variable concerne la fonction des formes pronominales. La question posée exclut ici l'opposition entre sujets et régimes ; elle ne concerne que les différentes fonctions régies (complément d'objet, complément circonstanciel).

Une cinquième variable concernant l'expression ou la non-expression du pronom régime n'aura pas lieu d'être utilisée ici et, si tel était le cas, elle pourrait être étudiée avec les séquences de pronoms puisqu'elle concerne sans doute exclusivement les cas de séquences de pronoms COD + COS de P 3 ou 6.

Ces quatre (ou cinq) variables nous indiquent notre plan. Précisons encore que certaines distinctions peuvent également concerner le traitement syntaxique de la question, par exemple l'opposition animé/inanimé qui régit en partie la sous-catégorisation de certains verbes, mais il s'agit de faits que l'on peut considérer comme tout à fait secondaires par rapport aux précédents, qui constitueront de ce fait l'armature de notre exposé.

Relevé et commentaire

1. Les formes faibles du pronom personnel (21 formes)

Aucun cas de postposition pour les pronoms faibles relevés dans le corpus. Nous faisons donc l'économie de la mention « antéposition » qui serait apparue sous les titres 1. 1. 1., etc. L'antéposition suppose que la place préverbale soit occupée par un élément prédicatif que nous indiquons. C'est toujours le cas ici.

1. 1. Les premières et secondes personnes du singulier et du pluriel (5 formes)

1. 1. 1. Objet direct (2 formes)

- « m' » (v. 1235) ; place préverbale occupée par l'attribut du complément d'objet direct « a moillier » ; objet direct de « espousas ».

- « me » (v. 1253) ; place préverbale occupée par « de mes pechiez trestoz », complément d'objet second de « monderoie » ; objet direct de « monderoie » en emploi pronominal (il s'agit donc d'un pronom réfléchi).

1. 1. 2. Complément (d'objet) indirect ou d'objet second (2 formes)

- « me » (v. 1240) ; place préverbale occupée par l'adverbe « car » ; objet second de « di » ; notons que, si la place préverbale n'avait pas été occupée, le pronom, se trouvant accentué, aurait été postposé à la forme forte, tout en demeurant conjoint au verbe : *di moi*. On notera que cette syntaxe est exactement la même que celle du FM ; la seule différence est qu'en FM la place préverbale ne peut être occupée que par *ne*.

- « t' » (v. 1254) ; place préverbale occupée par le sujet « la char » ; complément indirect de « afebloie ». A noter qu'il s'agit ici d'une forme de datif d'intérêt qui équivaut à un tour possessif : 'la chair s'affaiblit pour toi', 'ta chair s'affaiblit'. Ce n'est pas un complément d'objet (*affaiblir à aucun/*affaiblir aucune chose à aucun), comme beaucoup de candidats l'ont compris.

1. 1. 3. Cas particulier (1 forme)

- « m' » (v. 1252) ; place préverbale occupée par le complément circonstanciel de lieu « par saint-Pere de Rome » ; le pronom complément de « riroie » n'est ici qu'un indice personnel, d'ailleurs suppressible sans changement de sens ; la forme pronominale *soi (en) aller* peut être dite de sens moyen ; le pronom marque l'implication du sujet dans le procès, sans que l'on puisse être plus précis.

1. 2. Les pronoms réfléchis de troisième personne (1 forme)

Un seul cas, complément d'objet direct :

- « s' » (v. 1243) ; place préverbale occupée par « Girarz » ; objet direct de « umelie »

1. 3. Les troisième et sixième personnes du singulier et du pluriel (7 formes)

1. 3. 1. Objet direct (4 formes)

- « la » (v. 1238) ; place préverbale occupée par le pronom sujet « tu » ; COD du verbe *donnas* ; réf. « la terre ».

- « le » (v. 1242) ; place préverbale occupée par le syntagme nominal sujet « sa fame » ; COD « chastie » ; réf. « Girarz ».

- « nel » (v. 1248) ; place préverbale occupée par l'adverbe de négation « ne », contracté avec le pronom « le » ; COD de « larroie » ; réf. /le fait de rejoindre Charles/.

- « l' » (v. 1255) ; place préverbale occupée par le sujet « Girarz » ; COD de « entent » ; réf. « sa fame » ou /le discours prononcé par sa femme/.

1. 3. 2. Complément (d'objet) indirect ou d'objet second (3 formes)

Nous n'avons ici que la forme *li*, qui, pas plus que la forme faible *lui* en FM, ne discrimine le genre grammatical.

-« li » (v. 1243) ; place préverbale occupée par « tant » ; objet indirect de « a dit » ou objet second si l'on comprend « tant [de choses/de paroles] » ; réf. « Girarz »

-« li » (v. 1256) ; place préverbale occupée par « moult doucement » ; objet second de « creante » ; réf. « sa fame »

- « li' » (v. 1255) ; place préverbale occupée par le sujet « li cuers » ; complément de « atenroie » (analyse identique à celle de 1. 1. 1. 2) ; réf. « Girarz »

1. 4. Les pronoms adverbiaux (6 formes)

Les pronoms adverbiaux de l'ancien français se distinguent de ceux du français contemporain soutenu par deux traits : ils peuvent référer à des personnes (cas fréquent dans *Aspremont*) et ils n'ont pas toujours de source (d'anaphore ou de cataphore) évidente. D'autre part, ils ne forment couple, dans aucun état de notre langue, avec une forme prédicative du même microsystème, contrairement à tous les autres pronoms personnels régimes (celle-ci pouvant être identique à la forme non prédicative dans le cas de P 4 et P 5), ce qui induit des contraintes spécifiques en terme de placement.

1. 4. 1. Complément locatif concret (4 formes)

- « i » (v. 1247), place préverbale occupée par le sujet « Charles » ; CCL de « va » ; réf. possible « en ceste aïe ».
- « i » (v. 1247), place préverbale occupée par « ja a tens » ; CCL de « venrie » ; réf. « en ceste aïe ».
- « en » (v. 1252) ; place préverbale occupée par le complément circonstanciel de lieu « par saint-Pere de Rome » ; le pronom « en », suppressible sans changement de sens, donne une indication très abstraite de lieu : il figure le point de départ du procès.
- « i » (v. 1257), place préverbale occupée par le sujet « G. dou F » ; CCL de « demorer » ; réf. possible /le lieu où se déroule le dialogue/ si le sens de « demorer » est ‘s’attarder’ ou /accomplir son intention de partir/ si le sens de « demorer » est ‘tarder à (faire aucune chose)’. On notera la place de ce pronom, conformément à la règle bien connue de l’AF, selon laquelle un pronom complément d’un infinitif, lui-même complément d’un verbe conjugué, se place de vant le verbe conjugué : « G. dou F. n’i volt plus demorer » et non, comme en FC, **G. dou F. ne volt plus i demorer.*

1. 4. 2. Complément locatif abstrait (2 formes)

- « an » (v. 1230) ; place préverbale occupée par « lui » ; complémente « oceïz » ; pourrait s’interpréter ‘à cause de cela [sa mise en prison], à la suite de cela’. On notera que, dans le même tour exactement, au v. 1237 (sous 2. 2), le pronom adverbial n’est pas exprimé, ce qui atteste son caractère explétif. Son rôle est surtout métrique (ajout d’une syllabe).
- « i » (v. 1237) ; place préverbale occupée par « ses oirs » ; complémente « deserras » ; pourrait s’interpréter ‘en cette circonstance, là-dessus’ ; sa valeur explétive et son rôle métrique n’est pas moins net que dans le cas précédent.

1. 5. Les séquences de pronoms COD + COS (1 séquence de 2 formes)

Dans les séquences pronominales, le complément d’objet direct précède le complément d’objet second, jusqu’à la fin du Moyen Âge. L’ordre contemporain est inverse, sauf pour une séquence de deux pronoms de troisième personne ou, quels que soient les pronoms, derrière l’impératif. En ancien français, dans le cas d’une séquence de deux pronoms de personne 3 ou 6, le COD n’est en général pas exprimé.

- « nel vos » (v. 1244) ; place préverbale occupée par l’adverbe de négation « ne », contracté avec le pronom « le » ; les pronoms « le » et « vos » sont respectivement complément d’objet direct et complément d’objet second de « celeraï ».

2. Les formes fortes du pronom personnel (3 formes)

2. 1. Les premières et secondes personnes du singulier et du pluriel (1 forme)

Nous n’en avons qu’un exemple, de régime prépositionnel :
« moi » (v. 1249) ; le syntagme prépositionnel forme un complément circonstanciel (accompagnement) du verbe « menroie ».

2. 2. Les troisième et sixième personnes du singulier et du pluriel (2 formes)

Nous n’avons que deux emplois de compléments d’objet direct, tous deux antéposés :

« lui » (v. 1230 et 1237) ; occupent la place préverbale ; COD de « oceïz », réf. « [le] duc Alaim », et « oceïs », réf. « [le] viel Jociaume » ; la forme forte est employée dans les deux cas pour créer un net effet de contraste avec « ses oirs ». Notons que dans les deux cas il aurait été possible d’utiliser

une forme faible sans susciter de problème métrique : « Ses oirs chaças et si l'an oceïz », « Tu l'oceïs, ses oirs i deserras ».

Conclusion

Les occurrences présentes dans ce texte ne comportent aucun emploi aberrant par rapport au système linguistique de l'ancien français. On notera la constante occupation de la place préverbale et donc l'antéposition normale des pronoms faibles, conformément à la syntaxe de position de l'ancien français au 13^e siècle. Ce n'est pas toujours le cas dans *Aspremont*, qui comporte des résidus nombreux d'une syntaxe plus archaïque où, le verbe étant en position initiale, les pronoms faibles sont postposés. Les différences avec la syntaxe du français contemporain sont ici très ténues, ce qui, là encore, n'est pas toujours le cas, et bien des spécificités de l'ancien français ne sont pas représentées ici.

VOCABULAIRE

Le traitement de cette dernière question fait manifestement les frais d'une mauvaise gestion du temps. Il est fort regrettable de la voir sacrifiée dans certaines copies, en particulier lorsque les termes soumis à l'étude sont correctement traduits. Les candidats sont libres de choisir l'ordre dans lequel ils traitent les questions et il est conseillé de réserver au moins 30 minutes à la question de vocabulaire afin de mener à bien une étude lexicologique précise, construite et au moins en partie rédigée de chacun des deux termes.

Le mot *chetif* faisait partie des incontournables : tous les candidats aux concours d'enseignement en lettres doivent connaître les grandes lignes de son histoire sémantique et les candidats à l'agrégation qui avaient travaillé sur *Aspremont* ne pouvaient pas l'ignorer. La plupart des copies ont bien donné l'étymon *captivus*, le sens médiéval de « prisonnier », ainsi que le sens moderne de « faible, malingre ». Celles qui ont tenté d'expliquer le lien entre ces deux acceptions et de décrire la restriction de sens à l'œuvre étaient moins nombreuses et rares sont les candidats qui ont pensé à souligner le rôle du doublet *captif* dans cette évolution, alors même que l'étymon *captivus* était connu.

Le mot *prison* semble avoir davantage surpris les candidats, sans doute parce que son emploi dans le texte a paru transparent : comme il était possible de calquer la locution *metre am prison* dans la traduction, l'écart entre le sens médiéval et le sens moderne n'était pas évident. Certains candidats ont pourtant su manifester dans leurs analyses une connaissance fine de l'œuvre et des emplois médiévaux, en soulignant la polysémie de *prison* en ancien français et en proposant des remarques pertinentes sur les conditions de captivité évoquées dans les œuvres littéraires. Si le sens de « prisonnier » a souvent été mentionné, ce qui témoignait au moins d'un travail précis sur le texte au programme, l'opposition de genre entre cet emploi masculin ancien et l'emploi féminin qui a perduré en français moderne a trop rarement été relevé.

Les mots *chetif* et *prison* relevaient tous deux en ancien français du paradigme sémantique de la captivité. Le jury a apprécié que cette cohérence de la question soit relevée, même si chaque mot devait bien sûr faire l'objet d'un traitement à part. La présentation des deux paradigmes sémantiques pouvait donner l'occasion de faire ce rapprochement. On trouve dans une majorité des copies des éléments sur les paradigmes morphologiques et sémantiques, mais certaines se contentent de livrer une liste de mots, sans commentaire. Or il convient au minimum de donner une traduction de ces mots et d'indiquer leur relation sémantique ou morphologique avec le mot étudié. Les candidats ont souvent pensé à établir une liste de synonymes de *chetif* et *prison*. Les antonymes, plus rarement signalés, étaient aussi intéressants. On pouvait par exemple opposer cette année *franc* à *chetif* ou *desprisoner* à *metre am prison*. Rappelons qu'il est primordial de distinguer clairement les synonymes ou antonymes médiévaux, sur lesquels porte directement la question, des termes apparus dans l'usage plus tardivement, à la fin du Moyen Âge ou après la période médiévale. La mention des synonymes

modernes peut s'avérer ponctuellement intéressante (par exemple *incarcération*), mais **ils** ne font pas partie des attentes prioritaires du jury pour cette épreuve. De manière plus générale, certains candidats, en développant les paradigmes sémantiques et morphologiques modernes indépendamment de toute perspective diachronique, mettent surtout en évidence leur ignorance de la langue médiévale.

Le jury a en revanche apprécié et valorisé toutes les remarques ou hypothèses qui permettaient de mieux comprendre les évolutions sémantiques, de mettre en évidence la cohérence des différents emplois et ainsi de mieux expliquer aux élèves les emplois modernes. Les commentaires sur l'articulation des différents sens entre eux étaient par exemple bienvenus : le recours à la notion de métonymie pour expliquer le lien entre les différents sens de *prison*, les oppositions entre sens actif et sens passif, sens abstrait et sens concret ; les commentaires signalant pour *chetif* la relation de cause à conséquence qui peut expliquer le glissement du sens de « prisonnier » aux sens de « misérable, malheureux », « mauvais » ou « faible », ou encore la transposition du plan moral (« misérable, malheureux ») au plan physique (« faible »). Les meilleures réponses proposées en vocabulaire cette année n'avaient rien d'une récitation de fiches : elles témoignaient d'un travail approfondi et régulier sur l'œuvre et d'une réflexion lexicologique personnelle.

PRISON (v. 1229)

Étymologie

Le substantif français *prison* vient du substantif féminin *prehensionem* (dérivé de *prehensum*, supin de *prehendere*) qui désigne en latin « l'action de prendre », plus spécialement « l'action de saisir, d'appréhender quelqu'un au corps ». On explique l'évolution d'une forme contractée **prehensionem* devenue **preison* en deux syllabes vers la forme *prison* par l'influence de *pris*, participe passé de *prendre*.

Du fait de cette origine étymologique, *prison* forme un doublet avec *préhension*, d'abord emprunté au latin en moyen français au sens intellectuel d'« action de saisir quelque chose par l'intelligence », avant d'être supplanté dans cet emploi par ses dérivés *compréhension* et *appréhension*, puis réservé à des emplois juridiques (*droit de préhesion*) ou techniques (« action de prendre par les pattes en parlant des animaux »).

Sens en ancien français

1. Action de prendre, prise, capture

Comme son étymon latin, *prison* peut avoir en ancien français un sens actif.

2. État d'une personne privée de liberté, captivité, emprisonnement

Ce sens passif de *prison* a conduit au développement de nombreuses locutions : *tenir prison*, *avoir prison* (« être captif »), *mettre en prison*, *mener en prison*, *geter en prison* (« réduire en captivité, ôter la liberté »), *oster de prison*, *geter fors de prison* (« libérer »), *issir de prison* (« sortir de captivité, retrouver la liberté »).

3. Personne privée de liberté, captif, prisonnier, otage

Le même substantif, employé au masculin, désigne très souvent en ancien français la personne réduite à l'état de *prison* (au sens 2).

4. Lieu d'enfermement, bâtiment de la détention

Employé au féminin, *prison* peut désigner dès l'ancien français le lieu de la *prison* (au sens 2).

5. Service amoureux auprès d'une dame

Dans le contexte de la littérature courtoise, la *Prison d'amour* ou *Prison amoureuse* désigne par métaphore la passion amoureuse (cf entre autres Baudouin de Condé, Jean Froissart).

Emploi dans le texte

Le substantif féminin *prison* est employé au vers 1229 dans la locution « *mettre am prison* ». Parmi les injustices qu'Emeline rappelle à son époux pour lui en faire reproche, figure en première place la captivité imposée au duc Alain, emprisonné puis tué par Girard. Elle évoque au vers 1236 le

sort similaire infligé au vieux Jociaume et emploie cette fois le verbe *anprisonas*, synonyme de l'expression *metre am prison*. Il est question d'une captivité infligée par un grand seigneur à d'autres seigneurs de haut rang qu'il soumet et tue afin de s'approprier leurs terres. Le substantif *prison* renvoie à l'idée de captivité plutôt qu'au lieu de la captivité et, même si l'expression pouvait être calquée dans la traduction, *metre am prison* signifie « réduire en captivité ». En effet, le sens concret de « lieu de détention », évoqué aujourd'hui par l'expression *mettre en prison*, n'est pas aussi courant en ancien français. Selon le *Trésor de la langue française*, sa première attestation remonterait même seulement au début du XIII^e siècle (dans *Méraigis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc) et serait alors postérieure à *Aspremont*⁹.

Dans l'œuvre au programme, le substantif féminin *prison* est employé en deux autres occurrences au sens abstrait de « captivité », à nouveau dans la locution *metre am prison* au vers 953 et dans la locution *geter am prison* au vers 4361. L'occurrence du vers 953 concerne la captivité de Roland et de ses compagnons, privés de la liberté de se déplacer, sans être pour autant malmenés. Ils sont en quelque sorte en résidence surveillée. Par ailleurs le substantif masculin *prison* désigne à trois reprises des prisonniers (v. 1921, v. 2399 et v. 2412).

Paradigme morphologique

Deux dérivés de *prison* sont attestés à partir du XII^e siècle et présents dans *Aspremont* :

prisonier : « personne privée de sa liberté » ; « celui qui a été fait captif à la guerre »

La forme simple de substantif masculin *prison* et son dérivé suffixé *prisonier* sont synonymes à l'époque du texte. On en rencontre deux occurrences dans l'œuvre au programme, aux vers 2376 et 2394.

enprisoner : formé sur *prison* avec le préfixe *em-* et la désinence verbale *-er*, ce verbe signifie « enfermer, mettre en captivité » ou « retenir en captivité ». Il fonctionne donc comme synonyme de la locution *metre am prison*. Le nom d'action dérivé **emprisonement** est attesté plus tard (1275) avec les sens de « incarcération, action d'emprisonner », « captivité, fait d'être privé de liberté, « fait d'être en prison », « durée d'enfermement ».

Paradigme sémantique

Comme désignation d'une personne privée de liberté (sens 3), *prison* est concurrencé par son dérivé *prisonier*, mais aussi par *chetif* (cf. *infra*). Le dérivé de ce dernier, *chaitiveté* (cf. *infra*), peut assumer le sens abstrait de « captivité » (sens 2 de *prison*), de même que le substantif *enfermerie*, dérivé du verbe *enfermer* ou encore le dérivé *emprisonement*.

Par ailleurs, on rencontre dans *Aspremont* le verbe *enclore* (v. 1077) avec le même sens que la locution *metre am prison* et l'on peut retenir deux synonymes médiévaux de *prison* au sens 4, pour désigner le « lieu d'enfermement » :

- le nom féminin **chartre**, issu du latin *carcer*, désignait au départ les « barrières qui retiennent les chevaux dans les courses de char ». Ce substantif est couramment employé pour désigner le lieu où l'on enferme les prisonniers, souvent caractérisé dans les récits médiévaux par sa localisation en profondeur et son obscurité. On rencontre une occurrence dans *Aspremont* au vers 1947 : « Et an mes chartres le faites tost giter ; »

- le nom féminin **jaiole**, écrit *geôle* en français moderne, vient de *caveola*, terme diminutif de *cavea* qui prend différents sens en latin : « espace creux » (*cavus*) ; « enceinte où sont enfermés les animaux sauvages » ; « cage des oiseaux » ; « partie du théâtre réservée aux spectateurs ». En ancien français, *jaiole* désigne une cage ou un lieu de détention. Il a donné les dérivés *enjôler* (début XIII^e siècle) qui signifie d'abord « emprisonner », puis au sens figuré « abuser par de belles paroles », et *enjôleur* (1585), qui passe du domaine de la tromperie intéressée à la séduction érotique.

⁹ Pour le *FEW*, le sens concret de « lieu de détention » remonte à *La Chanson de Roland*. Cela tient sans doute au fait qu'il est difficile de distinguer cet emploi de celui de *prison* au sens de « captivité », en particulier quand le terme est employé en locution.

Évolution de l'ancien français au français moderne

L'emploi concret de *prison*, au féminin, pour désigner un lieu réservé à la captivité l'a emporté sur les autres emplois, si bien que les locutions conservées avec le mot *prison*, comme *mettre en prison*, évoque d'abord en français moderne l'image du lieu de l'enfermement. Le dérivé *prisonnier* renvoie seul à la « personne privée de liberté » et *prison* perd cette valeur (sens 3).

Quant aux valeurs abstraites de *prison*, elles sont assumées par des termes empruntés au latin comme *captivité* (sens 2) ou *incarcération* (sens 1), qui est attesté en moyen français mais ne devient usuel qu'à partir du XVIII^e siècle.

On retrouve néanmoins une valeur abstraite dans l'emploi moderne de *prison* au sens de « peine privative de liberté subie dans un lieu de détention » (« faire de la prison », « risquer la prison », « condamner à la prison »).

CHETIVES (v. 1232)

Étymologie

Le mot *chetif*, employé en français comme adjectif et comme nom, est issu du latin populaire **cactivus*, altération du latin classique *captivus*, sous l'influence d'un mot gaulois **cactos*, déduit de l'irlandais *cacht* et du breton *caez* (« serviteur »). En latin classique, *captivus*, dérivé de *captus*, participe passé de *capere* (« prendre », « saisir ») signifie « prisonnier ». Il prend une valeur morale chez Sénèque, appliqué à l'homme prisonnier d'une passion, et chez les auteurs chrétiens qui qualifient ainsi l'homme prisonnier du péché.

Employé par Saint Augustin pour désigner celui qui, prisonnier de Satan, ne peut se libérer par ses propres forces parce que la Grâce lui manque, l'adjectif est associé chez cet auteur à l'idée de compassion et prend la nuance de « malheureux, misérable » » (d'où l'italien *cattivo* « mauvais, méchant »).

Sens en ancien français

1. Personne privée de liberté, prisonnier, captif, esclave

Ce sens étymologique reste courant pendant tout le Moyen Âge. Une chanson de geste inspirée des événements de la Première Croisade est même intitulée *La Chanson des chétifs*.

Dans un contexte courtois, *chetif* peut désigner ou qualifier en particulier l'amant soumis à la dame.

2. Malheureux, misérable, pauvre ; en particulier exilé ou déshérité

Le mot français a conservé l'acception dans laquelle les premiers auteurs chrétiens employaient *captivus* : celui qui est digne de susciter la pitié par sa misère et son malheur. Il se trouve souvent dans les monologues intérieurs et les lamentations (*soi clamer chetis* ; *A ! chetive* : « pauvre de moi », « malheureuse que je suis ») et se trouve alors fréquemment associé à *dolent*, *las*, *povre*, *esgaré*, *malaïral* (v. 1079).

3. Mauvais, méchant, méprisable

Conformément aux emplois ecclésiastiques du latin *captivus*, qui pouvait qualifier l'homme prisonnier du péché, *chetif* désigne aussi parfois celui qui suscite la pitié parce qu'il est privé de qualités morales, qui se rend méprisable par son caractère vil.

4. Faible physiquement, malingre, infirme

S'il est attesté dès 1150 dans *Le Couronnement de Louis*, ce sens du *chetif* demeure rare avant le XVII^e siècle. La relation entre ce sens et les précédents peut être expliquée de différentes manières. Si l'on considère que les prisonniers étaient maltraités au Moyen Âge, on comprend que le *chetif* au sens 1 (« prisonnier ») soit affaibli et fragile. Ce sens physique présente aussi une relation évidente avec le sens moral (sens 2 : « malheureux, misérable, pauvre »).

Paradigme morphologique

Chaitif a produit en ancien français de nombreux dérivés par suffixation qui présentent la même polysémie, entre autres :

- *chaitivel*, adj. ou subst. avec suffixe diminutif : « malheureux, misérable »

- *chaitiveté* (vers 1120), substantif féminin : « captivité » ; « misère », « pauvreté » ; « lâcheté » ; « état d'une chose de peu de valeur » ; de même pour le substantif féminin *chaitivaison*.
- *chaitivaille*, substantif féminin, pour désigner une « troupe de malheureux »
- *chaitiver*, verbe : « faire prisonnier » ; « être ou rendre malheureux »
(avec ses multiples dérivés : *achaitiver*, *enchaitiver*, *eschaitiver*, *deschaitiver*)
- *chaitivement* (XIII^e), adverbe : « malheureusement », « misérablement »

Paradigme sémantique

En ancien français, *chetif* au sens étymologique a pour synonymes *prison* et *prisonnier*.

Au sens moral, *chetif* relève du paradigme sémantique de la souffrance. On le rencontre souvent associé à des adjectifs tels que *dolent*, *las*, *maleüreus*, *malbailli* ou *mesaventureus*.

Pour évoquer la faiblesse physique, *chetif* est moins courant que des adjectifs comme *fraile* (du latin *fragilis*) ou *foible*.

Sens dans le texte

L'adjectif *chetives*, accordé au féminin pluriel, se rapporte aux filles du duc Alain, réduites à la misère par Girard qui a tué leur père et chassé leurs frères. Privées de protection, elles ont été livrées à la prostitution (« a putage », v. 1231) en terres étrangères (« par estranges païs », v. 1232). Réduites au pire état que l'on puisse imaginer, ces jeunes filles nobles sont *chetives* à plus d'un titre et l'on peut comprendre l'adjectif avec son sens étymologique de « prisonnières » (elles ont été réduites en esclavage) ou au sens de « malheureuses, misérables », comme le suggère la traduction de François Suard. Cette occurrence s'inscrit dans une série d'emplois de *chetif* au sens de « exilé » ou « déshérité¹⁰ » qui correspond parfaitement au contexte. La pauvreté et la misère des jeunes filles tient en effet à leur condition d'exilées, comme le souligne le complément « par estrange païs » qui suit immédiatement l'adjectif.

Les deux emplois se rencontrent dans l'œuvre au programme : « prisonnier » au vers 1415 ; « malheureux » au vers 792 (« Et sa ligniee an iert si malbaillie,/ Deseritee, chaitive iert an sa vie. ») et au vers 1079 (« Ja sez tu bien, chetis malaüral... »).

Évolution de l'ancien français au français moderne

En moyen français, l'adjectif *chetif* est concurrencé par son doublet *captif*, emprunté au latin *captivus*, qui va conserver seul le sens étymologique de « prisonnier ». Le doublet de formation populaire *chetif* perd alors cette valeur, même si on le rencontre encore employé au sens de « prisonnier » jusqu'au XVI^e siècle (1530 selon Godefroy). Parallèlement, l'emprunt *captivité* remplace *chaitiveté* pour désigner l'« état de captif ».

Spécialisé dès lors au sens de « malheureux, misérable », *chétif* évolue à partir du XVII^e siècle vers le sens physique auquel son emploi se limite aujourd'hui. Avec cette restriction de sens, les dérivés de *chétif* sont devenus archaïques (*chétiveté*) ou littéraires (*chétivement*).

À partir du sens 4 s'est développé le sens de « dérisoire, de peu d'importance », valeur très vivante dans la langue classique et signalée comme telle par Littré. On la rencontre par exemple chez La Fontaine (*Fables*, I, 3) au sujet de la grenouille : « La chétive pécore s'enfla si bien qu'elle creva ». Cet emploi est signalé comme vieilli et littéraire dans le TLF.

On retrouve une trace du sens de « misérable » dans le domaine picard avec l'emploi d'abord dialectal, puis répandu en français général vers 1914, comme nom et adjectif, de *ch'timi* « pauvre (chétif) de moi » qui désigne plaisamment les gens du nord de la France.

Sources :

Dictionnaire du Moyen Français [DMF], version 2015, ATILF et Université de Lorraine.
<http://www.atilf.fr/dmf/>

¹⁰ Voir T.-L. II, 170, 3-18 ; Matsumura sv *chaitif* ; DMF *chétif* sens 1 ; Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, p. 190.

- F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle* [1881-1902], 10 t. (dont 3 de supplément), Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1937-1938. Version numérisée : <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy>
- T. Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1992, 2 tomes ; Paris, Robert, 2001, 3 tomes (ou dernière édition).
- A. Tobler et E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch* [T.-L.], Berlin-Stuttgart, 1915-2002.
- Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècles*, P. Imbs (dir.), Paris, CNRS, 1971-1994, 16 t. <http://www.atilf.fr/tlfi> [TLFi (Trésor de la Langue Française Informatisé)]
- W. Von Wartburg, *Französische Etymologische Wörterbuch* [FEW], Tübingen puis Bâle, 1922-2010. <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/>
- J. H. Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale. Structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais*, Payot, 1981.
- Réalités, images, écritures de la prison au Moyen Âge*, éd. J.-M. Fritz et S. Menegaldo, Dijon, EUD (Écritures), 2012.

Épreuves écrites : étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500

Rappelons que cette épreuve a dû être annulée à la suite d'une erreur dans la distribution des sujets survenue au centre d'Arcueil-Cachan ; reprogrammée pour la fin du mois de mars, elle a dû de nouveau être annulée, cette fois à cause de la situation sanitaire.

Voici le « sujet de secours » sur lequel les candidats auraient composé :

19 [V]

Ne croirait-on pas de *Cimon* et de *Clitandre*, qu'ils sont seuls chargés des détails de tout l'État, et que seuls aussi ils en doivent répondre : l'un a du moins les affaires de terre, et l'autre les maritimes ; qui pourrait les représenter exprimerait l'empressement, l'inquiétude, la curiosité, l'activité, saurait peindre le mouvement. On ne les a jamais vus assis, jamais fixes et arrêtés ; qui même les a vus marcher ? on les voit courir, parler en courant, et vous interroger sans attendre de réponse ; ils ne viennent d'aucun endroit, ils ne vont nulle part, ils passent et ils repassent ; ne les retardez pas dans leur course précipitée, vous démonteriez leur machine ; ne leur faites pas de questions, ou donnez-leur du moins le temps de respirer et de se ressouvenir qu'ils n'ont nulle affaire, qu'ils peuvent demeurer avec vous et longtemps, vous suivre même où il vous plaira de les emmener. Ils ne sont pas les *Satellites de Jupiter*, je veux dire ceux qui pressent et qui entourent le prince, mais ils l'annoncent et le précèdent ; ils se lancent impétueusement dans la foule des courtisans, tout ce qui se trouve sur leur passage est en péril ; leur profession est d'être vus et revus, et ils ne se couchent jamais sans s'être acquittés d'un emploi si sérieux et si utile à la République : ils sont au reste instruits à fond de toutes les nouvelles indifférentes, et ils savent à la cour tout ce que l'on peut y ignorer : il ne leur manque aucun des talents nécessaires pour s'avancer médiocrement, Gens néanmoins éveillés et alertes sur tout ce qu'ils croient leur convenir, un peu entreprenants, légers et précipités ; le dirai-je, ils portent au vent, attelés tous deux au char de la fortune, et tous deux fort éloignés de s'y voir assis.

La Bruyère, *Les Caractères*, « De la Cour », éd. Emmanuel Bury, Paris, Librairie générale française-Le Livre de Poche, coll. Classiques de Poche, 1995, p. 314-315.

Questions

1. Lexicologie (4 points)

Étudiez la suffixation dans les mots « empressement » (l. 3), « inquiétude » (l. 3), « curiosité » (l. 4) et « médiocrement » (l. 16).

2. Grammaire (8 points)

1. Étudiez la fonction sujet dans le passage allant du début du texte jusqu'à « vous démonteriez leur machine » (l. 7). (6 points)

2. Formulez toutes les remarques utiles et nécessaires sur « Ils ne sont pas les *Satellites de Jupiter*, je veux dire ceux qui pressent et qui entourent le prince, mais ils l'annoncent et le précèdent » (l. 10-11). (2 points)

3. Stylistique (8 points)

Vous proposerez un commentaire stylistique de ce texte.

Épreuves écrites : version latine

Rapport établi par Séverine Clément-Tarantino, maître de conférences à l'Université de Lille

Les *Métamorphoses* d'Ovide comptent plusieurs descriptions étonnantes ayant pour objet des abstractions personnifiées et/ou leurs demeures : le texte retenu pour le concours cette année (*Met.* 8, 788-812 – les vers seront ici renumérotés de 1 à 25) était centré sur la figure de *Fames*, la Faim personnifiée, qui intervient dans l'épisode d'Érysichthon au chant 8. Son emploi (au service d'une déesse majeure, ici Cérès) comme ses caractéristiques physiques rapprochent particulièrement cette figure d'*Invidia*, l'Envie, à laquelle Minerve a eu recours au chant 2 pour punir Aglauros, une des filles de Cécrops (cf. par exemple *Met.* 2, 775-776 et 8, 801-802). Avec *Fames*, toutefois, le poète s'est encore plus aventuré sur le terrain de l'horreur – en l'occurrence, l'horreur suscitée par un corps qu'une privation maximale de nourriture a largement déformé. Et pour que l'on puisse se figurer cet être extraordinaire, il ne s'est pas privé d'exprimer quelques paradoxes, comme celui d'un ventre qui n'existe que par la place qu'il n'occupe pas (*Met.* 8, 805).

À la différence de la version de l'année passée, l'extrait des *Métamorphoses* d'Ovide proposé cette année devait poser moins de questions grammaticales que lexicales : en particulier, il comporte relativement peu de subordinées et des emplois du subjonctif assez rares pour concentrer toute l'attention nécessaire à leur compréhension. Relatives et subordinants ont néanmoins donné lieu à de nombreuses erreurs (sans parler de *quos frenis alte moderere*, au v. 8, le simple *per quam* du v. 16 n'a pas toujours été correctement construit et traduit ; *ut* temporel au v. 22 a souvent été ignoré ou mal compris) ; quant au subjonctif, c'est en français qu'il a été le plus malmené, tout spécialement au moment de rendre *quamquam*, dans la dernière phrase, par « bien que » : avec cette locution conjonctive, en effet, bien trop de candidats emploient l'indicatif au lieu du subjonctif.

Des erreurs récurrentes en matière de syntaxe ou d'orthographe françaises et un certain nombre (un nombre trop important) de copies peu soignées obligent ici à rappeler deux évidences :

- le soin apporté à la correction de la langue d'arrivée, le français, est fondamental dans cet exercice, et les erreurs de français sont comptabilisées spécifiquement pendant la correction. Outre le problème de « bien que + subjonctif » mentionné ci-dessus (la remarque vaut aussi pour « quoique »), nous avons trop souvent trouvé le mot « champ » au singulier écrit avec un – s. Des fautes d'accord (noms ou adjectifs au pluriel en particulier) ont été aussi souvent rencontrées : elles peuvent relever d'étourderies, mais rappelons alors que, pour éviter de tels oublis, il faut toujours veiller à garder assez de temps pour se relire, et plutôt deux fois qu'une. Une autre question de français majeure regarde la ponctuation : s'il faut respecter celle du texte latin tel qu'il est proposé et ne pas la modifier à sa guise (comme cela a été fait avec la parenthèse figurant au v. 11), il faut tout autant, sinon plus, faire attention aux signes de ponctuation que l'on utilise en français, à leur valeur et aux règles qui leur sont associées. Il faut redire ici que la majuscule ne s'emploie en début de phrase qu'après une ponctuation forte, mais pas après une ponctuation semi-forte comme les deux points ou le point-virgule. Par ailleurs, une virgule peut être déterminante dans une construction grammaticale en français et, donc, dans la restitution d'une construction latine : dans la traduction du v. 14 (*Hirtus erat crinis, caua lumina, pallor in ore*), des candidats ont heureusement recherché la concision (ex : « ses yeux : des trous »), mais dans d'autres cas, l'abus de concision assorti de virgules pouvait donner à penser que les groupes étaient en apposition l'un de l'autre : « sa chevelure était hérissée, des yeux creux... ») ; le jury peut, certes, dans quelques cas, accorder le bénéfice du doute, mais il ne lui revient pas de suppléer la syntaxe d'une phrase française qui n'en aurait pas, ou pas assez clairement. Le souci des articles et des pronoms est, lui aussi, capital : dans le cas de cette version, il y a peut-être eu moins de cas d'ambiguïté dans les reprises (par exemple pour la traduction d'*illa* au v. 9), que d'emplois – ou d'omissions – malencontreux en français : ainsi, le simple « *et dedit* » au même v. 9 a presque donné lieu à des points « bonus » pour qui avait écrit une phrase complète (« et elle les lui donna »), tant ont été lus de « et elle les donna », mais surtout « et elle lui donna » et « elle donna » (sans parler de « elle dit »...).
- le soin tout court : on peut comprendre qu'une copie comporte quelques ratures ; qu'en revanche elle soit si mal écrite que les correcteurs peinent à reconnaître les mots qu'elle porte est inadmissible. Nul besoin de le dire trop longuement, tant cela semble évident : les

candidats ont plus qu'intérêt à écrire de manière aérée (en passant une ligne), nette et précise. Quand un – s à la fin d'un mot au pluriel n'est pas clairement visible ou qu'il est discriminant pour savoir si une forme conjuguée est du futur ou du conditionnel (j'écrirai / j'écrirais), le bénéfice du doute a moins cours : la faute de français ou (pour reprendre cet exemple) de temps est comptabilisée pour de bon.

Venons-en aux résultats. 600 copies ont été corrigées lors de cette session 2020 (614 en 2019). La moyenne des notes est plus élevée que celle de la précédente session : 8.58/20 (7.58 en 2019). Les notes s'échelonnent de 0, 25 à 20 : pour 75 copies à 0, 25, 8 ont obtenu un 20 ; on compte 29 copies à 19 et 19, 5 et d'une manière générale, le nombre de copies dont le résultat est égal ou supérieur à 14 est en hausse par rapport à l'an passé (153 contre 111). Cela peut s'expliquer par le nombre relativement moins élevé des difficultés syntaxiques dans le texte ; mais le jury veut aussi saluer les qualités de précision et d'élégance réunies dans les meilleures copies ; pour certaines expressions qu'Ovide emploie, en particulier dans la description physique de la Faim, il était vraiment difficile de trouver un équivalent français clair et bien dit ; or plusieurs candidat(e)s ont fait ici (ou là) des propositions remarquables dont certaines pourront se retrouver dans la proposition de traduction produite en fin de rapport.

Voici maintenant quelques remarques au fil du texte.

Instructions de Cérès à la Nymphé

-v. 1-2 : le passage commence par une description de lieu, ouverte par l'emploi en tête de phrase (et de vers) du verbe être à la troisième personne du singulier, au sens de « il y a ». Des informations supplémentaires sur ce lieu présenté dans le premier vers sont apportées dans le second, qui contient des noms (*solum*, *tellus*) en apposition. Au v. 1, nous avons admis que *glacialis* soit construit avec le nominatif *locus* aussi bien qu'avec le génitif *Scythiae*, mais aucune autre association n'était possible. La Scythie est apparue comme une terre inconnue pour beaucoup de candidats qui ont tâonné pour la nommer (« des Scythes », voire « de Scythe ») : confronté à un nom propre qui lui est peu familier, le candidat peut 1) bien lire l'article du dictionnaire 2) consulter les cartes qui se trouvent dans celui-ci (s'il ou si elle travaille bien avec le Grand Gaffiot, indispensable à ce niveau). La description de l'hiver scythe est une des « merveilles » (*mirabilia dictu* !) qu'abrite le chant 3 des *Géorgiques* de Virgile (3, 349-383) ; Ovide relégué à Tomes, sur les bords de la Mer Noire, assimile souvent son cadre de vie à cette Scythie toute de glace et les barbares qui oppressent Tomes, à des guerriers de ce peuple des lointains. Plusieurs sens ont été admis pour *oris* pourvu que le mot ait bien été identifié comme une forme d'*ora*, *orae*, f. (et non de *os*, *oris*, n.). Au v. 2, il fallait bien construire l'adjectif *triste* avec *solum* et *sterilis* avec *tellus*, complété en outre par les compléments *sine fruge* et *sine arbore*.

-v.3-4a : la Faim est introduite, avec d'autres personnalités qui habitent en ce lieu (« là », *illic* ; *habito* n'a pas ici de complément d'objet). Il s'agit du Froid qui engourdit (*Frigus* porte, certes, la majuscule parce que c'est le premier mot de la phrase, mais c'est donc bien aussi la première abstraction personnifiée), de la Pâleur et du Tremblement, ainsi que de la Faim qui, elle, jeûne (« la Faim affamée » n'a pas été apprécié parce que cela ajoute une figure qui n'a pas d'équivalent dans le texte latin).

-v. 4b-5a : une des rares constructions syntaxiques un peu plus ardues du passage. Il fallait reconnaître une parataxe avec un emploi de *iubeo* + complétive au subjonctif (au lieu de la proposition infinitive avec laquelle ce verbe est plus souvent construit). *Ea* reprend *Fames* ; *se* est complément d'objet du verbe au subjonctif *condat*, pour exprimer un réfléchi : « ordonne qu'elle se cache / ordonne-lui de se cacher ». *In* + acc (*praecordia scelerata*) introduit le complément de lieu dans lequel *sacrilegi*, génitif masculin singulier, complète *praecordia* et désigne Érysichthon.

-v. 5b-6 : les deux verbes au subjonctif dans ces vers expriment l'ordre, et le premier, précédé de *nec*, l'ordre négatif, autrement dit la défense. Avec le premier verbe, *eam* étant COD, *copia* est sujet (avec un – a bref, ce qui est aisé à vérifier vu que l'on se trouve ici dans la clause de l'hexamètre), ce ne peut pas être un ablatif complément de moyen. La confusion entre les formes de *uir*, *uiri*, m. et de *uis*, f. a malheureusement été souvent observée : il s'agissait bien sûr ici des « forces » propres à Cérès, autrement dit, l'abondance des vivres dont la Faim doit venir à bout. Tout effort des candidat(e)s pour affiner la traduction de *rerum* (les « vivres », justement, ou la « nourriture ») surtout, dans ce contexte, a été apprécié et valorisé.

-v.7-9a (jusqu'à *Et dedit*) : un point-virgule sépare cette dernière phrase du discours de Cérès des ordres précédents ; quelle que soit l'interprétation donnée du subjonctif dans *terreat*, ici précédé de *neue*, il fallait tenir compte de cette pause et bien faire aller cette proposition avec la dernière centrée sur l'impératif répété *accipe*. Pour *neue... terreat*, ont été admis et le subjonctif d'ordre et la

construction d'une subordonnée de but (« pour que la longueur du trajet ne t'effraie pas... », où il ne fallait pas ignorer *te*, COD à l'accusatif de *terreat*). Le verbe à l'impératif *accipe* (employé dans son sens tout à fait usuel de « reçois ») est répété (ce qu'il convient de rendre sans variation), mais il a, à chaque fois, un COD différent : *currus* d'abord, *dracones* ensuite, qui est précisé par la relative au subjonctif *quos... moderere* (= *moderaris*). Quand la construction était bien vue, plusieurs interprétations du subjonctif dans la relative (et du subjonctif 2^{ème} personne) ont été admises ; il ne serait pas étonnant, de la part du narrateur ovidien, qu'il délivre ici de façon plaisante un bref « guide à l'attention » des conducteurs de dragons. Cérès vient de proposer à la Nymphé qu'elle envoie en mission de prendre ses dragons pour gagner plus vite la lointaine Scythie : certes, la réaction de la Nymphé ne nous est pas donnée à lire mais il y a peu de risques qu'elle refuse ; « *et dedit* » signifiait donc, en toute logique, « et elle (Cérès) les (char et dragons) lui (à la Nymphé) donna » (sur l'usage indispensable des pronoms compléments ici, voir plus haut).

La Nymphé se rend chez la Faim

v. 9b-13 : la traduction de la première proposition était souvent confuse à cause de rapprochements de mots erronés ; ensuite, c'est la coordination – *que* qui a souvent donné lieu à des erreurs de construction majeures. *illa* désigne la Nymphé à laquelle Cérès vient de confier la mission d'aller solliciter *Fames* en Scythie : d'assez nombreux candidats ont pensé, de manière bienvenue, à préciser l'identité de ce « *illa* » si ce n'était pas tout à fait évident dans l'enchaînement de leurs phrases. *Dato curru* est un ablatif absolu qui rebondit sur « *et dedit* » que l'on vient de lire (et c'est ainsi que l'on comprend que la Nymphé a bel et bien accepté l'offre de la déesse !). Le participe *subuecta* se construit avec *illa* et *per aera* indique le lieu où se fait le voyage : « à travers l'air » (qui répond à l'adverbe « *alte* » dans les instructions de Cérès). Rien à voir avec l'airain, donc (*aera* est acc. sg. – « le plus usité » lit-on à la fin de l'article du Gaffiot – de *aer*, *aeris*, m., et non acc. pluriel de *aes*, *aeris*, n. ; ce ne pouvait être non plus une forme de l'adjectif *aereus* d'autant que la préposition *per* restait alors sans complément). Compliments à celles et ceux qui ont essayé de rendre les préverbes dans *sub-uecta* et *de-uenit* même s'il n'est résolument pas facile de rendre compte correctement de tous les mouvements ici.

De façon plus indispensable, il fallait ensuite être vigilant en matière de compléments de lieu : *in Scythiam* est à l'accusatif pour indiquer le lieu où la Nymphé se rend, *cacumine* à l'ablatif, pour indiquer le lieu où elle se trouve au terme de son voyage et où elle exécute l'action suivante (à savoir *levare colla serpentum*). L'enclitique – *que* est employé ici deux fois de suite pour coordonner les propositions : elle arriva en Scythie et... soulagea et... vit ; le mot auquel – *que* est soudé appartient à la proposition qui suit (*rigidi* qualifie de fait *montis*, génitif masc. sg. ; *quaesitam* qualifie *Famem*, COD de *uidit*).

Remarque sur les temps : le jury attend la plus grande précision en la matière ; si toutefois *dēuēnit*, qui est un présent, a été traduit par un passé par souci d'homogénéisation avec les temps des deux verbes suivants (des parfaits), au sein d'une même phrase, ce choix a été toléré. La parenthèse *Caucason appellat* a donné lieu à un nombre disproportionné d'erreurs (parenthèse non respectée, temps du verbe, orthographe du verbe et du nom propre – à propos de ce dernier, comme pour *Scythia*, les approximations de nombre de candidats donnent à penser que des révisions de géographie ne seraient pas inutiles, d'autant qu'il ne s'agit pas que de géographie antique).

Que de scènes fantastiques ont produit les trois mots *serpentum colla lēuauit* ! Le premier sens donné dans le Gaffiot pour ce verbe (*lēuare*) suffisait pourtant pour comprendre que la Nymphé, une fois arrivée à destination, a « soulagé », « allégé » le cou des serpents (précédemment appelés « dragons ») attelés au char de Cérès. Le génitif pluriel en – *um* au lieu de – *ium*, surtout en poésie, ne devrait pas dérouter les candidat(e)s.

Dans le dernier tiers de la phrase, outre la coordination – *que*, c'est surtout *et* qui a été source d'erreurs : il arrive assez souvent en poésie aussi que des « *et* » ne soient pas à leur place logique. *Et*, surtout, ici, ne coordonne pas *dentibus* et *raras* qui ne sont pas au même cas, mais bien *unguibus* et *dentibus*. (On peut aussi considérer qu'il relie le vers précédent et celui-ci, en sorte que l'on comprend : *et unguibus raras uellentem dentibus herbas*, avec les deux ablatifs de moyen qui resteraient alors non coordonnés.) *Vellentem* ne peut pas être une forme de *volo* dont l'infinitif présent est bien *uelle*, mais le participe, *uolens* ; il s'agit du verbe *vello*, « arracher ». Ces deux vers ont tout de même fait partie, dans l'ensemble, des vers les mieux compris et traduits de la version.

La description physique de *Fames*

Cette description pose de vrais problèmes de compréhension en plusieurs endroits : le jury a, en conséquence, peu pénalisé la traduction de *scabrae rubigine fauces*, de *et a spinae tantummodo crate teneri*, de *tali*. Cela ne signifie pas qu'il a tout admis en ces mêmes endroits ; il fallait tout de même faire preuve de cohérence et d'attention en ce qui concerne les constructions. Au v. 14, le sens

fréquent (particulièrement en poésie) de *lumina* (pluriel de *lumen*) « yeux » est apparu comme méconnu de beaucoup (trop) de candidat(e)s, si bien que des « cavités lumineuses » ont surgi dès le début du portrait de Faim, cavités qui incluaient parfois *os* (*ore*) pris au sens de « bouche » : il faut jusqu'au bout faire attention à la nature des mots (c'est *lumina* le nom dans ce groupe ; quant à « *ore* », il était suffisamment question de la bouche de la créature au vers suivant pour que l'on se contente ici de lire une indication de la pâleur sur / de son « visage »). Au vers suivant, de très bonnes expressions ont été proposées pour *situ* en particulier (« [elle avait] les lèvres blanches à force de ne pas servir ») ; *scabrae rubigine fauces* est plus problématique : dans certaines traductions publiées, compte tenu d'autres emplois de *scaber* et de *rubigo* par Ovide, *fauces* est traduit par « les dents » ; il s'agit sans doute plutôt de la gorge et si la « rouille » est dès lors préférable au « tartre », elle semble aussi un meilleur choix que l'« enrouement », plus difficile à visualiser. Pour la peau de la créature, on peut admettre qu'elle soit « dure » ou « rugueuse » ; la relative au subjonctif ne nécessite pas ici de traduction particulière, même si une valeur concessive est possible, pourvu que la relative même et le temps du verbe soient respectés (« à travers laquelle on pouvait voir ses viscères »). À partir du v. 17, l'apparence extrêmement osseuse de *Fames* commence à être développée : os saillants au bas des reins, béance à l'emplacement du ventre, poitrine pendant dès lors à une colonne vertébrale assimilée à un treillis, articulations d'allure démesurée ainsi que les rotules, os de la cheville proéminents. Sur cette séquence, il faut retenir surtout :

- la répétition de mots est à considérer comme une figure et n'a pas à être évitée (*uentris... pro uentre*, littéralement, « le lieu du ventre était à la place du ventre »)
- *putares* est le verbe *puto* au subjonctif imparfait actif, 2^{ème} personne du sg, il a la valeur d'un potentiel dans le passé : « on aurait pu penser », « on pouvait croire », « on aurait cru »... ; la traduction avec « tu » a également été admise : « tu aurais cru »...
- *putares* est complété par deux propositions infinitives, une dont le verbe est *pendere*, la seconde dont le verbe est *teneri*.
- la coordination – *que* a encore joué des tours à nombre de candidats aux v. 20-21, où *genuum* est complément du nom *orbis*.
- pour *tali*, sujet de *prodibant*, différentes traductions ont été admises (ainsi « talons », « malléoles », « talus »), mais il convenait de ne pas oublier de mot et de bien identifier le verbe comme une forme de *prodire*.

La Nymphé accomplit sa mission auprès de la Faim

La dernière partie du texte est composée d'une seule phrase divisée en deux propositions principales coordonnées, encore une fois, par – *que* (*refert... paulumque morata... uisa <est>*). Le passage n'était pas extrêmement difficile ; s'il est humain d'être plus faillible en fin de version, il y a tout de même des erreurs évitables parce que les candidat(e)s doivent avoir acquis des réflexes, par exemple, pour identifier un emploi de *ut* + indicatif : la conjonction a ici son sens temporel, « lorsqu'elle l'a vue de loin ». L'adverbe *procul* est essentiel parce qu'il va faire l'objet de la précision entre parenthèses qui vient tout de suite après, qu'il va être encore renforcé par la première subordonnée introduite par *quamquam* et qu'il va rendre encore plus surprenante la « chute » du passage. Même si la Nymphé s'est tenue à distance de la Faim, elle a néanmoins eu l'impression (*uisa <est sibi>*) au dernier vers avec ce sens à connaître de *uideor* employé de manière personnelle : *mihi videor*, « il me semble que je », « j'ai l'impression de », « je crois »... de ressentir la faim ! Plusieurs mots demandaient certainement ici une bonne vigilance, mais il ne s'agit pas de mots rares : *est... ausa*, forme de parfait du verbe semi-déponent *audeo*, « oser » ; *morata*, de *moror*, *morari* (le participe apposé paraît lui-même chargé de la valeur concessive qui est ensuite clairement exprimée par *quamquam* : « même si elle ne s'était pas beaucoup / longuement arrêtée » ; « elle tarda un peu » créait un faux sens, il fallait alors penser à utiliser une tournure restrictive « ne... que... ») ; *aberat*, imparfait de *absum* (non de *abeo*) ; *modo* à analyser ici comme un adverbe de sens temporel (« quoiqu'elle fût arrivée là peu de temps avant »). Au centre de ces vers, se trouve l'accomplissement de la mission de la Nymphé qui « rapporte » à *Fames* les mots et les instructions que Cérés lui a confiées. *Refert mandata* résume cette mission qui consiste en un discours que le poète a préféré ne pas (r)écrire : « rapporte les commissions », dans ce contexte, était très maladroit ! Cette dernière expression nous conduit à formuler quelques conseils pour les futur(e)s candidat(e)s, avant de produire une proposition de traduction du texte.

Un texte comme celui-ci pousse à rappeler que, parmi les entraînements des étudiants, non seulement l'année du concours mais les années antérieures, ceux qui concernent le vocabulaire – de base – doivent figurer en bonne place. Il peut s'agir d'établir des listes de vocabulaire usuel après chaque version faite dans l'année et de mémoriser ces listes (plusieurs cas dans le passage rappellent également l'utilité de constituer une liste de mots « à ne pas confondre » : *uelle/uellere*,

uiri/uires, famam/famem, moror/morior, audeo/audio...) ; d'autres outils et méthodes existent et sont de plus en plus employés désormais qui permettent d'acquérir des mots de vocabulaire de manière plus durable (en travaillant sur le lien avec des images, en écrivant de courtes phrases où les mots sont en contexte...) : abusez-en ! Les erreurs commises sur des verbes comme *accipere, dare* ou, à la fin, *referre*, tendent en tout cas à révéler un manque de familiarité avec la langue ; il est possible d'y remédier en s'entraînant à l'exercice spécifique de la version, mais aussi, plus généralement, en ayant une fréquentation régulière du latin les années avant celle du concours. Le sujet de cette année révèle aussi l'importance de la maîtrise de la syntaxe en latin et en français : même s'ils n'étaient pas très nombreux dans ce texte, emplois du subjonctif, emplois de *ut* et d'autres conjonctions de subordination doivent être parfaitement connus au point de donner lieu à des réflexes quand on se trouve face au texte.

Proposition de traduction du passage :

« Il est un lieu, aux bords les plus lointains de la glaciale Scythie, un sol triste, une terre stérile – pas un grain, pas un arbre. C'est là qu'habitent le Froid qui engourdit, la Pâleur et le Tremblement, ainsi que la Faim qui jeûne. Elle, qu'elle se niche dans le cœur scélérateur du sacrilège : donne-lui en l'ordre ! L'abondance de nourriture ne doit pas l'emporter sur elle et, en se mesurant à moi, elle doit triompher de mes forces. Et n'aie pas peur de la distance à parcourir : prends mon char, prends mes dragons ; ils se conduisent dans les hauteurs du ciel avec des rênes (/ [proposition trouvée dans une copie*] que l'on peut en l'air ralentir à l'aide des freins). Et elle donna char et dragons.

La Nymphé, transportée au milieu des airs sur le char que lui avait donné Cérès, descendit sur la Scythie et, au sommet d'une montagne gelée (on l'appelle le Caucase), elle soulagea le cou des serpents. Cherchant la Faim, elle la vit dans un terrain pierreux où, de ses ongles, de ses dents, elle arrachait de rares herbes. Elle avait les cheveux hérissés, les yeux creusés, la pâleur sur le visage, les lèvres blanches de moisi, la gorge sale de rouille, et une peau dure, quoiqu'à travers on pût voir ses entrailles. Dans le bas de son dos courbé ses os pointaient ; pour ventre, il n'y avait que la place du ventre. On aurait cru que sa poitrine était suspendue, attachée uniquement à la treille que formait sa colonne vertébrale. La maigreur avait fait gonfler ses articulations, ses genoux, enflés, formaient des globes, et une bosse démesurée faisait dépasser ses talons.

Dès que la nymphé l'a vue, de loin (en effet elle n'osa pas s'avancer trop près), elle lui fait part des ordres de la déesse. Elle ne s'attarda pas longuement : alors qu'elle se tenait à bonne distance, alors qu'elle venait à peine d'arriver en ce lieu, elle eut néanmoins l'impression de ressentir la faim ».

*Je fais figurer ici deux propositions pour rendre hommage à la tournure trouvée par un candidat ou une candidate, mais j'en profite pour rappeler, pour finir, qu'**il convient de ne pas donner plusieurs « solutions » de traduction entre lesquelles le jury devrait choisir.**

Épreuves écrites : version grecque

Rapport établi par Laurence Vianès, maître de conférences à l'Université Grenoble-Alpes.

La version grecque a été choisie par 44 candidats : la hausse observée sur les dernières années se prolonge et s'accroît. Le jury s'en réjouit d'autant plus que ce choix s'est appuyé la plupart du temps sur une vraie étude de la langue grecque, le nombre de copies fantaisistes ou à peine ébauchées étant relativement faible. Les notes les plus basses ont été données à des productions qui, sans relever de la fantaisie pure, regorgeaient de trop d'erreurs. La note la plus haute est de 17 ; la moitié des candidats obtiennent une note entre 10 et 15,5.

Le texte de cette année était éminemment classique par sa date et son auteur, par son genre littéraire – l'éloquence judiciaire – et par les idées exprimées. Il s'agit d'une péroraison, comme l'indiquent d'emblée les mots ἀπαιτοῦμεν ὑμᾶς. La dernière phrase, assez facile, constituait une sorte de récompense pour les candidats qui parvenaient jusque-là, car elle résumait les idées principales du texte en reprenant le même vocabulaire, ce qui permettait de vérifier les choix de traduction faits précédemment.

Le plaideur, renonçant visiblement à se prétendre innocent, s'appuie sur des façons bien connues de susciter la sympathie. Son leitmotiv est la reconnaissance (χάρις, utilisé trois fois) que la cité doit à sa famille pour les pertes qu'elle a subies, d'une part au combat pendant la guerre du Péloponnèse, d'autre part à l'occasion de procès politiques sous le régime des Trente. En outre, il fait appel à un sentiment de solidarité chez les juges – qu'il présume avoir tous été des « gens du Pirée » pendant la guerre civile – puisqu'eux-mêmes ont souffert aussi en étant exilés et dépossédés. Ainsi il ne commet pas la faute de goût qui consisterait à se poser en unique victime, mais c'est en manifestant de la pitié pour les souffrances passées de ses juges qu'il espère être pris en pitié, faisant valoir comme argument suprême le compagnonnage dans le malheur (τῶν συμφορῶν μετέσχον τὸ μέρος, repris à la fin par τῶν αὐτῶν μετασχοῦσι συμφορῶν). Il emploie le vocabulaire ordinaire à ce genre de démonstration : rendre des services à la cité (τὴν πόλιν εὖ ποιεῖν) donne le droit à (potentiel avec δικαίως) recevoir d'elle des bienfaits (εὖ πάσχειν ὑπὸ + génitif) ; les juges doivent respecter dans une famille illustre la prospérité d'autrefois (τὴν τῶν προγόνων εὐδαιμονίαν), et se soucier de faire un exemple (παράδειγμα ποιῆσαι) pour l'avenir.

Devant un plaidoyer judiciaire, quelques réflexes utiles : οὗτος se traduit très souvent « mon adversaire » et signifie en tout cas l'un des acteurs du procès, de sorte que τούτους τοὺς συνδίκους ne devait pas être rendu par *ces syndics* mais par *les syndics ici présents* (en l'occurrence ils ne sont pas des adversaires mais des membres de l'appareil judiciaire). On s'attend à une présence abondante du « je » et du « nous » mais aussi du « vous », surtout dans une péroraison : ce raisonnement pouvait aider à compléter ἐνομίζετ' en ἐνομίζετε plutôt qu'ἐνομίζετο.

En ce qui concerne les règles du français, « digne » s'emploie en deux sens, « qui mérite » ou « empreint de dignité/ de solennité » : le premier, seul représenté dans ce texte, requiert d'être complété par « de », de sorte qu'on ne dit jamais impersonnellement « il est digne que ceci se produise » ni « je juge digne que, etc. »

Le sujet des participes et infinitifs doit être construit selon les règles du français moderne, en faisant la chasse à toute ambiguïté. Ainsi *je demande que les syndics nous soient bienveillants, pensant à ces temps-là* donne lieu à sanction parce qu'on pourrait croire que c'est « moi » qui pense. *Nous exigeons de vous montrer bienveillants*, en transposant au français les règles grecques de la proposition infinitive, n'aboutit qu'à une absurdité. Là où la phrase 5 dit *nous réclamons que vous ne causiez pas notre perte*, le rendre par *nous jugeons convenable de ne pas nous détruire* fait contre-sens car selon toute apparence c'est « nous » qui nous détruirions ; *nous réclamons de ne pas subir une perte* prend acte des règles du français et en conséquence tourne par une sorte de passif (*subir*) ce qui est dit à l'actif, mais si, oubliant ce bon début, on continuait *mais bien plutôt de nous aider*, on devenait passible du même verdict.

Phrase 1.

ταύτην annonce la proposition infinitive μὴ περιιδεῖν. La corrélation, comme toute insistance (par exemple celle qui s'exprime par γε), tend à signifier aussi une restriction (*cela et seulement cela*) : on peut traduire *nous ne vous demandons que cette grâce*.

ἀπαιτοῦμεν. Pour ce verbe, si Bailly propose « redemander » c'est dans son sens ancien de « réclamer ce qui nous appartient » : le mot ne convient pas, car en français moderne on comprendrait « demander à nouveau ». Il faut noter que χάρις a déjà un double sens ici, puisqu'en acquittant le plaideur les juges à la fois *lui feront une faveur qui suscitera sa reconnaissance*, et *se montreront reconnaissants envers sa famille* ; en employant en outre ἀπαιτέω-ῶ « recouvrer une dette », le plaideur assisté par Lysias souligne habilement qu'il s'agit pour lui de faire valoir un droit.

Nous vous demandons grâce faisait le pari bien risqué que le deuxième sens, judiciaire, du mot français « grâce » se retrouverait dans χάρις : or ce n'est pas le cas. Des mots français synonymes, comme « demander » et « réclamer », peuvent différer par l'usage : *nous vous réclamons de ne pas accepter etc.* est incorrect puisqu'il est impossible de savoir si c'est « nous » qui n'accepterons pas ou bien « vous ». La dernière phrase du texte présentera à nouveau ἀπαιτούμεν ὑμᾶς... ταύτην τὴν χάριν, sans que cela crée aux candidats l'obligation de traduire de façon identique. Ainsi l'on peut parfaitement considérer que la notion de dette morale, d'abord vague, s'ancre de plus en plus solidement dans l'esprit des auditeurs, et traduire la première fois *nous vous demandons cette faveur*, puis la deuxième fois *nous vous réclamons cette dette de reconnaissance*.

περιδεῖν ἡμᾶς ἀπόρως διατεθέντας. διατίθημι étant ici au passif (participe aoriste), ceux qui rendaient *ne pas nous jeter dans le dénuement* laissaient croire qu'ils le prenaient pour un actif.

ἐνδεεῖς τῶν ἐπιτηδείων. Une juste intuition des habitudes rhétoriques, qui veulent qu'on exprime une idée de plusieurs façons, devait faire choisir pour τῶν ἐπιτηδείων un neutre, « le nécessaire, les ressources indispensables », plutôt qu'un masculin, « les proches ». Par ces mots comme par ἀπόρως διατεθέντας le plaideur met en scène son possible futur dénuement, mais il n'en est pas encore à faire valoir les décès qui ont frappé sa famille.

τῶν προγόνων. Le dictionnaire de Bailly à l'article πρόγονος semble offrir un choix cornélien entre « aïeux » et « descendance ». Pourtant le choix est vite fait en faveur du premier, même sans tenir compte de la plausibilité (le plaideur fonde ses appels sur l'honneur de sa maison en raison d'ancêtres illustres). En effet, πρόγονος 1 (adjectif) a pour premier sens, dûment indiqué en tête de l'article, « né avant », d'où résulte celui d'aïeul. On devine facilement que l'acception comme « enfant né d'un premier lit » (qui donne aussi lieu à πρόγονος 2, substantif), attestée dès l'époque classique, sera rare et limitée à des contextes précis, juridiques, où il faut tenir compte de la famille recomposée pour les questions de dot ou d'héritage ; le sens d' « enfant » y peut résulter du contexte mais n'est que sous-entendu, et πρόγονος y continue de signifier « né auparavant, appartenant à une génération précédente ». Quant au sens II. de πρόγονος 1, *rejetons, postérité*, il se trouve une seule fois en grec, chez Denys d'Halicarnasse : que l'attestation soit post-classique ne compte guère ici, mais plutôt le fait que Bailly indique : (*dout.*), soupçonnant donc le texte d'être corrompu.

τὴν... εὐδαιμονίαν καταλύσαι. Εὐδαιμονία signifie le bonheur avec une coloration de richesse et non l'inverse. On a accepté *fortune*, mais *prospérité* convenait mieux. Pour καταλύω il n'y avait pas de raison d'en rester au sens purement étymologique de *dissoudre* (*dissoudre la richesse* n'a guère de sens), ni non plus d'introduire dans le texte une précision juridique et financière outrée en rendant *dilapider* ou encore *confisquer*.

παράδειγμα ποιῆσαι τοῖς βουλομένοις. Le français se montrait vite piégeux : *faire un exemple de ces hommes* i.e. les punir de façon mémorable, est tout autre chose que *faire un exemple pour eux*.

οἷων ὑμῶν ἐν τοῖς κινδύνοις τεύζονται. Un ou deux candidats se sont approchés du sens de ces mots, aucun ne l'a atteint. C'est une proposition complétive interrogative indirecte. On sait que le grec utilise facilement ces propositions dès que la moindre nuance d'interrogation ressort du contexte, quel que soit le verbe. Ainsi, quoique ποιῆσαι n'exprime pas en lui-même l'interrogation, ni même n'admette des complétives déclaratives, cependant *faire un exemple* est à peu près équivalent à *montrer*, qui, lui, admet des complétives déclaratives ou interrogatives : aussi παράδειγμα ποιῆσαι est ici complété par l'interrogative indirecte comme pourrait l'être παραδείξει. Comme souvent là où il y a οἶος, pour un rendu mot à mot on voudrait recourir au français du XVI^e siècle ou au latin : *vous leur ferez voir quels ils vous trouveront* (*quales vos invenient*), c'est-à-dire *quel genre d'hommes ils trouveront en vous*.

Pour ce début substantiel, nous jugeons utile de proposer une traduction, ce que nous ne ferons pas systématiquement dans la suite : *Or maintenant en récompense pour tous les sacrifices consentis, nous ne vous demandons que cette grâce : que vous n'acceptiez pas sans réagir de nous voir être jetés dans le dénuement et manquer des ressources élémentaires, et que vous fassiez un exemple pour ceux qui voudraient rendre des services à la communauté, en leur montrant ce qu'ils pourront attendre de vous quand ils seront dans les périls.*

Phrase 2.

ὧ ἄνδρες δικασταί. C'est la façon ordinaire dont un Athénien s'adresse au tribunal, et s'agissant de jurés tirés au sort comme échantillon de la population, son *éthos* est aussi démocratique que le nôtre ou davantage ; pas d'obséquiosité ni de marques hyperboliques de respect, évidemment pas de familiarité non plus : on écarte donc « chers juges » tout autant qu'« ô vénérables juges », en se rappelant qu'ὧ en grec n'est ni familier, ni solennel comme il le serait en latin, tandis que l'omettre est solennel.

Pour la première phrase, il est utile de se rappeler qu'ἔχω + infinitif signifie « être en mesure de » ; cependant, même en ne tenant pas compte de cette expression, mais simplement du fait que chacun des deux futurs signifie le but ou l'intention, une analyse rigoureuse suffit : *les (gens) que j'aurais l'intention de faire monter à la tribune pour qu'ils vous supplient, je ne les ai pas (à ma disposition)*. Encore fallait-il comprendre correctement δέομαι comme *supplier* au lieu de *manquer, avoir besoin* : c'était plus probable dans la péroraison d'un discours judiciaire.

ἄνδρας ἀγαθούς αὐτοὺς παρασχόντες. On ne peut trop recommander aux candidats de prendre l'habitude de *prononcer* l'esprit rude sur chaque mot où il se trouve, ce qui leur évitera de le laisser passer inaperçu : ici il faisait toute la différence du pronom réfléchi αὐτοὺς avec un simple pronom de rappel. On pouvait traduire *qui ont montré leur vaillance*, ou aussi bien *qui se sont conduits en héros*, puisqu'ici le mot héros ne risquait pas d'être pris dans son sens antique (un personnage du passé recevant un culte sur sa tombe).

Μεγάλην τὴν πόλιν ποιοῦντες. Le participe présent ποιοῦντες, par contraste avec l'aoriste παρασχόντες, se rend par un imparfait : *eux qui rendaient grande*. Le placement de l'article oblige à voir dans μεγάλην un adjectif attribut de l'objet, alors qu'il serait épithète si on lisait τὴν μεγάλην πόλιν π.

ὑπὸ τῶν τριάκοντα. Même chez des spécialistes de Lettres Modernes, l'histoire d'Athènes à l'époque classique est réputée connue, de sorte que le titre donné à la version rappelait suffisamment le coup d'État des Trente en évoquant « les événements de 404-403 ». Traduire *sous les Trente* c'était confondre ὑπὸ avec une autre préposition, ἐπί + génitif, « sous le gouvernement de ». En fait le complément d'agent (ὑπὸ) se justifie par le fait que le verbe sous-entendu reste τεθνᾶσιν (voir § suivant), et que θνήσκω / ἀποθνήσκω sert de passif au verbe « tuer ». D'où la traduction proposée : *et les autres ont été exécutés par les Trente en buvant la ciguë*. Sans pousser jusqu'au bout ce raisonnement, on pouvait écrire aussi qu'ils sont morts par décision des Trente ou du fait des Trente.

οἱ δ(ὲ)... κώνειον πiónτες. Le verbe étant au participe ne peut être coordonné à τεθνᾶσιν, de sorte qu'il était fautif de traduire *et les autres ont bu la ciguë*. Au contraire c'est τεθνᾶσιν qui continue d'être le verbe de la proposition commençant avec οἱ δὲ, tout comme s'il avait été placé « en facteur commun » avant οἱ μὲν. Πiónτες donne l'impression d'être coordonné à παρασχόντες καὶ... ποιοῦντες mais en réalité il indique les causes du décès et remplit donc la même fonction qu'έν τῷ πολέμῳ : les parents du plaideur sont morts les uns à la guerre, les autres en buvant la ciguë.

αἴτια γεγονάσιν. De nombreux candidats semblent avoir hésité entre les deux sens d'αἴτια, « cause, origine », et « cause judiciaire, motif d'accusation, dossier du procès » ; beaucoup ne se sont pas aperçus qu'au lieu de choisir ils rendaient les deux sens à la fois, quand ils ont traduit « des accusations ont produit [i.e. ont été la cause de] notre isolement », ou encore « ils deviennent des motifs d'accusation et des motifs de notre isolement ».

αἱ τε τῶν προσηκόντων ἄρεται καὶ αἱ τῆς πόλεως συμφοραί. Le pluriel αἱ ἀρεταί se traduira au mieux par *les actes de vaillance*. Quoique les candidats choisissant la version grecque n'aient probablement pas étudié le latin, certains ont pensé que τε fonctionnait comme -que latin, c'est-à-dire se plaçant après un second terme pour le coordonner avec le premier ; ils se sont donné une peine considérable pour intégrer à leur phrase les mots « et les actes de vaillance de nos ancêtres ». Cet usage de τε (pour lequel on peut mémoriser l'expression ἄνδρες γυναῖκες τε *hommes et femmes*) existe en grec presque à toutes les époques et dans tous les genres littéraires, mais reste relativement rare en attique classique. Ici c'était l'usage plus spécifiquement attique pour exprimer la liaison forte, τε après le premier terme et καὶ avant le second (ἄνδρες τε καὶ γυναῖκες *tant hommes que femmes*). On retiendra enfin le troisième usage de τε, plutôt poétique, après chaque terme d'une énumération *ad libitum* : ἄνδρες τε γυναῖκες τε παῖδες τε ὄνοι τε *hommes, femmes, enfants, ânes...*

Il vaut mieux avoir appris à l'avance le mot ἡ συμφορά pour ne pas être réduit à consulter le dictionnaire, car bien tortueuses sont les voies qui lui font signifier le « malheur » alors que son étymologie le met du côté de l'« aide » et de l'« avantage ». Pour cette phrase, nous proposons : *notre isolement actuel a pour causes les actes de vaillance de notre famille et les malheurs de la cité*.

Phrase 3.

Ἵν ἄξιον ὑμᾶς ἐνθυμηθέντας. Ἐνθυμέομαι se construisant avec le génitif, ὧν lui sert de complément d'objet indirect : *en réfléchissant à cela*. ἄξιον, littéralement « équilibré », équivaut à ἄξιόν ἐστιν : « il est juste / il vaut la peine / il est normal que ». Dans ὧν ἐνθυμηθέντας, comme souvent, le relatif de liaison est aussi un relatif complexe, c'est-à-dire que ὧν ne joue aucun rôle par rapport au verbe principal (lequel reste d'ailleurs inexprimé, la phrase étant nominale) mais seulement par rapport au verbe subordonné.

ἡγήσαμένους τούτους ἂν ἐν δημοκρατίᾳ δικαίως εὔ πάσχειν ὑφ' ὑμῶν, οἵπερ etc. Dans ἡγοῦμαι les sens de « considérer, juger » et de « marcher en tête, guider » ont à peu près la même fréquence : il fallait choisir le premier. L'expression εὔ πάσχειν sert de passif à εὔ ποιεῖν qu'on lisait dans la phrase

1. Τοῦτους ἄν... εὖ πάσχειν résulte de la transformation en proposition infinitive d'une tournure potentielle qui serait οὔτοι ἄν εὖ πάσχοιεν *ces gens-là sont susceptibles d'être bien traités*. (On rappelle ici que le potentiel, consistant en optatif avec ἄν, n'est pas rendu obligatoirement par un conditionnel en français mais aussi bien par l'auxiliaire *pouvoir* ou d'autres outils. On ne tombera jamais loin en utilisant comme traduction de travail la tournure *être susceptible de*). Mais avec la corrélation, la relative introduite par οἷτερ est déterminative et non circonstancielle : *ces gens-là sont susceptibles d'être bien traités qui etc.* Enfin, là où δικαίως à *bon droit* apparaît (ou encore εἰκότως, ἀδίκως etc., tous mots qui font habituellement bon ménage avec le potentiel), ce jugement de valeur porte fréquemment tout le poids de la phrase. Dans ce cas le français aime en faire une proposition principale, *c'est à bon droit que etc.* en transformant le reste en subordinées : *c'est à bon droit que pourront être bien traités par vous, en (temps de) démocratie, les gens qui, etc.* Les candidats qui ont traduit δικαίως par *justement* (*ils pourraient justement recevoir un bienfait de votre part*) ont été sanctionnés (légèrement) comme suspects de n'y avoir pas vu l'idée de justice mais celle d'une heureuse coïncidence, comme en français courant.

τῶν συμφορῶν μετέσχον τὸ μέρος. La bonne démarche consistait à se demander si ces mots s'appliquaient à des complices (*ils ont participé / contribué aux malheurs*) ou à des victimes (*ils ont eu leur part de malheur*) ; puis à choisir cette deuxième solution comme convenant mieux au raisonnement. Traduire de façon délibérément ambiguë *ils ont pris part aux malheurs* attirait une sanction en croyant l'éviter. Nous proposons pour cette fin de phrase : *en considérant que ceux à qui il serait justifié que vous fassiez du bien sous la démocratie sont ceux-là qui sous l'oligarchie ont porté leur part de vos malheurs*.

Phrase 4.

Καὶ τοῦτους : voir l'introduction de ce rapport. Les termes qui désignent des institutions politiques ou juridiques n'existant que dans telle société particulière, comme τοὺς συνδικούς, constituent souvent d'épineux problèmes de traduction. Ici cependant on ne courait guère de risque à employer le mot *syndic*, proposé par le dictionnaire et qui a été pleinement accepté par le jury ; à moins que l'on ne préférât gloser *les personnes chargées du dossier de confiscation*.

ἐκ τῆς πατριδος ἐκπεπτωκότες... ἐνομιζέτ(ε). Pour le dernier mot, voir l'introduction de ce rapport. La phrase commence par parler des syndics à la 3^{ème} personne, mais en précisant qu'ils sont présents (τούτους) : c'est pourquoi elle les interpelle ensuite à la 2^{ème} personne. Pour faciliter aux candidats la compréhension de ce passage, le titre de la version prenait soin d'indiquer que les événements de 404-403 « ont vu également exiler de nombreux Athéniens ».

ἐκείνου τοῦ χρόνου μνησθέντας, ὅτ(ε). Restituer ὅτι amenait à fausser la construction de la phrase et à traduire *en se souvenant qu'à cette époque, vous etc.* Le démonstratif ἐκείνου est en corrélation avec ὅτ' ; or il qualifie le mot χρόνου *temps* : il faut donc lire ὅτε, et comprendre *en se souvenant de ce temps-là où*. On n'écrira ni *le temps quand*, qui correspond au grec et à la logique mais ne se dit pas en français, ni *le temps que* malgré de beaux antécédents classiques (« *Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle !* »).

Τοῖς ἐξ ἐκείνων à *ceux qui sont issus de ces gens-là*, i.e. à *leurs descendants*, a donné lieu à de multiples erreurs, la moins imaginative consistant à effacer tout bonnement ἐξ (à *ces gens-là*).

Phrase 5.

On ne saurait trop recommander de bien posséder les pronoms personnels ἡμεῖς et ὑμεῖς afin de ne pas prendre l'un pour l'autre ; quant à les confondre avec υἱεῖς, l'un des pluriels existants pour υἱός *le fils*, cela était impardonnable mais s'est beaucoup rencontré.

τῶν ὑπὲρ τῆς ἐλευθερίας προκεκινδυνευκότων. Il était bon de rendre le préverbe προ- en disant par exemple, *les hommes qui ont livré les batailles du passé pour la liberté*.

ἀπαιτοῦμεν... χάριν : voir le commentaire à la phrase 1.

ἀξιόω-ω, dans le dédale de ses traductions, signifie toujours à peu près « déclarer que la chose est équilibrée (dire que ἀξιόν ἐστιν) », voir phrase 3 ; donc souvent « réclamer » (et au moyen, « revendiquer pour soi »). Les candidats qui tenaient à rendre ἀξιόωμεν comme *nous estimons qu'il est juste que etc.* ont eu de la difficulté à affronter le fait que s'y accolait le mot ἀδίκως *injustement* ainsi que la négation, et plusieurs ont cédé à la tentation de supprimer certaines de ces données : *nous estimons, non pas qu'il est injuste que nous soyons spoliés, etc.* En saisissant qu'ἀξιόω-ω est tout simplement *demander*, on comprenait à la fois le temps aoriste d'ἀπολέσαι, qui n'exprime que l'aspect, la négation utilisée μή au lieu d'οὐκ, et l'absence apparente de sujet pour ce verbe, dont ἡμᾶς n'est pas le sujet mais le C.O.D. puisque le verbe est à l'actif et non au passif. En fait le sujet de l'infinitive est ὑμᾶς, C.O.D. d'ἀπαιτοῦμεν et aussi d'ἀξιόωμεν.

συμφορῶν : voir plus haut.

Épreuves écrites : versions de langues vivantes

Nota bene : lors de la session 2020, les versions polonaise, russe et tchèque n'ont pas rencontré de candidats. Pour consulter un rapport relatif à ces exercices, merci de vous reporter aux rapports des sessions précédentes.

Épreuves écrites : version allemande

Rapport présenté par Anne Roehling, professeur agrégée d'allemand en khâgne au lycée Louis le Grand et Anne-Sophie de Groër, professeur agrégée d'allemand à l'École polytechnique.

Remarques préliminaires sur l'épreuve

Le nombre de candidats ayant composé en allemand a été exceptionnellement bas cette année avec seulement 42 copies rendues.

L'échelle des notes est très étendue, mais le jury s'est réjoui de relever un nombre plus important de traductions très honorables voire excellentes cette année. Ces prestations très satisfaisantes ont malheureusement été contrebalancées par un nombre non négligeable de copies au niveau hélas beaucoup plus faible, ce qui explique une moyenne proche de celle de l'année dernière (11,3/20).

Aucune copie blanche n'a été rendue, ce dont le jury se félicite. La majorité des candidats s'est efforcée de rendre le texte dans sa totalité, de la manière la plus fidèle possible. Quelques propositions néanmoins ont tellement divergé du texte original qu'il n'était plus possible de les considérer comme des traductions. Ces copies proviennent de candidats dont la connaissance de la langue allemande paraît clairement insuffisante et le jury ne peut que répéter combien il est important au cours de l'année précédant l'épreuve de multiplier les contacts avec la langue écrite et de s'exercer le plus souvent possible à la gymnastique consistant de passer de la langue étrangère à la langue maternelle.

Le texte choisi cette année ne présentait pas de grandes difficultés, ni d'ordre lexical, ni grammatical pour des candidats habitués à l'exercice de la traduction. C'est la capacité à rendre le texte de manière non seulement précise, mais aussi fluide et élégante qui a contribué à départager les candidats.

Présentation du texte

Le choix du jury s'est porté cette année encore sur un auteur contemporain, Ferdinand von Schirach, qui à côté de ses activités d'auteur est aussi avocat en droit pénal. Ses œuvres littéraires, dont un certain nombre s'inspirent très largement de son vécu d'avocat, connaissent un succès considérable en Allemagne et à l'international et plusieurs d'entre elles ont été portées à l'écran.

Le texte proposé aux candidats est tiré d'un roman publié en 2013 intitulé en allemand *Tabu* et dans lequel le narrateur invite le lecteur à découvrir la vie et le destin d'un artiste appelé Sebastian von Eschburg. L'extrait à traduire se situe au tout début du roman qui retrace la jeunesse et les années d'école du personnage principal.

Remarques d'ordre lexical

Le texte comprenait un certain nombre de termes liés à des institutions religieuses, ce qui pouvait présenter quelques difficultés de traduction ; on pouvait certes hésiter entre différentes possibilités pour traduire "Kloster" : "couvent", "monastère" ou "abbaye", mais il fallait sûrement écarter "cloître", terme qui aujourd'hui ne s'applique plus pour la désignation d'un monastère.

Le protagoniste de cet épisode du roman, Sebastian, est un garçon de douze ans, interne dans une institution dirigée par des religieux : il s'agissait donc d'une école conventuelle, dirigée par des pères chargés de l'enseignement. Il sera utile ici de rappeler que les titres religieux prennent une majuscule seulement lorsqu'on les emploie en tant que titre, pour s'adresser à une personne, dans des formules d'appel et de salutation.

Le mot "père" est omniprésent dans le texte, et plus important que les pères religieux, le père du protagoniste y joue le premier rôle et donne un sens à l'aventure de Sebastian. Celui-ci, apprenant par téléphone que son père est malade, se croit investi d'une mission et imagine qu'il doit sauver son père en traversant la dangereuse gorge de la Via Mala. L'épisode se termine par le sentiment de réussite et de soulagement de Sebastian: "*Er hatte den Vater gerettet.*" – Si en allemand, il est fréquent et tout à fait habituel de faire précéder "père" d'un simple article défini, en français l'usage impose l'adjectif possessif, et le jury ne peut que recommander vivement aux candidats de prendre le temps de se relire, pour constater que d'écrire "il avait sauvé le père" ne se dit pas en français.

Toujours sur le plan lexical, le jury a noté que certains verbes courants ont posé des

problèmes à plus d'un candidat. Ainsi, "fördern" a été confondu avec "fordern", "halten" n'a souvent pas été compris dans le sens de "tenir", mais dans le sens de "s'arrêter". Ces confusions peuvent être évitées si les candidats font davantage attention à la logique du récit et se montrent capables d'imaginer la scène.

Aussi faut-il lire attentivement le texte : il n'y a qu'une lettre qui sépare "Abendmessen" de "Abendessen" et distingue les messes vespérales ou les vêpres, d'un dîner, d'un repas du soir ...

Le jury voudrait également souligner qu'il est important de faire des révisions régulières du vocabulaire de base, car force est de constater que la confusion très classique entre "der See" ("le lac"), et "die See" ("la mer"), a fait des ravages dans de nombreuses copies...

Il faut aussi utiliser son bon sens pour ne pas se laisser induire en erreur par un adverbe de temps comme "erst" qui peut jouer un rôle double ; son premier sens est en effet "tout d'abord, en premier lieu", au même titre que "zuerst" ou "als Erstes", le deuxième sens est : "seulement à ce moment-là, pas avant". Dans la séquence "Erst unterwegs bemerkte er, dass ..." c'est la présence de l'adverbe "unterwegs" (en cours de route, chemin faisant) qui nous donne la clé pour une traduction juste – si l'on se limite à la seule compréhension grammaticale. Mais c'est surtout le sens du récit qui nous éclaire : ce n'est pas "tout d'abord" que Sebastian se rend compte qu'il n'est pas habillé comme il faut pour entreprendre la périlleuse traversée de la gorge de la Via Mala, c'est "seulement quand il est déjà en route" (et pas avant) qu'il s'en aperçoit. Au vu du nombre important d'erreurs commises par les candidats à cet endroit, une seule recommandation : utilisez davantage votre bon sens!

Relevons en dernier lieu le groupe verbal "ein Gespräch durchführen" qui a parfois suscité l'envol de l'imagination des candidats... Non, le père qui était de garde à l'entrée du couvent n'a pas écouté la conversation téléphonique de Sebastian, il a simplement passé la communication. Le préverbe "durch" – ici séparable - pouvait pourtant renseigner sur le sens à donner au verbe.

Pour ce qui est de l'orthographe française, le jury a hélas relevé de fréquentes erreurs sur les chiffres, plus exactement sur le chiffre "cent", avec ou sans "s" ...

Sur le plan grammatical

La transcription du discours indirect dans le passage où Sebastian appelle ses parents s'est parfois avérée problématique. Il n'y avait pas lieu de transformer la séquence: "Der Vater sei krank, sagte sie, aber es sei nicht schlimm" en un discours direct en français. Le discours indirect devait être maintenu afin de respecter le style et le mode narratif de l'extrait.

Une autre difficulté a été pour quelques candidats l'usage des temps et des modes:

- le choix entre imparfait et passé simple : le jury invite les candidats à réviser leurs classiques, sans négliger la conjugaison, qui dans le cas du passé simple n'est hélas pas toujours correctement maîtrisée (!) Nous nous contenterons de mentionner un seul exemple à partir du passage évoqué ci-dessus. Sebastian appelle régulièrement à la maison, mais cette fois-ci, la situation est différente ("Sebastian wusste sofort, dass etwas nicht stimmte"). Le caractère unique et bref de la scène (bien mis en lumière ensuite par la conjonction "als") interdisait l'usage de l'imparfait à cet endroit.

- l'identification et la transcription du subjonctif II

Le subjonctif II, qui apparaît seulement deux fois dans le texte, a mis en difficulté certains candidats. Leur utilisation de l'imparfait pour transcrire ces passages a grandement étonné le jury, qui n'a pu s'expliquer ce choix autrement que par une confusion entre le prétérit et le subjonctif II (wurde vs. würde, musste vs. müsste). Une erreur aussi élémentaire a été sévèrement sanctionnée dans les passages en question.

Autres conseils :

- **Se détacher du "mot-à-mot", soigner son style, distinguer l'esprit et la lettre**

Le jury a relevé un certain nombre de groupes nominaux qui ont souvent donné lieu à des traductions maladroites :

- "Ein hoher Saal" n'est certainement pas "une salle haute" et encore moins "une haute salle", mais "une salle haute de plafond".

- Traduire "dunkle Holztische" par "de sombres tables en bois" paraît quelque peu limité ...

- Le simple "an jedem zweiten Sonntag" : "un dimanche sur deux" a mené plus d'un candidat à proposer une traduction où le manque d'élégance du style confinait à l'ignorance des expressions les plus courantes en français.

- "Regarder dans le vide" a un tout autre sens que "regarder le vide", et ne pouvait être accepté pour traduire "in die Tiefe sehen".

- Ce qui en allemand se présente de façon simple et directe : "Unter sich hörte er den Fluss", ne peut être rendu de la même manière en français. Il fallait au moins introduire un verbe pour décrire "l'action" de la rivière : "couler" ou "gronder". Par ailleurs, on pouvait espérer d'un futur professeur de lettres qu'il trouve une façon plus élégante de traduire "unter sich" que simplement par "sous lui". La différence entre "en-dessous de" et "au-dessous de" ne devrait pas non plus poser problème...

- "Nach drei Stunden hatte er es geschafft" – Le jury a souvent été déçu dans le passage final en lisant un bon nombre de copies qui proposaient un maladroit "après trois heures" pour parler de la fin de l'exploit de Sebastian qui "trois heures plus tard" avait accompli sa mission.

- Des règles de ponctuation à revoir pour certains

La ponctuation a parfois été quelque peu anarchique : on a trouvé des virgules dans la phrase française là où elles auraient eu une raison d'être uniquement dans la phrase allemande. Le jury encourage les candidats à revoir les règles basiques de la ponctuation en cas de doute.

Proposition de traduction

Depuis des siècles, la vie au couvent était consacrée tout entière à la lecture et à l'écriture. La bibliothèque des moines était une salle haute de plafond avec un sol en bois de chêne clair. Elle contenait plus de mille quatre cents manuscrits et plus de deux cent mille livres imprimés, la plupart reliés en cuir. Les moines avaient fondé au onzième siècle une école de calligraphie, à laquelle s'ajouta une imprimerie au dix-septième siècle. Il y avait une deuxième bibliothèque pour les élèves, une salle avec des tables de bois foncé et des lampes en laiton. Parmi les enfants courait une rumeur selon laquelle il y aurait dans la cave du couvent des pièces secrètes contenant des livres interdits : des descriptions de torture, de procès en sorcellerie, des traités de magie. Les pères n'encourageaient pas la lecture, ils savaient que certains enfants y viendraient d'eux-mêmes et que pour d'autres, elle resterait sans intérêt.

Dans l'isolement du couvent, Sebastian se mit à lire. Au bout de quelque temps, les règles de l'internat cessèrent de le gêner, il s'habitua aux messes matinales et vespérales, à l'enseignement, au sport, aux heures d'étude. C'était ce rythme immuable des journées au couvent qui lui donnait le calme nécessaire pour vivre dans les livres.

Les premières semaines, la maison au bord du lac lui manquait. Les enfants n'avaient pas le droit de rentrer chez eux en dehors des périodes de vacances. Les appels téléphoniques devaient être déclarés selon une procédure complexe. Sebastian appelait ses parents un dimanche sur deux. Il se tenait alors dans une des petites cabines en bois à l'entrée du couvent et le père de garde à la porte passait la communication.

L'un de ces dimanches, ce fut sa mère qui répondit au téléphone. Sebastian sentit tout de suite que quelque chose n'allait pas. Elle lui dit que son père était malade, mais que ce n'était rien de grave. Quand Sebastian raccrocha, ses genoux tremblaient. Il eut soudain la conviction qu'il était le seul à pouvoir sauver son père. Pour y arriver, il devrait traverser seul la gorge de la Via Mala. Cette gorge lui faisait peur, l'obscurité qui y régnait, les chemins étroits. Il n'avait pas accompagné ses camarades lors de l'excursion scolaire. « Via Mala » – le « mauvais chemin » : des parois rocheuses hautes de trois cents mètres, lisses et froides, des escaliers de pierre et des ponts.

Sebastian se mit immédiatement en route sans prévenir de son départ. Il prit le bus devant l'internat. C'est seulement une fois parti qu'il s'aperçut qu'il n'avait que des chaussures légères aux pieds et n'avait pas emporté de veste. Il avait douze ans, il était sujet au vertige, mais il fallait qu'il y arrive. Il marchait très lentement. Il traversait les ponts en se tenant bien au milieu et évitait de regarder le vide. En bas, il entendait couler l'eau de la rivière. Il était tellement pâle que plusieurs fois, des randonneurs lui demandèrent s'il avait besoin d'aide. Trois heures plus tard, il avait accompli sa mission. Il retourna ensuite au couvent. On l'avait cherché et bien sûr, le Père préfet ne comprit pas l'histoire concernant son père. Sebastian reçut une gifle. Mais cela ne lui fit rien : il venait de sauver son père.

D'après Ferdinand von Schirach, *Tabou*

Épreuves écrites : version anglaise

Texte présenté par Pascal Clottes, professeur agrégé d'anglais en khâgne au lycée La Bruyère de Versailles ; rapport établi par l'ensemble du jury de version anglaise

Présentation du texte

The Goldfinch, publié en 2013, est le troisième roman de l'auteure Donna Tartt, après *The Secret History* (1992) et *The Little Friend* (2002). Aux côtés notamment de Bret Easton Ellis et Jay McInerney, elle a été associée au « *literary brat pack* », un groupe de jeunes auteurs américains ayant émergé dans les années 80 et dont les œuvres, dans des styles très différents, parfois polémiques, injectent dans le traditionnel roman d'apprentissage un hédonisme nihiliste caractéristique de la « Génération X ».

Les trois romans de Donna Tartt mettent en scène des personnages d'adolescents dont les existences se voient redéfinies par l'irruption du crime et de la violence. Dans *The Goldfinch* (*Le Chardonneret*), roman qu'on a souvent qualifié de Dickensien, le narrateur, Theodore Decker, accompagne sa mère au *Metropolitan Museum of Art* lorsqu'une bombe explose, la tuant instantanément. Émergeant des décombres dans un état de semi-conscience, il emporte avec lui un tableau flamand du XVII^e siècle : *Le Chardonneret* de Carel Fabritius, qui donne son nom au roman, et qui fera pénétrer Theodore dans le monde des trafiquants d'œuvres d'art. Après le drame, l'adolescent part vivre chez son père, installé à Las Vegas avec sa nouvelle compagne.

Dans l'extrait à traduire, Theodore découvre son nouvel environnement scolaire, (péri)urbain et sociologique : architecture carcérale, climat désertique, hiérarchie sociale renversée, et en arrière-plan, Las Vegas, la ville des trompe-l'œil et de la superficialité, celle que le philosophe Bruce Bégout a surnommée Zéropolis, la ville du néant¹. Dans ce monde de l'éphémère et du contrefait, les textes de Henry David Thoreau (1817-1862), le grand auteur Transcendantaliste, retrouvent toute leur dimension subversive : ils mettent à nu la vacuité existentielle du divertissement de masse, de la société d'abondance, et de leur logique marchande². En contrepoint à Thoreau, son contemporain Charles Dickens (1812-1870) fournit la seconde référence intertextuelle de l'extrait, avec son avant-dernier roman *Les Grandes Espérances* (1861), qui présente – ce n'est pas une coïncidence – de nombreux échos thématiques et structurels avec *The Goldfinch* : ils ont notamment en commun un narrateur orphelin, qui navigue entre les classes sociales et fraye avec les milieux interlopes.

Le texte fournit aux candidats attentifs suffisamment d'indices qui leur permettent de faire des choix de traduction pertinents, en termes de temps grammaticaux, de lexique et de registre.

L'identité même du narrateur doit guider certains de ces choix. Dès les premiers mots du texte, se pose la question de la traduction de « *school* » : le narrateur est-il écolier ou étudiant ? Mais les couloirs bordés de casiers, la cour de récréation clôturée, et des enfants qui suivent leurs parents dans leurs déménagements successifs, indiquaient bien que le cadre est celui d'un lycée et non d'une université (mondialisation de la culture visuelle : le lecteur, même européen, est aussi familier que le narrateur de ces images de lycées américains popularisées par les séries). Par ailleurs, si rien n'indiquait le sexe du narrateur (le choix d'une narratrice n'a donc pas été pénalisé), le fait qu'il soit lui-même un lycéen rendait peu probable qu'il appelle ses camarades de classe des « enfants » (« *the more vocal kids* »).

En ce qui concerne les temps grammaticaux, l'âge du narrateur, la contemporanéité de la diégèse et le niveau de langue du texte, oscillant entre le soutenu et le familier (« *army brats* », « *knock-down Mexican beauties* »), pouvaient justifier le choix du passé composé au détriment du passé simple dans les (rares) passages de récit. Car une brève analyse de la temporalité permettait de déceler qu'il s'agit avant tout d'un texte descriptif : le narrateur n'y raconte pas sa première journée d'école, mais concentre dans ces quelques paragraphes les observations et impressions collectées au fil des premières semaines, qui scellent aussi son statut de marginal par un isolement à la fois physique (dans la cour, avec son livre) et idéologique (par son admiration pour Thoreau). Ainsi fallait-il interpréter de nombreux prétérits du texte comme ayant une valeur d'itération (« *I hid myself* » ; « *we were rounded up* » ; « *I stood* »...), et les traduire par un imparfait plutôt que par un passé simple (ou composé). Seule la première phrase, et à la rigueur le premier paragraphe, pouvaient être extraits de

cette modalité itérative pour s'inscrire dans le récit et dans la successivité des événements (« *my school started... made me think... I stepped through the doors...* »).

Par ailleurs, certaines conventions de traduction semblent mal connues. La formule erronée selon laquelle « on ne traduit pas les noms propres » semble avoir poussé certains candidats à faire le choix de laisser tels quels « *Great Expectations* » ou « *Honors English* ». Or les titres d'œuvres se traduisent, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'un classique victorien, dont on pourrait par ailleurs attendre des candidats qu'ils en connaissent la traduction française canonique (*Les Grandes espérances* ou *De Grandes espérances*, plutôt que *Les Grandes attentes*). De manière générale, on traduit les noms propres qui ont un équivalent attesté en français, que ce soient des noms de lieux ou d'institutions. « *Honors English* » fait référence à une réalité civilisationnelle dont l'emprunt (c'est-à-dire la « non-traduction ») laissera sans doute perplexe la majorité des lecteurs francophones : c'est là un signe qu'il faut proposer un équivalent ou une brève périphrase afin d'en clarifier le sens, sans pour autant en gommer l'altérité culturelle (on préférera donc « anglais avancé » à « anglais renforcé », trop ancré dans le système éducatif français).

Correction par segments

1) My school started the second week of August. From a distance, the fenced complex of long, low, sand-colored buildings, connected by roofed walkways, made me think of a minimum security prison. But once I stepped through the doors, the brightly colored posters and the echoing hallway were like falling back into a familiar old dream of school:

Dans ce premier segment mettant en scène le lycée à la fois comme lieu architectural et lieu de mémoire, il convenait de faire attention à l'interprétation du groupe nominal « *roofed walkways* », qui renvoyait à des passages couverts et non pas à des passerelles suspendues ni à des sentiers sur les toits. De même, le calque de « prison à sécurité minimale » pour « *minimum security prison* » était à éviter, avec une préférence pour le terme technique « prison de basse sécurité ».

Le « *echoing hallway* » a souvent donné lieu à des contre-sens et à des approximations: « halle » pour « *hallway* », « bruyant » pour « *echoing* ». Le groupe nominal « *a familiar old dream of school* » a également suscité de nombreuses erreurs sur les déterminants, qu'il faut veiller à traduire avec la plus grande précision.

Mes cours commencèrent la deuxième semaine d'août. De loin, le complexe clôturé et constitué de longs bâtiments bas, de couleur sable, et reliés par des passages couverts, me faisait penser à une prison de basse sécurité. Mais aussitôt que j'en eus franchi les portes, les affiches aux couleurs vives et les couloirs résonnant d'échos me donnèrent l'impression de retomber dans un vieux rêve familier de lycée :

2) crowded stairwells, humming lights, biology classroom with an iguana in a piano-sized tank ; locker-lined hallways that were familiar like a set from some much-watched television show—and though the resemblance to my old school was only superficial, on some strange wavelength it was also comforting and real.

Dans ce segment très descriptif sont énumérés les détails marquants du « rêve d'école » évoqué au segment 1, aussitôt identifiés comme des clichés télévisés : il était donc important de faire un effort de visualisation pour éviter les calques lexicaux. « *Locker-lined hallways* » en particulier ne renvoyait pas à des lignes ou rangées de casiers mais au fait que les casiers fermés des élèves sont disposés de chaque côté de larges couloirs : lieux de flirt, de rencontre ou de harcèlement par excellence de séries adolescentes américaines inlassablement re-diffusées, comme *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), *Malcolm in the Middle* (2000-2006) ou plus récemment *Glee Club* (2009-2015).

D'un point de vue syntaxique, l'énumération au pluriel permettait une certaine souplesse dans le choix de la détermination (au singulier avec article défini, au pluriel avec ou sans article indéfini). Les deux « *some* » du segment (« *some TV show* » et « *some wavelength* ») ont souvent été surtraduits par *« quelque série télévisée » ou *« quelque longueur d'onde ». Ce réflexe de traduction conduit

souvent à des calques : pensez à l'article indéfini, ou, dans les cas où « *some* » est partitif au sens fort (une partie d'un tout par opposition au reste) à « certain.e.s ».

D'un point de vue lexical, l'interprétation et la traduction de « *wavelength* » n'étaient pas évidentes : la traduction littérale est bien entendu « longueur d'onde », mais si l'expression « être sur la même longueur d'onde » existe bien en français, elle n'est pas employée au sujet de lieux, mais plus généralement pour qualifier l'entente entre deux personnes ; elle serait de plus difficile à construire ici. Dans ce cas, où une expression lexicalisée n'a pas de correspondance directe dans la langue cible, mieux vaut traduire le sens : « à un certain niveau », « d'une certaine manière ».

escaliers bondés, néons qui bourdonnent, salle de biologie dotée d'un iguane dans un vivarium de la taille d'un piano, couloirs tapissés de casiers aussi familiers que le décor d'une série télé vue et revue... Et même si la ressemblance avec mon ancienne école n'était que de surface, étrangement, à un certain niveau, elle était aussi réconfortante et réelle.

3) The other section of Honors English was reading *Great Expectations*. Mine was reading *Walden* ; and I hid myself in the coolness and silence of the book, a refuge from the sheet-metal glare of the desert. During the morning break (where we were rounded up and made to go outside, in a chain-fenced yard near the vending machines),

Dans un cadre scolaire ou universitaire, le verbe « *read* » a souvent le sens d'« étudier » (*to read law, to read history*). Par ailleurs, il convenait de ne pas alourdir la traduction de la forme *-ing* (*« était en train de lire ») : qu'il s'agisse d'une activité en cours était ici évident, et l'imparfait suffisait.

La traduction littérale de « *I hid myself* », trop souvent retenue, n'était guère convaincante (*« je me cachais moi-même »). La scène invitait plutôt à dire que le narrateur se « réfugiait » (à l'abri de la chaleur) plutôt qu'il ne se « cachait » (pour éviter que quelqu'un ne le trouve). Le prétérit, quant à lui, avait une valeur itérative (cf. introduction), et devait être traduit par un imparfait.

De même qu'il convient de distinguer *hot* et *warm*, il ne faut pas confondre *cold* et *cool*, ce dernier mot caractérisant une sensation de froid légère ou agréable, comme le contexte invitait ici à le comprendre : « *a refuge from the sheet-metal glare of the desert* ». Souvent, « *coolness* » a aussi donné lieu à un contre-sens (« calme », « quiétude »).

Glare peut certes désigner un regard furieux ou méprisant ; mais ici, associé à la lumière, ce substantif faisait référence à un éclat éblouissant, aveuglant. Il était bienvenu, pour rendre pleinement le sens de *sheet-metal glare of the desert* (insistance sur le caractère aveuglant de la lumière), de procéder à un effacement partiel, en prenant en compte le seul matériau (« *metal* ») et non la forme qu'il prend (« *sheet* ») : *« l'éclat aveuglant de plaque métallique » n'était pas très heureux.

Pour bien traduire le groupe nominal *chained-fenced yard*, il fallait une fois de plus s'aider du contexte ; « *chained* » fait référence de manière elliptique à *chain links* (des maillons) et, associé au mot « *fence* » (qui désigne différents types de clôture), qualifie ici un grillage (dont le maillage forme des losanges). Il est peu probable que la cour de récréation, censée protéger les élèves de l'extérieur, soit entourée de simples chaînes. Quant au mot « *yard* », s'il n'est pas rare, en anglais américain, qu'il signifie « jardin », ce sens n'aurait pu s'imposer ici que s'il avait été plus fortement suggéré par la situation d'énonciation.

L'autre groupe d'anglais avancé étudiait De Grandes espérances. Le mien étudiait Walden ; et je me réfugiais dans la fraîcheur silencieuse de ce livre, qui offrait une protection contre l'éclat aveuglant et métallique du désert. Pendant la récréation du matin (où l'on nous rassemblait pour nous faire sortir dans une cour grillagée près des distributeurs automatiques),

4) I stood in the shadiest corner I could find with my mass-market paperback and, with a red pencil, went through and underlined a lot of particularly bracing sentences: "The mass of men

lead lives of quiet desperation.” “A stereotyped but unconscious despair is concealed even under what are called the games and amusements of mankind.”

Comme pour « *sat alone* » (segment 7), on ne précisera pas le fait d'être debout pour ne pas alourdir la phrase : c'est l'isolement du personnage qui prime. Encore une fois, la visualisation de cette scène dans son contexte permettait de faire les choix lexicaux qui s'imposaient. Si « *shady* » peut effectivement signifier « louche », en l'occurrence les circonstances n'ont rien de suspect. En revanche, la proximité de l'évocation du désert (segment 3) fait opter pour « le coin / l'endroit le plus ombragé. »

Le nom composé « *mass-market paperback* » a posé problème pour bon nombre de candidats. Il fallait dans un premier temps repérer le nom principal, « *paperback* », un livre broché, une édition de poche. Ensuite, le qualificatif « *mass-market* » fait référence à la démocratisation et à la commercialisation du livre et non pas, comme beaucoup de candidats l'ont proposé, à *« la grande distribution » ou *« la vente au supermarché ». « Livre de poche » est le nom propre d'une telle collection, aujourd'hui devenu un nom commun pour désigner ce genre de produit. Il était alors redondant de préciser que le « livre de poche » était destiné au grand public : l'allègement ici était la solution la plus heureuse. À l'inverse, des étoffements devant et entre les citations étaient bienvenus : « des phrases stimulantes *telles que* “X” ou encore “Y.” »

Comme c'est souvent le cas, les calques sur le mot « *with* » étaient maladroits et faciles à éviter : « muni de mon livre, je... soulignais au crayon rouge / à l'aide d'un crayon rouge... ».

Les erreurs les plus sévèrement sanctionnées dans ce segment trouvaient leur origine dans une mauvaise compréhension des fonctions grammaticales de certains mots dans la première citation de Thoreau : « *The mass of men lead lives of quiet desperation.* »

Deux particularités de la langue anglaise sont à remarquer ici. Premièrement, l'accord sujet-verbe est sémantique, donc pluriel (« *the mass of men lead ...* »), et non pas grammatical, comme cela doit être le cas pour la langue française (« la majorité des hommes mène... »). Sans cette connaissance, certains candidats ont cédé à la tentation de voir dans le verbe conjugué au pluriel « *lead* » un nom (*« un dirigeant »), ou de prendre le nom « *lives* » (prononcé/laivz/) pour un verbe conjugué (prononcé /livz/), ce qui entraînait des contresens en cascade (*« un dirigeant d'hommes vit de désespoir tranquille »). Ensuite, en anglais le complément d'un nom au pluriel est également au pluriel si chaque élément du groupe possède la chose en question (*the lives of men / men's lives*), alors qu'en français le nom noyau serait singulier et généralisé à la classe: « la vie des hommes ». Calquer sur la structure anglaise a donné lieu à des phrases irrecevables telles que : « la majorité des hommes mène *des vies de désespoir tranquille. »

Les traducteurs les plus fins ont su étoffer et moduler la deuxième citation de Thoreau pour éviter les structures passives en français.

je me tenais dans le coin le plus ombragé possible, et, muni de mon livre de poche, je parcourais et soulignais au crayon rouge de nombreux passages particulièrement stimulants, tels que : « La majorité des hommes mène une existence de désespoir tranquille », « Un désespoir stéréotypé, quoique inconscient, se tapit / se dissimule jusque dans / sous ce que l'on appelle les jeux et les divertissements des hommes ».

5) What would Thoreau have made of Las Vegas: its lights and rackets, its trash and daydreams, its projections and hollow façades? At my school, the sense of transience was unsettling. There were a lot of army brats, a lot of foreigners—many of them the children of executives who had come to Las Vegas for big managerial and construction jobs.

Dans le segment 5, il convenait d'identifier, pour l'éviter, le calque « qu'aurait fait Thoreau de Las Vegas », qui revenait à un contre-sens. Au-delà des contre-sens et inexactitudes sur « *rackets* » ou, plus loin, « *army brats* » (les rejetons de militaires, qui n'en étaient pas eux-mêmes, pas plus qu'ils n'étaient des *« garnements militaires »), la polysémie des termes à l'œuvre dans la première série de groupes nominaux donne au lecteur une vision dans laquelle Las Vegas dit sa propre vacuité, si bien qu'il serait regrettable de perdre cette qualité : « *trash* » fait référence à des personnes aussi bien qu'à des objets, qui sont donc autant de « déchets » ou d'« épaves » et non simplement de la « saleté » ; « rêves fous / lubies » ne traduisent pas la réalité attachée à « *daydreams* » dans un tel contexte,

contrairement aux « chimères » ou aux « mirages », omniprésents à Las Vegas ; leur corollaire, les « *projections* », peuvent se comprendre à la fois comme des élévations architecturales, des projections lumineuses, des projets ou encore des transferts psychologiques, que l'on pouvait traduire par « illusions » plutôt que par de simples « espoirs » : enfin, « *hollow façades* » trouvait une traduction plus actualisante dans des « façades creuses » (architecturales ou humaines) que dans d'abstraites « faux-semblants ». Il s'agit là de nuances qui, si elles étaient restituées sur l'ensemble de la séquence, permettaient aux meilleurs candidats de se démarquer.

Les calques aux apparences les plus anodines étaient omniprésents, avec des conséquences sémantiques : « *sense* » renvoie bien à un sentiment, une perception, « *transience* » à l'idée d'évanescence, de fugacité, « *unsettling* » peut se traduire par « troublant » ou « déroutant » ; et pourtant « la conscience du transitoire était déroutante » ou « l'idée du passage était source de tracasseries » ne restituent pas l'idée qu'il s'agit du sentiment qu'avaient les élèves eux-mêmes d'être de passage, comme le suggère « le sentiment d'impermanence était troublant ». Cela créait une dissonance avec la phrase suivante.

Dans les cas les moins graves, les calques n'avaient guère de conséquences que stylistiques : *«... beaucoup d'étrangers – la plupart étaient des enfants de cadres qui étaient venus à Las Vegas pour d'importants postes dans le management et la construction ». Ponctuation, élision et étoffement pouvaient conférer davantage de justesse et de clarté à l'énoncé en français : « ... beaucoup d'étrangers, dont la plupart étaient les enfants de cadres venus à Las Vegas pour des postes haut-placés dans la direction d'entreprise ou le bâtiment ».

Qu'aurait pensé Thoreau de Las Vegas, de ses lumières et de son vacarme, de ses épaves et de ses mirages, de ses illusions et de ses façades creuses ? Dans mon lycée, le sentiment d'impermanence était troublant. On y trouvait de nombreux rejetons de militaires, de nombreux étrangers, dont la plupart étaient les enfants de cadres venus à Las Vegas pour des postes haut-placés dans la direction d'entreprise ou le bâtiment.

6) Some of them had lived in nine or ten different states in as many years, and many of them had lived abroad: in Sydney, Caracas, Beijing, Dubai, Taipei. There were also a good many shy, half-invisible boys and girls whose parents had fled rural hardship for jobs as hotel busboys and chambermaids. In this new ecosystem money, or even good looks, did not seem to determine popularity;

Ce segment présentait quelques difficultés de détail et demandait une attention soutenue aux candidats. « *In as many years* » est ainsi un comparatif (« en autant d'années ») et non un intensif (« *so many years* » : tant d'années). Autrement dit, les adolescents en question ont déménagé tous les ans. Autre détail important, l'opposition entre « *states* » (parmi les cinquante États des États-Unis d'Amérique) et « *abroad* » (« à l'étranger »), ce qui interdisait une traduction de « *states* » par « pays ».

Contrairement à ce que pourrait faire penser une étymologie intuitive, un « *busboy* » n'est pas un jeune conducteur de bus, mais un employé dans la restauration ou le service, qui travaille en salle, mais n'est pas directement au contact de la clientèle (nettoie et dresse les tables par exemple, mais ne sert pas les plats). Nous rappelons que les candidats sont autorisés à consulter un dictionnaire unilingue.

Malgré la ponctuation, « *in this new ecosystem money,* » « *money* » n'était pas le nom noyau du syntagme prépositionnel circonstanciel de lieu, mais l'un des deux sujets du verbe principal, avec « *good looks* », qu'il ne fallait pas traduire littéralement par « bonnes apparences », « les apparences » en français renvoyant à une réalité sociale plutôt que directement physique.

Certains d'entre eux avaient vécu dans neuf ou dix États différents en autant d'années, et beaucoup avaient séjourné à l'étranger : à Sydney, Caracas, Beijing, Dubaï ou Taipei. On trouvait aussi bon nombre de garçons et de filles timides, pratiquement invisibles, dont les parents avaient fui les privations d'une vie rurale pour des emplois de commis dans un hôtel ou de femme de chambre. Dans ce nouvel écosystème, ni l'argent, ni même un physique avantageux ne semblait déterminer la popularité ;

7) **what mattered most, as I came to realize, was who'd lived in Vegas the longest, which was why the knock-down Mexican beauties and itinerant construction heirs sat alone at lunch while the bland, middling children of local realtors and car dealers were the cheerleaders and class presidents, the unchallenged elite of the school.**

Le lexique pouvait parfois prêter à confusion : « *knock-down* » n'a ici rien à voir avec « *knock-down prices* » mais avec l'effet produit par la beauté ! « *Middling* » a pu faire penser à « *middle-class* », ce qui conduisait alors à un contre-sens, puisqu'il s'agit d'une médiocrité générale et non d'une référence à la classe moyenne. Le verbe « *realize* », quant à lui, est un faux ami (signifiant « se rendre compte » et non « réaliser »), souvent improprement employé en français. Il est généralement nécessaire de prêter une attention toute particulière aux adjectifs : comme c'est souvent le cas, l'adjectif « *local* » portait sur les deux noms suivants (« *realtors and car dealers* ») ; de la même manière, dans « *itinerant construction heirs* », il fallait comprendre que les deux premiers termes étaient des adjectifs (*« des constructions itinérantes » ne fait pas sens !) qualifiant le nom « *heirs* » : il s'agit bien d'héritiers de la construction / du monde du bâtiment.

La syntaxe ne présentait pas de difficulté majeure, si ce n'est qu'il fallait éviter les calques sur « *sat alone for lunch* » (*« s'asseyaient seuls pour déjeuner »), comme pour le verbe « *stood* » du segment 4, et « *what mattered [...] was who'd lived...* » (*« ce qui importait, c'était qui avait vécu »). L'anglais est souvent plus précis en matière d'espace et de position (*sit, stand...*) mais cette précision devient maladroite en français. Il était également nécessaire d'étoffer la phrase (« ce qui importait était de savoir qui avait vécu... ») ou de la ré-agencer afin d'obtenir un verbe à l'infinitif (« ce qui importait, c'était de... »). Rappelons, enfin, qu'en français, les adjectifs de nationalité ne prennent pas de majuscule, contrairement à l'anglais (« *Mexican* » : « mexicaines »).

Ce qui importait vraiment, comme je m'en rendis bientôt compte, c'était de savoir qui vivait à Vegas depuis le plus longtemps, raison pour laquelle les beautés mexicaines à tomber par terre et les héritiers des magnats itinérants du bâtiment prenaient leur déjeuner à part, alors que c'était parmi les enfants insipides et médiocres d'agents immobiliers et de vendeurs de voitures locaux, élite incontestée du lycée, que se recrutaient les pom-pom girls et les délégués de classe.

8) **[...] Of my classes, English was the only one I looked forward to, yet I was disturbed by how many of my classmates disliked Thoreau, railed against him even, as if he (who claimed never to have learned anything of value from an old person) was an enemy and not a friend. His scorn of commerce—invigorating to me—nettled a lot of the more vocal kids in Honors English.**

Pour ce dernier segment, les difficultés étaient, une nouvelle fois, de deux ordres : il fallait tout d'abord éviter le calque tant syntaxique que lexical, et bien évidemment, toujours dans le même ordre d'idée, il fallait prendre garde aux faux-amis. L'important, ici, était de réfléchir à l'usage et à la valeur de la partie de phrase entre parenthèses. Le second écueil résidait dans l'incise « *—invigorating to me—* ». Il s'agissait là de commentaires du narrateur qui soulignent son détachement ironique par rapport à ses coreligionnaires et leur attitude philistine par rapport à la culture. Il fallait éviter le calque pour « *disturbed by how many of my classmates* ».

La première phrase devait être scindée en deux afin de privilégier la logique du français. Ainsi, il est grammaticalement plus correct de souligner le contraste en traduisant « *yet I was disturbed* » par une nouvelle phrase : « Pourtant, j'étais perturbé... ». De même « *(who claimed never to have learned anything of value...)* » ne pouvait rester séparé du reste de la phrase par des parenthèses : il fallait respecter la logique syntaxique du français en les remplaçant par des virgules. Il en allait de même pour l'incise « *—invigorating to me—* », usage courant en anglais mais plus maladroit en français.

« *Vocal* » était à comprendre ici dans son sens dérivé de « qui sait se faire entendre ». On pouvait traduire par « revendicatifs » ou « sûrs d'eux ».

Parmi tous mes cours, le cours d'anglais était le seul que j'attendais avec impatience. Pourtant, j'étais perturbé par le nombre de mes camarades qui n'aimaient pas Thoreau, voire qui se répandaient en injures contre lui / qui le vilipendaient, comme s'il eût été un ennemi et non un ami, lui qui prétendait

n'avoir jamais rien appris de précieux d'une personne âgée. Son mépris du commerce, que je trouvais vivifiant, irritait nombre des élèves les plus revendicatifs du cours d'anglais avancé.

Épreuves écrites : version arabe

Rapport présenté par *Élisabeth Vauthier*, professeur à l'Université Lyon 3 Jean Moulin et *Fouad Mlih*, maître de conférences à l'Université de Lorraine

Proposition de traduction du texte

Cependant, lorsqu'on lit la poésie qu'on attribue aux poètes de la branche qahṭānite de la Ĝāhiliyya, on ne trouve guère de différence entre cette poésie et celle des 'Adnānites. Dieu nous pardonne ! Je dirais même que nous ne trouvons aucune différence entre la langue employée dans ces vers et la langue du Coran. Comment peut-on, dès lors, comprendre ou interpréter cet état de fait ? La chose est aisée : il s'agit bien de dire que la poésie attribuée aux Qahṭān avant l'islam ne relève nullement de leur production et n'a nullement été déclamée par eux, mais qu'on la leur a attribuée, après l'apparition de l'islam, pour différentes raisons.

[...]

En effet, cette poésie des Arabes de la période ĝāhilité, dont nous avons vu qu'elle ne représente ni la vie religieuse, ni la vie de l'esprit, est très loin de donner une représentation de la langue arabe de l'époque durant laquelle les transmetteurs prétendent qu'elle y a été dite. Cette affaire réclame de la circonspection et de la réflexion. Lorsque nous évoquons la langue arabe, nous entendons par là le sens précis que les dictionnaires en donnent, celui que nous trouvons dans les dictionnaires lorsqu'on les consulte pour connaître la signification recouverte par la notion de « langue ». Nous visons les unités lexicales en tant qu'unités qui expriment un sens, qu'elles soient employées tantôt au sens propre tantôt au sens figuré, et qui évoluent en concomitance avec les exigences de la vie vécue par les locuteurs de cette langue.

Nous disons que la poésie ĝāhilité ne représente pas la langue de la Ĝāhiliyya. Efforçons-nous de définir cette langue de la Ĝāhiliyya, ce qu'elle est ou ce qu'elle a été à l'époque à laquelle les transmetteurs prétendent que leur poésie remonte. Le point de vue sur lequel ils se rejoignent, ou quasiment, est que les Arabes se divisent en deux branches : les Qahṭān, qui ont établi leurs premiers quartiers au Yémen, et les 'Adnān, dont les premiers quartiers sont au Hedjaz. Ils s'accordent sur le fait que les Qahṭān sont des Arabes depuis leur création par Dieu et qu'ils ont été créés par nature pour la langue arabe. Il s'agit des 'āriba. Ils affirment que les 'Adnān, qui parlaient une autre langue, l'hébreu ou le chaldéen, ont reçu la langue arabe par acquisition et ont appris la langue des Arabes 'āriba, qui a effacé leur première langue de leurs esprits, où s'est fixée cette deuxième langue empruntée. Ils sont également d'accord sur le fait que cette langue arabisée des 'Adnān remonte à Ismaël, fils d'Abraham. Les transmetteurs rapportent un récit qu'ils posent comme fondateur de toute cette théorie et qui peut se résumer dans le fait que le premier ayant parlé l'arabe et oublié la langue de son père est Ismaël, fils d'Abraham.

Les transmetteurs s'accordent sur tous ces éléments, mais aussi sur une autre chose qui a été établie par la science moderne, à savoir qu'il y a une différence profonde entre la langue des Ḥimyar (la langue des Arabes 'āriba) et la langue des 'Adnān (la langue des Arabes arabisés). On rapporte d'Abū 'Amr ibn al-'Alā' qu'il disait : « l'idiome des Ḥimyar n'est pas le nôtre, et leur langue n'est pas la nôtre ». Il est vrai que la recherche contemporaine a démontré l'existence d'une différence substantielle entre la langue utilisée au nord de la Péninsule arabique et celle pratiquée au sud. Nous disposons aujourd'hui d'inscriptions gravées et de textes qui nous permettent de prouver cette différence dans l'expression, ainsi que dans les règles de grammaire et de conjugaison. Il nous faut dès lors nous atteler à résoudre cette question.

Taha Husayn, *De la poésie de la Ĝāhiliyya* (1926)

Commentaire

La copie de l'unique candidat qui s'est présenté cette année à l'épreuve reflétait une vraie compréhension générale du texte. Cependant, si elle ne présentait pas d'erreurs majeures dans l'expression, elle souffrait d'un certain nombre d'écueils qui sont repérés de manière habituelle dans un travail de version de l'arabe vers le français.

Dans sa construction, la restitution ne montre pas suffisamment que le texte initial a été déconstruit pour être reconstruit en accord avec les impératifs syntaxiques et de ponctuation du français ; l'usage des guillemets pour les noms propres et le flottement dans la maîtrise de l'alternance majuscules / minuscules en sont quelques signes.

Outre ces travers dans la structure s'ajoutent des contresens qui nuisent à la qualité de l'ensemble : « ce sont des causes diverses qui l'ont amenée à eux » pour حمل عليهم (l'usage de la voix passive n'a pas été repéré) ; « la vie matérielle et intellectuelle » pour الحياة الدينية والعقلية ; « emprunteurs » pour مستعربة (qui a été sans doute lu ou interprété comme مستعارة) ; « Nous voulons accéder à son sens subtil et circonscrit » pour نريد بها معناها الدقيق والمحدود (le verbe a été mal compris dans son sens figuré de « nous entendons par là ») ; entre autres exemples.

Du point de vue de l'usage du lexique, il aurait convenu de trouver une forme francisée facilement lisible pour عدنان et قحطان et les adjectifs qui en dérivent ; la transcription de حمير en « Homayr » montre une erreur de lecture dans le texte initial (alors que ce terme est supposé connu d'un public cultivé). Des écarts de sens sont également à pointer : « propos » pour حديث (là où attendait « moderne ») ; « images » pour نقوش (« gravures »), par exemple.

Épreuves écrites : version chinoise

Rapport présenté par Chloé Cattelain, professeure au collège Nina Simone de Lille et Brigitte Guilbaud, IA-IPR, académie de Paris.

Proposition de corrigé

Lorsqu'il se retourna vers elles, il les vit mains sur la bouche, en train de pouffer de rire. Alors, tête baissée, il se dirigea vers l'école, mais plutôt que de se rendre dans la salle de classe, il choisit la plantation de bambous en bordure du fleuve.

Les feuilles bruissaient sous la pluie avant de laisser perler les gouttes sur sa tête. Il s'essuya le crâne et, les yeux pleins de larmes, regarda le fleuve. Quelques canards au plumage fourni nageaient là, sous la pluie, l'air joyeux. Tu He ramassa un morceau de tuile et le leur jeta. Surpris, les canards s'ébrouèrent et s'éloignèrent. Tu He leur lança encore six ou sept morceaux de tuile, puis cessa, voyant que les canards ne manifestaient plus la moindre frayeur. Il avait un peu froid mais il attendit la fin du premier cours pour rejoindre, tout frissonnant, la salle de classe.

En rentrant chez lui, le soir venu, il déclara à son père :

« Je n'irai plus à l'école. »

« Quelqu'un t'a maltraité ? »

« Non. »

« Alors pourquoi dis-tu que tu n'iras plus à l'école ? »

« Parce que je ne veux plus y aller, c'est tout ! »

« Ne dis pas de bêtise ! »

Et son père lui assena une tape sur le crâne. Mais soudain, il sembla comprendre. Il s'assit sur un banc, dans un coin sombre de la pièce. La cigarette qu'il tenait à la main étincelait et le crâne chauve de Tu He en renvoyait la lueur.

Le lendemain, son père n'obligea pas Tu He à se rendre à l'école.

Cao Wenxuan, extrait de « La Chaumière », Zuoqia chubanshe, 2003, p. 3-4.

Commentaire des copies

Le texte proposé est extrait d'un roman de Cao Wenxuan, auteur de littérature jeunesse. Le protagoniste est un jeune garçon en proie aux moqueries de ses camarades à cause de son crâne chauve.

Dans l'ensemble la traduction de l'unique candidat ayant composé est rendue dans une langue correcte mais sans trouvaille. Elle est cependant émaillée de faux sens et de contre-sens qui l'ont éloignée du sens originel. Elle a aussi échoué à rendre l'atmosphère du début du texte, les sensations et les sentiments du personnage principal. Il ne s'agit pas uniquement d'une scène d'école buissonnière.

Nous encourageons les futurs candidats à approfondir leur étude de la grammaire chinoise. En effet, les composés verbaux résultatifs ont posé des problèmes de traduction ; 坐到 par exemple, indique bien le mouvement de s'asseoir et non pas « être assis ». Le composé verbal d'obtention du résultat 惊动不了 n'a pas été compris. La locution adverbiale 二连三地 n'a pas été identifiée. Le défaut d'analyse logique n'a pas permis au candidat de comprendre les phrases un peu longues ; le sujet de l'une de ces phrases n'ayant par exemple pas été identifié l'a conduit à attribuer un « air joyeux » au jeune garçon plutôt qu'aux canards.

Nous regrettons que les lacunes lexicales n'aient pu être comblées par le recours au dictionnaire. Cependant la méconnaissance de mots simples tels que 等 ou 竹林 pourrait être corrigée par une étude du lexique en référence aux listes des caractères les plus fréquents. Une traduction mot à mot de certains termes dénote un manque de fréquentation du lexique chinois. Il convenait de traduire 罢手 par « cesser » et non « immobiliser sa main ». De même, il peut s'avérer opportun de

traduire les onomatopées. Mais elles sont plus fréquentes en chinois et ne sont généralement pas rendues telles quelles en français. 沙沙沙 évoque plutôt un bruissement qu'un « ploc ploc ».

Concernant les noms propres, il n'est pas exclu de choisir une traduction littérale mais il convient de le faire avec précision et lorsque cela apporte un éclairage au lecteur. 秃鹤 signifie « condor » et non « petit oiseau ».

D'une manière générale cependant, le candidat a su éviter les lourdeurs du mot à mot.

Épreuves écrites : version espagnole

Rapport présenté par Naïma Bataille, professeur de chaire supérieure au lycée Montaigne de Bordeaux.

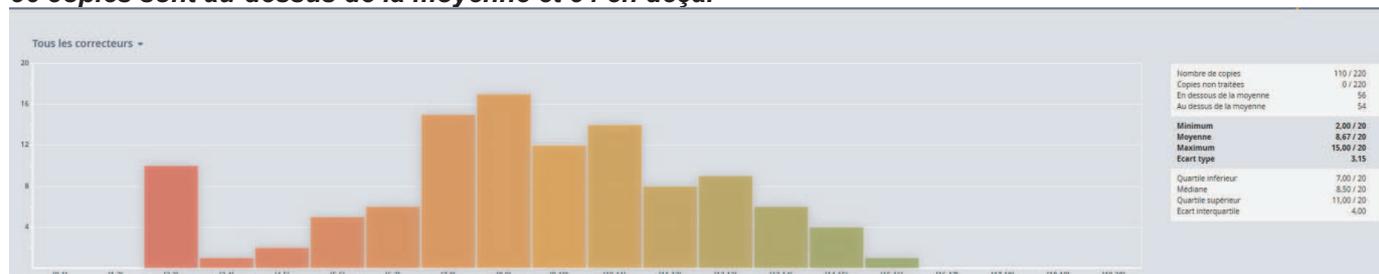
Avec la collaboration de Caroline Lyvet, Maîtresse de Conférences à l'Université d'Artois, de Céline Pegorari, Maîtresse de Conférences à l'Université Paul-Valéry de Montpellier et de Patrice Laloye, Professeur de Chaire supérieure au Lycée du Parc de Lyon.

Bilan de la session 2020

Le jury a corrigé cette année 110 copies.

La moyenne est de 8.67/20 et les notes se sont échelonnées de 2/20 à 15/20 avec un écart type de 3.15.

56 copies sont au-dessus de la moyenne et 54 en deçà.



Modalités de l'épreuve

Pour rappel, l'épreuve de version de langue vivante à l'Agrégation externe de lettres modernes est une épreuve d'une durée de quatre heures, au cours de laquelle l'usage du dictionnaire unilingue est autorisé.

Présentation du sujet de la session 2020

Les candidates et les candidats devaient traduire un extrait du roman « *En ausencia de Blanca* » de Antonio Muñoz Molina.

Ce bref roman publié en 1999 par le romancier et académicien espagnol Muñoz Molina nous replonge dans la toute jeune démocratie espagnole des années 1982 et 1983. Mario est un fonctionnaire vivant à Jaén. Pour ce jeune homme venu de la campagne et élevé dans une modeste famille d'agriculteurs, une vie routinière et stable est un trésor qui le protège des incertitudes et aléas de la vie. Son travail de fonctionnaire au sein de l'administration régionale ne doit souffrir aucun changement imprévu et sa vie est régie tant par l'habitude que par la monotonie.

Le passage proposé relate la rencontre fortuite entre Mario et celle qui deviendra contre toute attente son épouse. Blanca vient de se séparer de Naranjo, un peintre parti d'Andalousie pour vivre l'intensité de la *Movida* madrilène. Dans un style incisif fait pourtant de phrases longues où alternent lucidité et fuite en avant, le lecteur est témoin de cette rencontre improbable. L'étonnement incessant du lecteur rend passionnant le récit de cette rencontre inexorablement vouée à l'échec.

Sujet et proposition de traduction (pages 81 et 82 de l'édition *Alfaguara*)

Aquella noche, en la barra del Chinatown, apenas reparó en la cara de Mario, y no le habría quedado ninguna huella de su existencia de no ser porque al cabo de una conversación inconexa y prácticamente a gritos -durante la que además no dejó de mirar en torno suyo, por si aparecía Naranjo- empezó a sentirse mal, y pensando que lo que le hacía daño era el calor húmedo de la multitud le dijo a Mario que la disculpaba, que iba a tomar un poco de aire fresco y volvería enseguida. Unos minutos después, aburrido de esperarla, agobiado por el ruido y la gente, Mario salió a la calle decidido a marcharse a su casa. La encontró en la acera, doblada entre dos coches, apretándose el vientre con una mano y sosteniéndose el pelo con la otra, vomitando y gimiendo, con un temblor de escalofríos regulares sacudiéndola entera.

Le echó el pelo hacia atrás y le limpió con un pañuelo el sudor copioso y brillante de la cara. Había mucha gente a la puerta del bar, pero nadie parecía reparar en ellos. La condujo hacia un escalón algo

apartado y la ayudó a sentarse. Por un momento ella pensó que era Naranjo quien estaba ayudándola, y le echó los brazos al cuello y permaneció abrazada a él y temblando mientras repetía su nombre, desconocido para Mario. Él la apartó con suavidad, no sólo porque le resultaba embarazoso recibir caricias cuyo destinatario era otro, sino también porque el aliento de Blanca no era demasiado agradable: olía ácidamente a alcohol, a nicotina y a vómito.

Al cabo de unos minutos, más tranquila, ella se echó hacia atrás con los ojos cerrados y continuó apretando la mano de Mario. Las suyas, aunque de una suavidad que él encontraba deliciosa, estaban singularmente frías, como reblandecidas. De pronto las uñas se clavaron en la mano de él y Blanca se puso rígida: al buscar algo, seguramente los cigarrillos, acababa de darse cuenta de que había perdido el bolso. Se agitaba como en una de esas situaciones de pánico impotente que sobrevienen en sueños, y enumeraba delirando las cosas que creía perdidas, aunque sin hacer más ademán de buscarlas que tantear en torno suyo a ciegas: las llaves de su casa, el carnet, la tarjeta del cajero automático, el encendedor de plata que le había regalado alguien, otro nombre masculino...

Mario no tardó en encontrar el bolso. Estaba caído en el mismo lugar donde la había visto a ella, junto a la acera, entre los dos coches, salpicado de vómitos. La gente, los bebedores que se arremolinaban a la puerta del bar, habían pasado sobre él sin mirarlo, habían pisado los vómitos con la misma indiferencia, pensó Mario, con que la habrían pisado a ella si no hubiera podido levantarse: confusamente sentía una agresiva hostilidad hacia los pobladores de los bares nocturnos, hacia su manera no sólo de vestir, de hablar, de beber, de sostener en alto las copas y los cigarrillos, una hostilidad, en gran parte, de madrugador hacia los trasnochadores, muy íntimamente arraigada en él desde siempre.

Antonio Muñoz Molina *En ausencia de Blanca* (1999)

Ce soir-là, au comptoir du Chinatown, elle remarqua à peine le visage de Mario et aucune trace de son existence ne lui serait restée / et elle n'aurait gardé aucune trace de son existence, si au terme d'une conversation décousue / sans queue ni tête / et pratiquement hurlée / vociférée au cours de laquelle en outre elle n'avait cessé de regarder autour d'elle au cas où apparaîtrait Naranjo, elle n'avait commencé / elle ne s'était mise à se sentir mal, et pensant que c'était la chaleur humide de la foule qui lui faisait du mal, elle demanda à Mario / elle pria Mario de l'excuser, lui dit qu'elle allait prendre l'air et qu'elle reviendrait tout de suite. Après quelques minutes, las de l'attendre, fatigué par le bruit et les gens, Mario sortit, décidé à rentrer chez lui. Il la retrouva sur le trottoir, pliée entre deux voitures, se tenant le ventre d'une main et les cheveux de l'autre, vomissant et gémissant, dans un tremblement de frissons réguliers qui la secouait tout entière. Il repoussa ses cheveux en arrière et nettoya à l'aide d'un mouchoir la copieuse sueur brillante de son visage. Il y avait beaucoup de monde à l'entrée du bar, mais personne ne semblait les remarquer. Il la conduisit vers un escalier un peu à part et l'aida à s'asseoir. Elle crut un instant que c'était Naranjo qui l'aidait et l'enlaça longuement et toute tremblante tandis qu'elle répétait son nom, inconnu pour Mario. Il la repoussa doucement, non seulement parce qu'il était embarrassant de recevoir des caresses dont le destinataire était un autre, mais aussi parce que l'haleine de Blanca n'était pas très agréable : elle avait une odeur acide d'alcool, de nicotine et de vomi.

Au bout de quelques instants, plus calme, elle se redressa un peu, les yeux fermés en serrant toujours la main de Mario. Les siennes, quoique d'une blancheur qu'il trouvait délicieuse, étaient singulièrement froides, comme ramollies. Soudain, ses ongles s'enfoncèrent dans la main de Mario et Blanca se raidit : en cherchant quelque chose, certainement ses cigarettes, elle venait de se rendre compte qu'elle avait perdu son sac. Elle s'agitait comme dans ces situations de panique impuissante qui surviennent en rêve et dans un délire, elle énumérait tout ce qu'elle croyait perdu, mais sans faire d'autre geste que tâtonner autour d'elle au hasard : les clefs de chez elle / ses clefs de maison, son permis de conduire, sa carte de retrait, son briquet en argent que quelqu'un d'autre lui avait offert, encore un prénom masculin...

Mario ne tarda pas à retrouver le sac. Il était tombé / il était par terre là même où il l'avait vue, près du trottoir, entre les deux voitures, éclaboussé de vomi. Les gens, les buveurs qui s'étaient agglutinés à la porte du bar, étaient passés devant sans le voir, ils avaient marché sur le vomi avec la même indifférence, pensa Mario, que celle avec laquelle ils auraient marché sur elle si elle n'avait pas pu se lever : il ressentait une agressivité confuse envers ceux qui peuplent les bars nocturnes, envers non seulement leur façon de s'habiller, de parler, de boire, de lever leurs verres et leurs cigarettes, une hostilité en grande partie d'un lève-tôt envers les couche-tard, ancrée en lui depuis toujours de manière très intime.

Remarques préliminaires

Dans l'ensemble, le jury est étonné de la méconnaissance ou mauvaise application des règles grammaticales en français pour des candidats à l'Agrégation de Lettres modernes (de très nombreuses fautes d'accord du participe passé, de conjugaison des verbes au passé simple, de très nombreux solécismes, des fautes d'orthographe sur des termes courants et une méconnaissance des règles de la ponctuation).

En ce qui concerne la traduction à proprement parler, le texte a été compris dans son ensemble en dépit de nombreuses confusions quant aux personnes (il / elle), et même si certaines phrases qui ont donné lieu à des non-sens (notamment aux segments 2 et 14).

Corrigé détaillé et conseils aux agrégatifs

1-Aquella noche, en la barra del Chinatown, apenas reparó en la cara de Mario,

Face aux difficultés lexicales inhérentes à l'exercice de la version, le jury recommande d'utiliser à bon escient le dictionnaire unilingue pour se garder de toute traduction littérale intempestive de « barra ». Celle du verbe « reparar » ici au passé simple conduisait à un non-sens.

Il y a eu aussi des difficultés à identifier les sujets verbaux qui entraînent un charabia plus ou moins important avec des confusions entre « elle » et « lui » pour les plus mauvaises copies.

Ce soir-là, au comptoir du Chinatown, elle remarqua à peine le visage de Mario,

2-y no le habría quedado ninguna huella de su existencia de no ser porque al cabo de una conversación inconexa y prácticamente a gritos

La maîtrise des temps verbaux ainsi que des modes doit constituer le fondement d'une bonne préparation à l'épreuve de version. Le conditionnel passé était ici prolongé par l'expression de la condition. En effet « de no ser » est une « construction infinitive qui est une formule de substitution de la proposition conditionnelle introduite par si. [...] C'est là une formule très fréquente qui présente l'avantage de la légèreté ».¹¹

et aucune trace de son existence ne lui serait restée / et elle n'aurait gardé aucune trace de son existence, si au terme d'une conversation décousue / sans queue ni tête / et pratiquement hurlée / vociférée

3-durante la que además no dejó de mirar en torno suyo, por si aparecía Naranjo-

Dans de nombreuses copies l'orthographe du conditionnel est fautive et elle a été sanctionnée. Le jury déplore l'absence d'accent circonflexe sur le verbe. Il est à rappeler que dans de nombreuses copies, les accents sont manquants et les approximations orthographiques débouchant sur des barbarismes sont étonnantes de la part de futurs professeurs.

La locution « por si » signifie « au cas où » et elle se construit en espagnol avec l'indicatif¹².

au cours de laquelle en outre elle n'avait cessé de regarder autour d'elle au cas où apparaîtrait Naranjo

4-empezó a sentirse mal, y pensando que lo que le hacía daño era el calor húmedo de la multitud le dijo a Mario que la disculpaba, que iba a tomar un poco de aire fresco y volvería enseguida.

Quelques contre-sens sont à relever quant à la juste identification du sujet verbal. Rappelons que « decir que » suivi du subjonctif en espagnol est traduit en français par « dire de » suivi d'un verbe à l'infinitif. Par conséquent, il n'y avait pas lieu ici de traduire le subjonctif.

La construction syntaxique de cette longue phrase requérait la plus grande prudence et des repérages préalables. La valeur d'antériorité du passé simple nous indique qu'il est possible de le traduire en français par un plus-que-parfait.

elle n'avait commencé à se sentir mal, et pensant que c'était la chaleur humide de la foule qui lui faisait du mal, elle demanda à Mario / elle pria Mario de l'excuser, lui dit qu'elle allait prendre l'air et qu'elle reviendrait tout de suite.

¹¹ *Grammaire de l'espagnol moderne*. Jean-Marc Bedel, éd. Ophrys, 2001.

¹² *Op.cit.*

5-Unos minutos después, aburrido de esperarla, agobiado por el ruido y la gente, Mario salió a la calle decidido a marcharse a su casa.

Le jury rappelle que la traduction du passé simple « *salió* » par un passé composé n'est pas justifiée dans ce récit et qu'il l'a sanctionnée comme étant un évitement de la difficulté. La maîtrise du passé simple en français est impérative en version littéraire.

« *Marcharse* » est un synonyme de « *irse* ». Le jury a déploré l'ignorance manifeste des candidats face à des substantifs, adjectifs, expressions ou formules pourtant extrêmement fréquents tels que « *aburrido* », « *agobiado* », « *echar los brazos al cuello* ».

Après quelques minutes, las de l'attendre, fatigué par le bruit et les gens, Mario sortit, décidé à rentrer chez lui.

6-La encontró en la acera, doblada entre dos coches, apretándose el vientre con una mano y sosteniéndose el pelo con la otra, vomitando y gimiendo, con un temblor de escalofríos regulares sacudiéndola entera.

Le jury conseille aux candidats de revoir l'emploi des adjectifs possessifs en espagnol et celui des verbes pronominaux. Bedel¹³ nous explique que « les adjectifs possessifs sont moins employés qu'en français. Lorsqu'aucune ambiguïté n'est possible, l'espagnol préfère employer un simple article ».

Rappelons en outre que « tout » est ici un adverbe et donc invariable : « *tout entière* ».

Relevons ici les fautes suivantes : « *la encontró* », souvent traduit par « il la rencontra ».

Faux-sens dans la traduction de « *doblada* » (inclinée, recroquevillée, etc..) et de « *apretándose* ». Par ailleurs, de nombreuses omissions de la traduction de « *temblor* » sont regrettables.

Il la retrouva sur le trottoir, pliée entre deux voitures, se tenant le ventre d'une main et les cheveux de l'autre, vomissant et gémissant, dans un tremblement de frissons réguliers qui la secouait tout entière.

7-Le echó el pelo hacia atrás y le limpió con un pañuelo el sudor copioso y brillante de la cara. Había mucha gente a la puerta del bar, pero nadie parecía reparar en ellos.

Comme au segment précédent, il fallait rétablir les adjectifs possessifs en français et traduire les verbes au passé simple.

Il repoussa ses cheveux en arrière et nettoya à l'aide d'un mouchoir la copieuse sueur brillante de son visage. Il y avait beaucoup de monde à l'entrée du bar, mais personne ne semblait les remarquer.

8-La condujo hacia un escalón algo apartado y la ayudó a sentarse. Por un momento ella pensó que era Naranjo quien estaba ayudándola, y le echó los brazos al cuello y permaneció abrazada a él y temblando mientras repetía su nombre, desconocido para Mario.

Quelques points sont ici à souligner. Tout d'abord, dans une dizaine de copies (sur 110), une faute sur l'emploi de la cédille est pour le moins surprenante. « *Enlacer* » qui devient « *enlaca* » est compté comme un barbarisme lexical et non comme une faute d'orthographe lexicale. Soulignons également que « *algo* » suivi d'un adjectif est synonyme de « *un poco* »¹⁴ et que la conjonction temporelle « *mientras* » ne doit pas être confondue avec « *mientras que* ».

Il n'est pas inutile de rappeler que les patronymes, noms et toponymes ne sont généralement pas traduits (sauf le plus souvent pour les traductions attestées de toponymes). Dans le terme « *escalón* », rappelons également la valeur augmentative du suffixe « *ón* » en espagnol.

Il la conduisit vers un escalier / une marche d'escalier un peu à part et l'aida à s'asseoir. Elle crut un instant que c'était Naranjo qui l'aidait et l'enlaça longuement et toute tremblante tandis qu'elle répétait son nom, inconnu pour Mario.

¹³ *Op.cit.*

¹⁴ *Op.cit.*

9-Él la apartó con suavidad, no sólo porque le resultaba embarazoso recibir caricias cuyo destinatario era otro, sino también porque el aliento de Blanca no era demasiado agradable: olía ácidamente a alcohol, a nicotina y a vómito.

L'emploi des pronoms personnels sujets est un cas de traduction bien connu de l'espagnol vers le français et il convient de s'interroger sur leur valeur d'insistance ou de simple identification. Par ailleurs, le jury met en garde contre la tentation de la réécriture pour contourner la difficulté de la traduction de l'adverbe « *ácidamente* ». Ici de nombreux contre-sens sont à déplorer.

Il la repoussa doucement, non seulement parce qu'il était embarrassant de recevoir des caresses dont le destinataire était un autre, mais aussi parce que l'haleine de Blanca n'était pas très agréable : elle avait une odeur acide d'alcool, de nicotine et de vomis.

10-Al cabo de unos minutos, más tranquila, ella se echó hacia atrás con los ojos cerrados y continuó apretando la mano de Mario.

La traduction du complément de manière peut aisément être rendue en français sans la préposition « avec » et la traduction de l'aspect inchoatif « *continuó apretando* » ne posait pas de problème particulier.

Au bout de quelques instants, plus calme, elle se redressa un peu, les yeux fermés en serrant toujours la main de Mario.

11- Las suyas, aunque de una suavidad que él encontraba deliciosa, estaban singularmente frías, como reblandecidas.

Le jury conseille aux candidats de maîtriser l'emploi de la conjonction concessive « *aunque* ».

Les siennes, bien que d'une blancheur qu'il trouvait délicieuse, étaient singulièrement froides, comme ramollies.

12-De pronto las uñas se clavaron en la mano de él y Blanca se puso rígida: al buscar algo, seguramente los cigarrillos, acababa de darse cuenta de que había perdido el bolso.

Comme il a été rappelé aux segments 6 et 7, l'emploi des adjectifs possessifs dans chacune des deux langues est une question récurrente en traduction : « *las uñas* », « *la mano de él* », « *los cigarrillos* », « *el bolso* ».

En outre, la traduction de « *ponerse* » était ici intéressante, s'agissant d'un changement temporaire d'ordre physique ainsi que celle de la simultanéité, rendue en espagnole par « *al* » suivi d'un verbe à l'infinitif.

Soudain, ses ongles s'enfoncèrent dans la main de Mario et Blanca se raidit : en cherchant quelque chose, certainement ses cigarettes, elle venait de se rendre compte qu'elle avait perdu son sac.

13-Se agitaba como en una de esas situaciones de pánico impotente que sobrevienen en sueños, y enumeraba delirando las cosas que creía perdidas,

Ici, sont à déplorer des fautes d'accord sur « *perdu* ». Un entraînement régulier à la version permettra aux candidats de prévoir un temps de relecture.

Elle s'agitait comme dans ces situations de panique impuissante qui surviennent en rêve et dans un délire, elle énumérait tout ce qu'elle croyait perdu,

14-aunque sin hacer más ademán de buscarlas que tantear en torno suyo a ciegas: las llaves de su casa, el carnet, la tarjeta del cajero automático, el encendedor de plata que le había regalado alguien, otro nombre masculino...

Le segment 11 rappelait déjà la nécessité impérieuse de bien maîtriser toutes les valeurs de la conjonction concessive « *aunque* ». Ce segment a donné lieu à de nombreux calques intempestifs, voire à des non-sens toujours lourdement sanctionnés. Rappelons qu'en cas de

difficulté, il est toujours préférable de proposer une traduction approchante. En effet « *Un cendrier de platine* » (*sic*) a-t-il sa place dans un sac à main ? Quant à la construction « *en torno suyo* », elle repose sur une substitution de la préposition « *a* ».

mais sans faire d'autre geste que tâtonner autour d'elle au hasard : les clefs de chez elle / ses clefs de maison, son permis de conduire, sa carte de retrait, son briquet en argent que quelqu'un d'autre lui avait offert, encore un prénom masculin...

15-Mario no tardó en encontrar el bolso. Estaba caído en el mismo lugar donde la había visto a ella, junto a la acera, entre los dos coches, salpicado de vómitos.

Mario ne tarde pas à retrouver le sac. Il était tombé / il était par terre là même où il l'avait vue, près du trottoir, entre les deux voitures, éclaboussé de vomi.

Des maladroites et incorrections syntaxiques sont relevées dans ce segment, en particulier pour « *en el mismo lugar donde* ». Remarquons que de nombreuses copies évitent habilement la traduction littérale de la double mention à Blanca par « *la había visto a ella* ». Observons ici l'emploi du pronom « *ella* » après la préposition « *a* » pour « renforcer ou expliciter. On ne dira pas « *me miran* » mais « *me miran a mí* ». ¹⁵

16-La gente, los bebedores que se arremolinaban a la puerta del bar, habían pasado sobre él sin mirarlo, habían pisado los vómitos con la misma indiferencia, pensó Mario,

Des sur-traductions sont relevées pour « *bebedores* » telles que « soiffards, ivrognes » et des faux-sens pour « *se arremolinaban* », notamment traduit par « s'entassaient ». « *Pisar* » qui a souvent été traduit par « piétiner ».

Les gens, les buveurs qui s'étaient agglutinés à la porte du bar, étaient passés devant sans le voir, ils avaient marché sur le vomi avec la même indifférence, pensa Mario,

17-con que la habrían pisado a ella si no hubiera podido levantarse:

De lourdes fautes de construction syntaxique sont relevées ici, s'agissant de « *la misma indiferencia con que* ».

Nous ajouterons le verbe « *pisar* » pour la traduction duquel les candidats ont fait preuve d'une imagination parfois débordante, au mépris parfois du registre du texte. Le jury ne peut que regretter également toutes les inexactitudes sur des mots de liaisons ou autres adverbes comme « *además* », « *enseguida* » qui devraient pourtant être maîtrisés.

que celle avec laquelle ils auraient marché sur elle si elle n'avait pas pu se relever/ se lever :

18-confusamente sentía una agresiva hostilidad hacia los pobladores de los bares nocturnos, hacia su manera no sólo de vestir, de hablar, de beber, de sostener en alto las copas y los cigarrillos,

Signalons certaines copies, y compris de bonnes copies, dans lesquelles plusieurs mots, voire des phrases ont été omis. Le problème de la réécriture de certains passages tient également à un manque de rigueur tout autant qu'à une absence de fidélité au texte. Il y a de nombreux faux-sens pour la traduction de « *los pobladores* » et des sur-traductions qui ont entraîné des solécismes : « non seulement envers leur façon de s'habiller », ou « *sostener en alto* » : soutenir en haut.

il ressentait une agressivité confuse envers ceux qui peuplent les bars nocturnes, envers non seulement leur façon de s'habiller, de parler, de boire, de lever leurs verres et leurs cigarettes,

19-una hostilidad, en gran parte, de madrugador hacia los trasnochadores, muy íntimamente arraigada en él desde siempre.

¹⁵ *Op.cit.*

Le jury a apprécié quelques traductions habiles récompensées par des bonus pour la traduction de « *trasmochadores* » comme « noctambules », « oiseaux de nuit ». En revanche, sont relevées des fautes d'accord pour « couche-tard » et « lève-tôt ». Pour finir, des erreurs dans la traduction de l'article « l'hostilité » au lieu d' « une hostilité » qui fausse le sens.

une hostilité en grande partie d'un lève-tôt envers les couche-tard, ancrée en lui depuis toujours de manière très intime.

Conclusion

Le jury a eu plaisir à corriger quelques très bonnes copies et encourage les futurs candidats à ne pas improviser l'exercice de version. Une préparation régulière en consultant le plus régulièrement possible la *Grammaire de l'espagnol moderne* de Jean-Marc Bedel ainsi que des ouvrages de vocabulaire permettra d'aborder sereinement cette épreuve. Trop de candidats et de candidates pèchent par une tendance à la réécriture esthétisante sans tenir compte des caractéristiques stylistiques propres à l'extrait et s'éloignent ainsi de la lettre du texte. L'usage régulier et familier d'un dictionnaire unilingue fera également gagner un temps précieux le jour de l'épreuve et pourra conduire à la réussite.

Épreuves écrites : version hébraïque

Le travail réalisé cette année en version hébraïque était généralement satisfaisant même si une série d'erreurs affecte la qualité et la fluidité de la traduction. Le texte proposé ne présentait pas de grandes difficultés. Il fallait cependant bien percevoir, et bien rendre, le regard rétrospectif de l'adulte sur son enfance, or les verbes n'ont, à plusieurs reprises, pas été mis au temps adéquat. Dès le début, le présent יכול est traduit par un futur. Plus loin, et plus gênant, כשהייתי בן שש היא שלחה אותי ללקנות, le premier verbe a été traduit par le passé simple au lieu de l'imparfait, ce qui donne le sentiment erroné qu'il y a un lien de cause à effet entre l'âge atteint et la course demandée. Le verbe « allonger / s'allonger » a plusieurs fois été traduit de façon insatisfaisante : יולנדה שכבה marque une habitude « Yolanda s'allongeait », la traduction proposée « Yolanda était allongée » conviendrait pour une situation ponctuelle. Inversement, plus loin dans la version, היה לי קשה לשכב בנוחות, le verbe a été traduit « de m'y allonger » alors que la difficulté ici, est bien de rester allongé et c'est là la valeur du verbe.

On peut également regretter des imprécisions d'ordre lexical. מידי a été, par erreur, traduit par « immédiatement » alors qu'il signifiait ici « de ma main ». סרט גומי a été traduit par « scotch » alors qu'il s'agit d'une « bande élastique », et l'adjectif הדוק n'a pas été traduit. היא השגיחה עלי : la traduction du verbe par « surveillait » frôle le contresens puisqu'il s'agit plutôt de « veiller sur ». D'autres termes ont été traduits de façon imprécise et ont été signalés dans les corrections effectuées sur la copie. Les correcteurs regrettent également que les alinéas du texte original n'aient pas été respectés.

En définitive, une relecture plus attentive du résultat final de la traduction aurait sans doute permis d'éliminer une partie de ces faiblesses. Il est toujours recommandé de réviser la traduction avec un œil critique comme un texte indépendant.

Proposition de traduction

Moshe Sokal, *Yolanda*, Keter, Jérusalem, 2011.

Je ne peux pas décrire l'hygiène de Yolanda sans qu'elle n'apparaisse comme une maladie. Mais comment peut-on appeler malades des manies si charmantes ? « L'hygiène est la chose la plus importante du monde », répétait-elle sans cesse, « plus importante que les amis, plus importante que la vie-même. »

À l'âge de trois ans déjà, je savais qu'il était interdit de fouler le plancher de Yolanda pieds-nus. Tantôt, elle disait que c'était « à cause des cafards », tantôt, elle expliquait qu'on venait de casser un verre et que le sol était couvert de bris de verre. Le bec verseur de la sa bouilloire était enveloppé de papier aluminium autour duquel était enroulé un ruban de caoutchouc étroitement serré. Lorsque j'avais six ans, elle m'envoya acheter des cure-dents à l'épicerie. À mon retour dans son immeuble, je frappai à la porte, j'entendis : « Qui est-ce ? », répondis : « Moi », et j'entrai. Yolanda était assise dans la cuisine. Elle prit de ma main la boîte de cure-dents et l'examina sous toutes les coutures. Après un long moment, elle déclara que la boîte n'était pas assez bien fermée, et m'envoya l'échanger à l'épicerie. [...]

Le lit de Yolanda, sur lequel elle avait couché soixante ans jusqu'au jour où elle avait quitté son appartement pour partir en maison de retraite, était le centre de la maison. Le saint des saints. Yolanda couchait d'un côté du lit, de son côté. Il m'est difficile d'imaginer qu'autrefois quelqu'un avait été allongé à côté d'elle, même si je sais qu'elle a été mariée jadis à un homme, et qu'on appelait cet homme grand-père Georges, et qu'ils avaient dormi ensemble dans ce lit. Mais après que Yolanda avait expulsé grand-père Georges de la maison, un seul homme fut autorisé à entrer dans ce lit, dans le saint des saints, et cet homme, c'était moi. Momo. L'aîné des petits-enfants.

Mais il y avait à cela des conditions : il fallait ouvrir l'armoire et en tirer un drap plié avec minutie, l'étaler avec attention sur le lit, et alors seulement, il était possible de s'y allonger. Et même alors, après m'être enfin étendu sur le lit, il m'était difficile de trouver une position confortable car toutes sortes de protubérances m'entraient dans le corps : le portefeuille qu'elle dissimulait sous toutes les couvertures, l'étui de ses lunettes, un paquet de coton, une boîte de petits beurres entourée d'un sac plastique fermé hermétiquement.

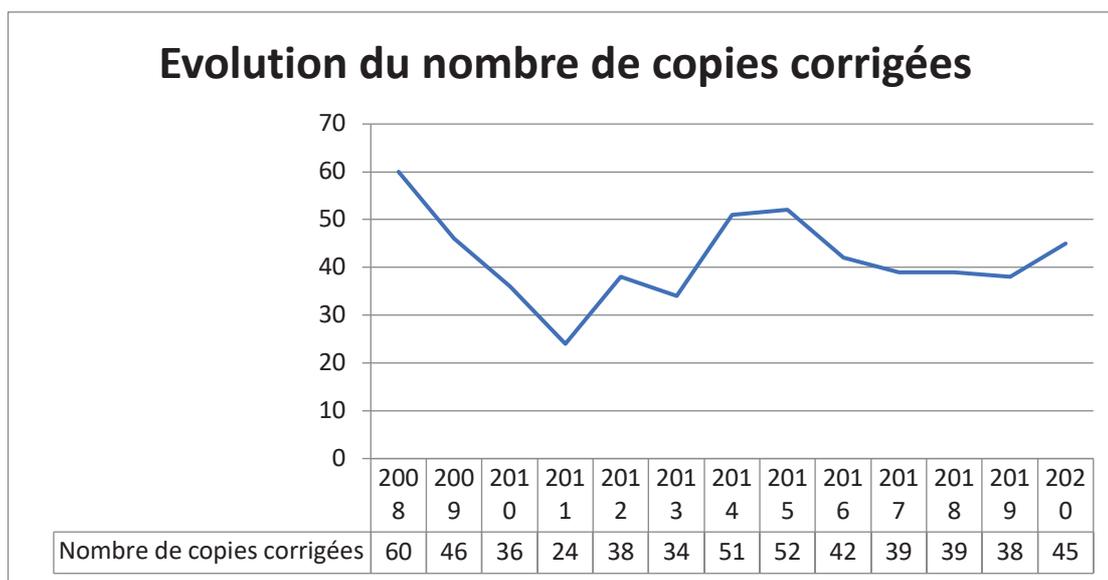
En fin de compte, j'arrivais à m'allonger d'une manière ou d'une autre sur le lit, je fermais les yeux et je somnolais, les doigts posés dans la main chaude de Yolanda. Yolanda, elle aussi, somnolait un peu, les paupières à moitié baissées. Elle veillait sur moi.

Épreuves écrites : version italienne

Rapport présenté par Fanny Eouzan, professeure agrégée en CPGE, Lycée Faidherbe, Lille et Sarah Vandamme, professeure agrégée, Lycée Guy Mollet, Arras.

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



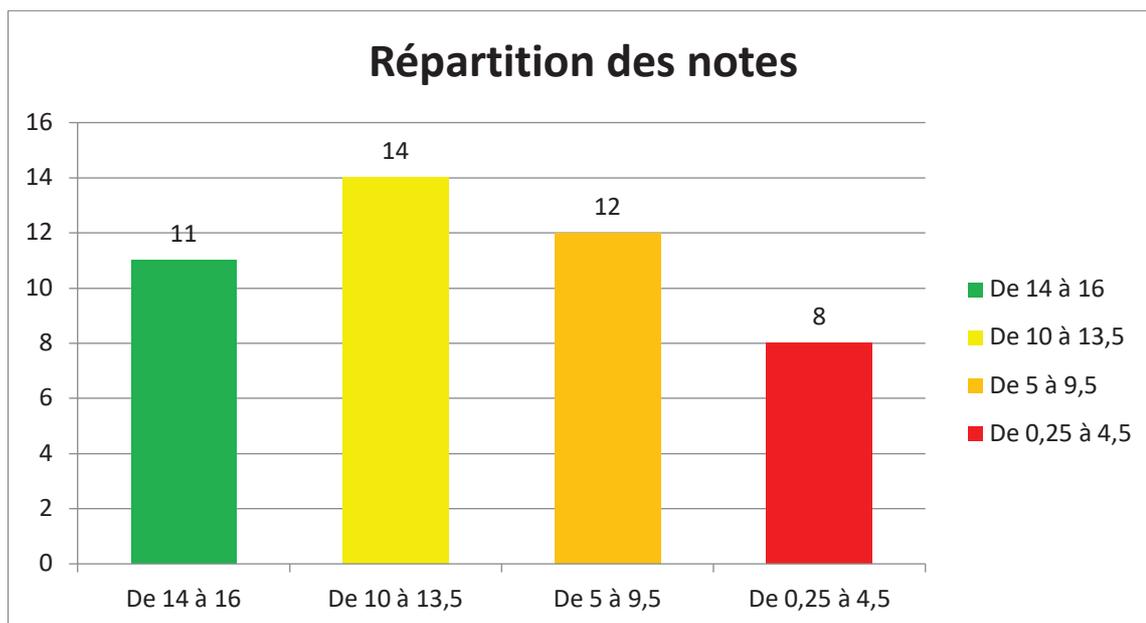
Le nombre de candidats choisissant la version italienne au concours a légèrement augmenté cette année. Le jury s'en réjouit, d'autant plus que le niveau général reste satisfaisant.

Notes et barème

Comme les années précédentes, le jury a adopté un mode d'évaluation utilisant un système de points-faute qui sanctionne chaque erreur de traduction en fonction de sa gravité. Les moins graves sont les fautes d'accents omis, 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 contre-sens, omissions ou fautes d'orthographe grammaticale 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-faute 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



Les copies ont été globalement satisfaisantes ; les notes s'échelonnent de 0,25 à 16 et la moyenne est de 9,57. La légère hausse par rapport à la moyenne de l'an dernier (8,42) peut s'expliquer par la nature du texte qui prêtait moins que celui de l'an dernier aux erreurs de syntaxe. Le niveau de compréhension de l'italien est tout à fait satisfaisant. Ce sont bien souvent les difficultés de la mise en français qui expliquent les notes les plus basses. En effet, rares sont les copies qui dénotent une méconnaissance de la langue italienne. 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.

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 avertit 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, notamment quelques difficultés récurrentes dans le passage d'une langue à l'autre, isolées sous forme de résumés illustrés par des exemples pris dans le texte de l'année mais valables pour les textes à venir.

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 de bonnes copies qui manifestent une bonne compréhension du texte mais qui s'en écartent sans nécessité majeure.

Présentation du texte et de l'auteur

Cette année, le jury est revenu à un texte contemporain. Milena Agus, née en 1959, révélée au grand public par le roman *Mal di pietre*, fait partie de la nouvelle vague littéraire sarde. Le texte *Guardati dalla mia fame* n'est pas exactement un roman puisqu'à partir d'un fait divers, advenu à Andria en 1946, il offre un double regard sur le même événement : celui de la romancière Milena Agus et celui de la journaliste et essayiste Luciana Castellina. Le texte choisi cette année appartenait à la partie narrative, racontée du point de vue interne à un personnage fictif proche des véritables protagonistes que sont les sœurs Porro. La note proposée par le jury pour préciser cette focalisation particulière a suffi à la plupart des candidats pour éviter des contre-sens. En revanche, lorsqu'elle était associée à une mauvaise connaissance des pronoms personnels (genre et nombre) cette particularité a pu entraîner d'importantes confusions dans la deuxième partie du texte.

Bien qu'étant des personnages historiques, les sœurs Porro font écho à une figure topique de la littérature italienne, la *zitella*, femme non mariée d'un certain âge et de la moyenne bourgeoisie. Ce personnage est très souvent traité de façon comique, ironique, voire ridicule. Pensons par exemple aux *Sorelle Materassi* d'Aldo Palazzeschi, à *La spartizione* de Pietro Chiara mais aussi aux personnages secondaires du roman de Goffredo Parise *Il prete bello*. Milena Agus renouvelle cette figure en ne la traitant pas de façon grotesque mais en donnant aux sœurs Porro une sensibilité et une véritable épaisseur psychologique.

Difficultés de traduction : considérations générales

Dans cette section, nous évoquons les problèmes récurrents que nous distinguons des analyses de difficultés de traduction particulières à ce texte, détaillées après le rappel du texte proposé. Nous invitons les candidats à aller consulter les points des derniers rapports de jury pour avoir un panorama général des difficultés traditionnelles rencontrées en version italienne.

Article défini et possessif

L'article défini en italien indique souvent une relation de lien naturel et évident entre le nom défini par l'article et la personne à laquelle il renvoie ; c'est pourquoi l'adjectif possessif est plus facilement omis en italien qu'en français, étant souvent sous-entendu comme une évidence avec le seul emploi de l'article défini, ce qui est rarement le cas en français. Toute la difficulté de ce point de traduction réside dans le fait qu'il n'existe malheureusement pas de règle absolue, si ce n'est se fier à l'usage en français.

Ainsi, le jury a accepté qu'il puisse ou non être rétabli dans les expressions où l'usage français le permettait :

- *il sodalizio con il marito* : *l'alliance avec son mari* ou **son** *alliance avec son mari*

En revanche, il a considéré comme mal dit et sanctionné les traductions sans le possessif dans les expressions :

- *nella conversazione* : dans **leur** conversation

- *con la dote* : avec **leur** dot

- *nonostante l'età* : malgré **son** âge

- *le amiche liquidavano le sue domande* : **ses** amies liquidait ses questions

D'une manière générale, les liens de parenté constituent un cas typique où il est impératif de restituer le possessif en français, comme dans tous les cas où l'appartenance est évidente (parties du corps, membres de la famille, objets personnels) :

- *dello sposo* : de **son** époux

- *con il marito* : avec **son** mari

- *del fratello Vincenzo* : de **leur** frère Vincenzo

Dans ce texte, l'absence de rétablissement du possessif pouvait même amener à un contre-sens ou en tout cas à une confusion possible :

- *della sorella Stefania* : de **leur** sœur Stefania

La traduction **la sœur Stefania* pouvait faire penser qu'il s'agissait d'une religieuse ce qui n'aurait plus rien à voir avec le sens du texte.

En conclusion, dans le doute, le jury aurait tendance à conseiller aux candidats de le rétablir dans tous les cas au risque de faire une légère maladresse mais pas d'aller jusqu'au contre-sens.

Emploi de *proprio* à la place de *suo*

Proprio remplace souvent *suo* ou *loro*. Lorsque l'adjectif possessif se rapporte au sujet de la phrase, on peut employer *proprio* pour renforcer l'idée d'appartenance :

- *aveva contribuito ad aumentare il patrimonio della famiglia dello sposo grazie alla **propria** dote, o alla **propria** bellezza : elle avait contribué à augmenter le patrimoine de la famille grâce à **sa** dot ou à **sa** beauté.*

En français il s'agit de remplacer également : l'expression **grâce à **sa propre** dot ou à **sa propre** beauté* reviendrait à sur-traduire.

Les pronoms personnels

La focalisation étant un peu complexe, des contre-sens auraient pu être évités avec une meilleure connaissance des pronoms personnels, notamment à la fin du texte. Nous invitons donc les candidats à revoir attentivement ce point, sans oublier les pronoms groupés :

- *non **le** avevano mai fatto vedere : elles ne **lui** avaient jamais fait voir*

- ***gliene** facevano vedere : elles **lui en** faisaient voir*

- *le uniche che **le** sarebbero davvero interessate : les seules qui **l'auraient** vraiment intéressée.*

NB. Contrairement au verbe français transitif *intéresser*, l'italien *interessare* peut avoir un emploi transitif ou intransitif. Il est ici intransitif, c'est pourquoi nous avons un pronom féminin COI. Employé de façon transitive, le verbe *interessare* peut signifier également *regarder, concerner*.

Juxtaposition et ponctuation

L'italien a tendance à être plus souple que le français dans les tournures qui comprennent des énumérations. Il est parfois nécessaire de modifier la ponctuation ou bien de rétablir des prépositions entre des syntagmes coordonnés ou juxtaposés pour conserver la cohérence du texte en français.

- Le paragraphe « *Comunque le sorelle Porro [...] state eliminate.* » ne comprend qu'une seule phrase. La traduction mot à mot a souvent mené à des confusions voire à des contre-sens. Nous rappelons que la fidélité au texte ne doit jamais s'établir au détriment de l'intelligibilité et de la correction de la syntaxe.

- Dans l'énumération du dernier paragraphe, il était nécessaire en français de rétablir la préposition *de* (équivalente ici du premier *di*, dans *di fabbricati*), facultative et inélégante en italien : *À propos de ce mariage elle n'avait jamais entendu de liste détaillée de bâtiments, **de** fermes, de vignes, **de** champs d'amandiers, **de** cultures céréalières et compagnie.*

Traduction de *on*

Lorsque le verbe est employé à la forme réfléchie, il est parfois possible de traduire mot à mot en français en gardant un verbe réfléchi. Cependant, il y avait dans ce texte des cas où il est évident de traduire par *on* (c'est ce qu'on appelle le *si passivante* en italien) et où le maintien de la forme passive à été considéré comme très mal dit par le jury :

- *ad Andria si diceva : à Andria **on** disait*

- *quando a proposito di un matrimonio si parlava di sodalizio economico : quand, à propos d'un mariage **on** parlait d'alliance économique*

- *sentir parlare di come si consolidavano parentele e si aumentavano le possibilità di fare accordi : entendre parler de la façon dont **on** consolidait des parentés et dont **on** augmentait les possibilités de passer des accords*

Les valeurs du conditionnel passé italien

Dans la cadre d'une phrase complexe au passé, l'italien applique une concordance des temps stricte : le verbe de la subordonnée est toujours au conditionnel passé (auxiliaire au conditionnel présent + participe passé). Selon le sens et le contexte, celui-ci se rend en français, soit par un conditionnel passé (s'il exprime une action achevée et/ou définitivement non réalisée), soit par un conditionnel présent à valeur de 'futur dans le passé' (il indique une action à venir, mais dans un contexte passé).

S'agissant d'un grand classique des difficultés du passage de l'italien au français, les candidats ont en majorité repéré le cas où le conditionnel passé en italien, ayant une valeur de 'futur dans le passé', doit être rendu en français par un conditionnel présent :

- *con la dote **avrebbero contribuito** : avec leur dot elles **contribueraient***

Cependant, le conditionnel passé à valeur 'd'irréel du passé' était également présent. En effet, il n'y a pas d'ambiguïté sur l'impossibilité de réalisation de l'action lorsque la narratrice *aurait voulu* voir des photos et tout savoir sur le mariage de leur sœur Stefania, puisque ses amies les sœurs Porro ne lui en font pas voir et ignorent ses questions. Dans ce cas, il fallait traduire par un conditionnel passé en français également :

- *le uniche che **le** **sarebbero** davvero **interessate** : les seules qui **l'auraient** vraiment **intéressée***

- ***avrebbe voluto** sapere : elle **aurait voulu** savoir*

Le subjonctif imparfait

À la différence du français, l'italien emploie le subjonctif après un verbe exprimant une opinion, une incertitude ou avec les verbes qui expriment l'ignorance (principale négative). Lorsque le verbe de la proposition principale est au passé, le verbe de la subordonnée complétive est donc naturellement au subjonctif imparfait mais doit être traduit par un indicatif imparfait en français dans les cas suivants :

- *Si diceva che fosse operosa* : On disait qu'elle **était** travailleuse

- *Sembrava che l'amore fosse* : Il semblait que l'amour **était**

Dans le cas où le subjonctif est employé dans une proposition circonstancielle de condition introduite par la conjonction *se* (*si* en français), le verbe de la proposition subordonnée se met au subjonctif imparfait en italien mais à l'indicatif imparfait en français :

Ah, se non li avessero abbassati : Ah, si elles ne les **avaient pas baissés**

Il s'agit ici d'une proposition subordonnée elliptique de la principale qui fonctionne en français comme en italien. Pour gloser en français, ce serait *si elles ne les avaient pas baissés, il leur serait arrivé un grand malheur* ou *malheur à elles si elles ne les avaient pas baissés*. Le verbe de la proposition principale serait au conditionnel présent. Le seul choix possible ici était donc l'imparfait de l'indicatif.

Le subjonctif est le mode habituel des concessives, en français comme en italien si celles-ci sont introduites par *benché*, *sebbene*, *per quanto*. L'indicatif n'est employé que si la subordonnée est introduite par la locution *anche se* (*même si*). On pouvait en revanche légèrement hésiter entre le subjonctif imparfait ou le subjonctif présent en français pour traduire :

Sebbene non avessero fatto altro che : bien qu'elles n'**eussent rien fait** d'autre que

Le jury a exceptionnellement accepté le subjonctif présent ici car il s'agit du discours indirect libre d'un personnage populaire dans un texte contemporain. Mais il tient à rappeler aux candidats que le subjonctif imparfait reste employé notamment à l'écrit et dans un contexte de langue soutenu, c'est pourquoi il conseille vivement aux candidats de ne pas hésiter à l'employer, en dehors des propositions subordonnées hypothétiques.

Lexique et traduction des noms propres

La question des registres

Certains candidats ont tendance, probablement dans un souci de bien faire, à employer un lexique recherché, voire précieux, qui ne correspond pas toujours au registre du texte italien. Ainsi, quand le texte italien donne *morte*, il est inutile d'aller chercher en français *décédées* et encore moins *défuntés*. De même, *prudentes* est préférable à *circonspectes* pour traduire *caute* et *fermée* préférable à *encluse* ou même *close* pour traduire *chiusa*. De même, n'ayons pas peur d'écrire *vomir* (et non pas *avoir la nausée* qui est autre chose) quand le texte italien dit *vomitare*. Un texte inutilement ampoulé ne donnera pas une meilleure impression au jury, bien au contraire.

Les noms propres

La question de la traduction des noms propres n'a pas toujours trouvé la même réponse, en fonction des époques et des modes de traduction. Le jury invite les candidats à faire des choix cohérents, en suivant quelques principes que nous rappelons ici. La norme aujourd'hui est de ne pas traduire les noms propres, sauf lorsqu'il s'agit de personnes ou de lieux très célèbres, dont un équivalent est largement employé en français. Par exemple, il serait impensable de laisser dans un texte en français *Roma* ou *Leonardo da Vinci*, alors que *Rome* et *Léonard de Vinci* sont répertoriés dans tous les dictionnaires de noms propres français. Mais il faut se limiter aux noms dont la traduction existe de façon certaine en français : ainsi les traductions de *Trani* et *Andria* par **Trane* et **Andrie* ont été considérées comme des barbarismes.

La traduction de certains noms de lieux est également maladroite quand elle évoque une réalité qui n'a rien à voir avec celle du texte : ainsi, la traduction de *piazza del Municipio* par *place de la Mairie* fait penser immédiatement à une petite place de village français et non à une place italienne.

Quant aux noms et prénoms de personnages, si l'on choisit de les traduire il faut le faire tout au long du texte et pour tous les personnages : si *Michele* devient *Michel*, *Maria* doit devenir *Marie*. Le jury rappelle cependant que ce choix de traduction, s'il n'est pas sanctionné quand il est cohérent, paraît aujourd'hui daté et maladroit.

En ce qui concerne la *Chiesa di San Francesco*, le jury a trouvé plus élégant et cohérent de garder le nom italien, car il s'agit d'un nom de lieu peu célèbre. Cela dit, s'il s'était agi du personnage historique *San Francesco d'Assisi*, s'agissant d'une figure très connue en France il aurait fallu le traduire par *Saint François d'Assise*.

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.

Le jury tient à rappeler que les candidats ne doivent proposer qu'une seule traduction, et ne peuvent en aucun cas hasarder de proposition alternative 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

« Le sorelle Porro »

Le signorine Porro non erano promettenti da nessun punto di vista, timide, dolci ma non affettuose, poco interessanti nella conversazione, sempre caute nei giudizi, poco propense ai pettegolezzi intriganti. Non erano certo donne da imitare. Fra loro i ricchi borghesi, quando dovevano parlar bene di una donna, dicevano che aveva contribuito ad aumentare il patrimonio della famiglia dello sposo grazie alla propria dote, o alla propria bellezza, o al delizioso modo di fare in società. Per questo quelle signore, una volta morte, venivano molto rimpiante.

Le sorelle Porro non erano belle, non avevano un delizioso modo di fare e con la dote avrebbero contribuito soltanto, cedendo la loro parte di eredità, ad aumentare il patrimonio del fratello Vincenzo.

Lui, unico dopo tanti morti a poter assicurare la discendenza dei Porro del Quadrone, aveva sposato la ricchissima e vivace Maria Scardinale-Sottani, erede di un fiabesco palazzo dotato di una luminosa, romantica terrazza chiusa da vetrate colorate, sulla strada che conduceva da Andria a Trani.

Maria Scardinale lei¹⁶ la conosceva, ma poco. Ad Andria si diceva che fosse operosa, attaccata ai valori religiosi e frequentatrice di salotti intellettuali e riformatori, e che il sodalizio con il marito Vincenzo Porro del Quadrone fosse inossidabile sia dal punto di vista finanziario che familiare. Quando a proposito di un matrimonio si parlava di sodalizio economico e di costruire parentele, a lei veniva da vomitare, visto che l'amore sembrava l'ultima cosa.

Comunque le sorelle Porro, nonostante la cura con cui erano state preparate alla vita di spose e sebbene non avessero fatto altro che assistere a matrimoni nella Chiesa di San Francesco e partecipare a sontuosi banchetti nuziali a Palazzo Porro e sentir parlare di come si consolidavano parentele e si aumentavano le possibilità di fare accordi ed essere informate dei lunghi elenchi che costituivano la dote di chi si sposava, dal mercato matrimoniale erano state eliminate.

Con gli uomini abbassavano gli occhi. Ah, se non li avessero abbassati, anche in quel breve tratto di strada dal palazzo in piazza del Municipio a San Francesco !

Eppure erano contente del successo, della bellezza, dello sfarzo delle altre. Pazienza se non era destinato a loro. Le sorelle Porro non sapevano neppure cosa fosse l'invidia. Erano innocenti.

Del matrimonio tardivo della sorella Stefania, che si era sposata quasi quarantenne nel 1929 e per quei tempi ormai vecchia zitella, non le avevano mai fatto vedere neppure una fotografia. Gliene facevano vedere tante dei matrimoni della parentela, ma della sorella Stefania, le uniche che le sarebbero davvero interessate, nessuna.

Nonostante l'età si era sposata anche lei in bianco, con in testa una di quelle fasce a cuffietta che si usavano allora ?

Avrebbe voluto sapere tutto di quel matrimonio, e non per morbosa curiosità, ma perché lei quella tardiva vicenda sentimentale la amava, visto che si trattava di un'eccezione alla solita regola.

A proposito di quel matrimonio non aveva mai sentito un dettagliato elenco di fabbricati, masserie, vigneti, mandorleti, coltivazioni a cereali e compagnia bella. Per questo di Stefania Porro del Quadrone e di Michele Spallucci avrebbe voluto sapere tutto, come si erano innamorati, la storia

¹⁶ Protagonista del romanzo. Amica delle sorelle Porro.

del loro incontro, ma quanto più lei voleva sapere, tanto più le amiche liquidavano le sue domande con poche parole.

Milena Agus, *Guardati dalla mia fame*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 22-24.

Analyse de difficultés de traduction particulières

Pazienza

Le nom commun *pazienza* était ici employé dans une tournure idiomatique qui signifie en français *tant pis*. L'absence de point d'exclamation a pu induire les candidats en erreur. La traduction par **patience si... a*, quoi qu'il en soit, été considérée comme une erreur de syntaxe, donnant lieu à un non-sens.

La dote di chi si sposava

Le pronom singulier indéfini *chi* ne désigne que des personnes et peut se traduire de différentes manières. D'une part il correspond au pronom *qui* que l'on peut trouver dans certains proverbes français *Qui dort dîne*.

D'autre part il traduit les pronoms *celui/celle* et *ceux/celles* suivis de *qui* ou *que*. Enfin, il peut se rendre par la locution *quelqu'un qui* ou *quiconque*. En général on le traduit par d'autres pronoms démonstratifs et/ou relatifs comme ici *celle qui se mariait*.

NB. On peut parfois le traduire par *certains/d'autres* lorsqu'il est répété dans une énumération, comme *Intanto chi leggeva, chi dormiva, chi giocava a carte : pendant ce temps, certains lisaient, d'autres dormaient, d'autres encore jouaient aux cartes*.

Lorsqu'il est précédé d'un verbe de sens négatif, le pronom *chi* se traduit par *personne qui*.

Sembrava che l'amore fosse l'ultima cosa

Dans cette expression elliptique en italien, une traduction calquée sur la structure source amenait à une rupture de construction en français comme par exemple **semblait la dernière chose*. Il fallait donc rétablir un élément à la place de l'ellipse du type *apparaissait comme la chose qui comptait le moins* ou *semblait la dernière chose à prendre en compte/à considérer*.

Con in testa una di quelle fasce a cuffietta

Le jury a accepté toutes les traductions, même inexactes, désignant une coiffe. Nous rappelons que face à une difficulté lexicale, il faut toujours opter pour une traduction plausible et surtout ne pas risquer le barbarisme ou le solécisme. Les erreurs de lexique sont toujours moins sanctionnées, voire neutralisées comme dans ce cas difficile.

E compagna bella

La traduction par **et belle compagnie* a été considérée comme très insatisfaisante, cette expression ne voulant rien dire en français. La relecture est une étape importante pour éviter des erreurs de ce type.

Proposition de traduction et variantes acceptées en note

« Les sœurs Porro »

Les demoiselles Porro n'étaient prometteuses à aucun égard¹⁷, timides, douces, mais pas affectueuses, d'une conversation peu intéressante¹⁸, toujours prudentes dans leurs jugements, peu enclines aux commérages intrigants¹⁹. Elles n'étaient certainement pas des femmes à imiter. Entre eux, les riches bourgeois, quand ils devaient dire du bien d'une femme, disaient qu'elle avait contribué à accroître le patrimoine de la famille de son mari²⁰, grâce à sa dot, à sa beauté, ou à ses manières délicieuses en société²¹. Pour cela, ces dames, une fois mortes, étaient beaucoup²² regrettées.

¹⁷ Ou *d'aucun point de vue*

¹⁸ Ou *peu intéressantes dans leur conversation*

¹⁹ Ou *aux commérages et aux intrigues*

²⁰ Ou *de son époux*

²¹ Ou *à sa façon délicieuse de se comporter en société*

²² Ou *fort regrettées*

Les demoiselles Porro n'étaient pas belles, n'avaient pas des manières délicieuses et avec leur dot elles contribueraient seulement, en cédant leur part d'héritage, à augmenter le patrimoine de leur frère Vincenzo.

Lui, seul après de nombreux morts à pouvoir assurer la descendance des Porro del Quadrone, avait épousé la très riche et vive Maria Scardinale-Sottani, héritière d'un palais²³ de conte de fées doté²⁴ d'une terrasse lumineuse et romantique, fermée par des baies vitrées²⁵ colorées, sur la route qui conduisait d'Andria à Trani.

Maria Scardinale, elle la connaissait, mais peu. À Andria on disait qu'elle était travailleuse, attachée aux valeurs religieuses, et habituée des²⁶ salons intellectuels et réformistes, et que son alliance²⁷ avec son mari Vincenzo Porro del Quadrone était inoxydable²⁸, aussi bien du point de vue financier que familial. Quand, à propos d'un mariage on parlait d'alliance économique et de construction de parentés²⁹, cela lui donnait envie³⁰ de vomir, car l'amour apparaissait comme la chose qui comptait le moins³¹.

Quoi qu'il en soit³², les sœurs Porro, malgré le soin avec lequel elles avaient été préparées à la vie de femmes mariées et bien qu'elle n'eussent rien fait d'autre que d'assister³³ à des mariages dans l'église de San Francesco, de participer à de somptueux banquets nuptiaux au Palais Porro, d'entendre parler de la façon dont on consolidait des parentés³⁴ et dont on augmentait les possibilités de passer des accords³⁵ et d'être informées des longues listes qui constituaient la dot de celle qui se mariait, avaient été éliminées du marché matrimonial.

En compagnie des hommes elles baissaient les yeux. Ah, si elles ne les avaient pas baissés, même sur ce court chemin du palais situé piazza del Municipio à San Francesco !

Et pourtant elles étaient contentes du succès, de la beauté, du faste³⁶ des autres. Tant pis si cela ne leur était pas destiné. Les sœurs Porro ne savaient même pas ce qu'était l'envie. Elles étaient innocentes.

Du mariage tardif de leur sœur Stefania, qui s'était mariée à presque quarante ans³⁷ en 1929 et pour l'époque déjà vieille fille, elles ne lui avaient jamais fait voir ne serait-ce qu'une photographie. Elles lui en faisaient voir beaucoup, des mariages de leur famille, mais de leur sœur Stefania, les seules qui l'auraient vraiment intéressée, aucune.

Malgré son âge s'était-elle mariée elle aussi en blanc, coiffée³⁸ d'un petit bonnet à pans, comme on en portait³⁹ à l'époque ?

Elle aurait voulu tout savoir de ce mariage, et non par curiosité malade⁴⁰, mais parce qu'elle, cette tardive aventure sentimentale, elle l'aimait, puisqu'il s'agissait d'une exception à la règle habituelle⁴¹.

À propos de ce mariage elle n'avait jamais entendu de⁴² liste détaillée de bâtiments, de fermes, de vignes, de champs d'amandiers, de cultures céréalières et compagnie⁴³. C'est pourquoi sur Stefania Porro del Quadrone et Michele Spallucci elle aurait voulu tout savoir, comment ils étaient

²³ Ou d'une demeure (les sens de *palazzo* et de *palais* ne se recoupant pas totalement), ou d'un palais merveilleux/fabuleux

²⁴ Ou pourvu

²⁵ Ou des vitraux/des verrières

²⁶ Ou qu'elle fréquentait les salons

²⁷ Ou l'alliance ou son union/l'union ou son association/l'association

²⁸ Ou inaltérable

²⁹ Ou de fonder une lignée familiale

³⁰ Ou il lui venait l'envie

³¹ Ou semblait la dernière chose à prendre en compte

³² Ou Dans tous les cas

³³ Ou qu'elles n'eussent fait autre chose qu'assister

³⁴ Ou les lignées familiales

³⁵ Ou de nouer des accords ou de sceller des ententes

³⁶ Ou et de l'étalage de richesses

³⁷ Ou alors qu'elle avait presque la quarantaine ou alors qu'elle était presque quarantenaire

³⁸ Ou avec sur la tête

³⁹ Ou qu'on portait à l'époque

⁴⁰ Ou malsaine

⁴¹ Ou établie

⁴² Ou **une** liste détaillée ou **aucune** liste détaillée. Dans les GN compléments des phrases négatives on emploie généralement le marqueur *de* là où on aurait *un, du, de la, des* dans la phrase positive correspondante mais ici la nuance de sens apportée par le changement de déterminant négatif ne nous paraît pas significative.

⁴³ Ou et ainsi de suite

tombés amoureux, l'histoire de leur rencontre, mais plus elle voulait savoir, plus ses amies liquidaiient ses questions en quelques mots.

Milena Agus, *Guardati dalla mia fame*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 22-24.

Épreuves écrites : version portugaise

Rapport présenté par Richard Charbonneau, professeur agrégé à l'Université de Nantes, et Thomas Cailliez, professeur agrégé au lycée Honoré de Balzac, Paris

Remarques générales

Trois candidats ont cette année présenté l'épreuve de version en langue portugaise. Si deux copies ont su proposer des traductions de qualité (sanctionnées par les notes de 17,5 et 15), démontrant une compréhension très satisfaisante du texte à traduire, la troisième s'est avérée nettement plus décevante et a été notée comme telle (02/20), en raison d'une méconnaissance profonde de la langue portugaise, conduisant à de très nombreuses erreurs voire, sur certains passages, à de véritables extrapolations à partir d'indices très ténus. Cela conduit inévitablement à s'étonner de la décision du candidat de choisir le portugais, mais a au moins le mérite de rappeler que cette épreuve de la version ne peut se passer d'une préparation sérieuse et suffisamment approfondie, au moyen notamment de la lecture régulière d'œuvres en langue portugaise tout au long de l'année de préparation au concours.

Présentation du texte

Le texte à traduire était un extrait de *Ventos do Apocalipse*, second roman de l'écrivaine mozambicaine Paulina Chiziane. Voix critique et figure emblématique de la littérature de son pays (dont elle fut, en 1990, la première femme à publier un roman, avec *Balada de Amor ao Vento*), Paulina Chiziane fait, dans *Ventos do Apocalipse*, le récit tragique d'un pays déchiré par la guerre civile (conclue par les accords de paix signés en 1992).

L'extrait proposé dresse le portrait assez poignant de Dambuza / Mufambi, jeune garçon ostracisé et maltraité par sa communauté. Il n'offrait pas de grande difficulté de compréhension, si ce n'est l'évocation de jeux locaux (*jogo da homa* et *jogo de paulito*), dont le jury n'attendait évidemment pas qu'ils soient connus des candidats mais du moins qu'ils soient identifiés comme des jeux.

Principales difficultés rencontrées par les candidats

Commençons par rappeler l'importance de se détacher suffisamment du texte-source au moment du choix de traduction, afin d'éviter l'écueil des *lusismes*, calques fautifs du portugais en français. Ainsi a-t-on pu croiser *queixume de fome* traduit par « plaintes de faim » ou *vai engordando* rendu par « il va grossissant ». Une relecture très attentive du travail final, destinée à en éprouver l'idiomaticité et pour cela détachée du texte d'origine, doit permettre de traquer ces éventuels lusismes.

Autre source d'erreurs fréquentes, la maîtrise parfois insuffisante d'un lexique assez courant a entraîné un certain nombre de faux sens ou contre-sens. Citons par exemple *altivo* traduit par « imposant », *mudo* par « sourd » ou *perigo* par « affront ». De la même façon, certains choix de traduction ont péché par imprécision, comme *todos* traduit par « on » (dans « *todos lhe atiram um pedaço de alimento* »).

Certaines constructions de phrase, pas forcément les plus complexes, ont pu déboucher sur des contre-sens. « *Dizendo a verdade, todo o mundo o atormentava* » a ainsi été rendu par « Quand on disait la vérité, on le tourmentait », alors que *dizendo a verdade* avait le sens de « à dire vrai », « pour dire la vérité ». Le double emploi de *se* dans « *É um estrangeiro, e se se sente mal que regressa à sua origem* » a donné lieu à une confusion : « Il se sent mal quand il remonte à ses origines ». Or, il fallait comprendre ici le premier *se* comme la conjonction de subordination « si » et le deuxième comme le pronom personnel réfléchi de la troisième personne du singulier.

Enfin, le jury n'a pu que s'étonner de relever un certain nombre de fautes d'orthographe inattendues chez des candidats à l'agrégation de lettres modernes : **appeurée*, **quatre vingt* [ans], **mourrut*, *la sentence fut* **proféré*, *il ne donne* **pas l'impression ni d'être heureux ni d'être malheureux*, *non loin des* **notre*... Il n'a pas lieu de douter qu'une part importante de ces erreurs

découle de fautes d'inattention. Mais cela ne peut dès lors qu'appuyer sa recommandation d'une relecture pointilleuse.

Proposition de traduction

Personne ne comprend ce garçon. Il est timide, méfiant, fuyant comme une gazelle effarouchée, mais nous le voyons tous les jours dans la savane tel un roi, solitaire, fier, jouant de la flûte en bambou. Quand il se promène sur les chemins souvent il se cache sous les arbustes pour éviter le bonjour de quelque voyageur. Il semble muet. Il répond toujours à demi-mot et la tête baissée. De sa bouche jamais n'est sorti un gros mot, il ne s'est jamais plaint de la faim, de la soif ou d'autre chose. Parfois il joue à côté des garçons de son âge, mais jamais avec eux. Rien ne semble le déranger. Sur son visage on ne lit ni l'espérance ni le désespoir. D'autres fois il semble heureux et d'autres encore malheureux. Un jour on lui donnerait huit ans et le lendemain quatre-vingts. Personne ne connaît son âge, on dirait un homme, on dirait un enfant. Il est toujours partout et nulle part. Enfant de la communauté, tout le monde lui lance un peu de nourriture, mais ces derniers temps personne ne donne car il n'y a rien. Alors que tous les enfants se regroupent pour tirer (sur) les oiseaux au lance-pierre, pour chasser les rats, il dort tranquille(ment) à l'ombre des figuiers. Personne ne sait ce qu'il mange, mais il continue de grossir tandis que les autres s'étiolent. On dirait même un sanglier qui rogne les os de nos sépultures, personne ne comprend ce garçon. On raconte qu'il s'appelle Dambuza, mais les gens l'appellent Mufambi, celui qui marche sur les chemins. Il est né dans un village éloigné du nôtre. Il est de notre tribu, mais pas de notre clan. C'est un étranger. C'est le fils du frère de la tante Mafuni, et c'est elle qui l'a fait venir ici. On dit qu'il a été abandonné par son père ; qu'après sa mère est morte. On dit qu'il n'a ni frère, ni aïeux, la tante Mafuni étant sa seule parente en vie. Quand il est arrivé à Mananga on lui donnait environ six ans ou plus, il était de petite taille et mûr comme un homme. Le petit garçon était travailleur, et la méchante tante Mafuni en fit sans tarder le petit esclave de la famille. On dit même que le petit lavait les sous-vêtements de cette fainéante de fille de la tante Mafuni. L'enfant-homme n'a pas connu les joies de l'enfance. Il mangeait seul et caché derrière la cabane, de peur d'être hué (houspillé, moqué) par ses cousins qui le singeaient en train de manger quand il plongeait la main dans l'écuelle en bois, et léchait l'assiette vide. C'est un sauvage, il n'a pas la classe de notre clan, c'est un étranger. Même pendant les jeux, la discrimination était évidente. Au hockey, c'est lui qui cherchait les pommes de singe⁴⁴ qui sortaient du jeu et se perdaient dans la broussaille. C'était pareil au jeu de quilles. À cache-cache, c'était toujours lui le chercheur, tandis que les autres prenaient du bon temps. À dire vrai, tout le monde le tarabustait. Et pourquoi bien le traiter s'il n'est pas de notre clan ? C'est un étranger, et s'il n'est pas à son aise qu'il retourne chez lui.

On raconte qu'un jour, les sales gosses de la tante Mafuni dérobèrent une poule qui couvait, et tous ses œufs. Ils allèrent dans la savane, la plumèrent, la rôtirent et la mangèrent. Ils cuisinèrent les œufs et les partagèrent. La tante Mafuni se montra plus terrible qu'une puce. On interrogea les enfants un par un, et tous affirmèrent que c'était Dambuza, celui qui marche. La tante Mafuni ne pouvait souffrir un tel danger. La sentence fut proclamée et Dambuza banni de la maison.

⁴⁴ Fruit (posoqueira latifolia).

Épreuves écrites : version roumaine

Rapport établi par Cécile Folschweiller et Alexandru Mardale

Un seul candidat a composé en roumain cette année, la copie a obtenu la note de 13.

Le début du roman de Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul* (Polirom, 2009, pp. 7-9), qui raconte les tribulations d'un jeune marionnettiste à travers les prisons communistes de la Roumanie des années 1950 puis sa libération, après un accident qui l'a laissé amnésique, assortie d'une « rééducation » à la vie de « l'homme nouveau », ne constituait pas un texte facile. En amont du travail de traduction proprement dit, il fallait déjà en avoir une compréhension fine, en particulier du système des temps verbaux, afin de démêler précisément la situation des personnages et l'action, entrecoupée de retours en arrière. Or la copie a commis plusieurs contre-sens et faux sens, généralement dus à des formes verbales et grammaticales du roumain mal maîtrisées : mauvaise compréhension de la proposition *înspre*, confusion du génitif singulier et pluriel, confusion du plus-que-parfait, de l'imparfait, du présent et du passé simple pour certains verbes, confusion des 3^e personnes du pluriel et du singulier, adverbe *apoi* mal interprété...

Mais par ailleurs, mis à part deux fautes d'orthographe d'usage, la correction du français quasi parfaite et de bonnes trouvailles sur certains passages témoignent d'indéniables qualités.

Proposition de traduction :

D'ici, du Pont Trancu, les bâtiments paraissaient étincelants. Du côté du groupe des nouveaux immeubles, même cette neige figée, de la mi-mars, paraissait blanche et ininterrompue, recouvrant la boue, les rues, les allées. Recouvrant une ville dont les constructions étaient si différentes, du moins dans cette zone, de ce bâtiment gris dans lequel il avait rassemblé des souvenirs depuis quelques mois, à peu près un an, et qu'il n'avait découvert dans son aspect extérieur qu'en sortant, avec stupéfaction. Face à l'image extérieure de ce bâtiment, Bruno était ainsi resté bouche bée, longuement, avec Vasilache inerte suspendu à son bras droit.

Maintenant Vasilache se balançait doucement sous la voûte du pont.

A cet instant, comme alors – figé dans sa contemplation, les pensées ailleurs, sans former aucune phrase, aucune idée. Puis, une main sur l'épaule. Il se retourna, et Vasilache se mit à bouger en tous sens sous le pont, puis il s'éleva de quelques centimètres, davantage, peut-être même d'un demi-mètre. Le milicien se pencha par-dessus la balustrade, regarda la marionnette tremblante, puis Bruno de nouveau.

– Je t'ai demandé quelque chose, ce que tu fais là.

Il savait qu'il fallait lui répondre. Ce n'était pas le froid, c'était la peur qui le faisait trembler maintenant. Il savait qu'il fallait lui dire quelque chose, autrement ce mutisme prolongé allait énerver l'autre. Mais ses pensées à ce moment-là, toutes ses pensées, refusaient de se transformer en mots.

Il se retourna vers la balustrade et désigna, comme une sorte d'explication, Vasilache. Silence ; le milicien regarda lui aussi en bas du pont, puis, de nouveau, il regarda Bruno. Qui, après quelques instants de gêne supplémentaires, ouvrit la bouche. Enfin. Mais il l'ouvrit pour dire quelque chose qu'il n'aurait pas dû dire.

– Je suis sorti me promener avec lui.

– Te promener, pouffa le milicien. T'es pas fou... ? Te promener, avec une marionnette ?

– C'est dimanche, ajouta immédiatement Bruno, comme si cela avait tout expliqué.

Chaque dimanche il sortait avec Vasilache, c'était ce qu'il avait voulu dire. Les autres – les gens dans la rue, qui le pensaient fou – ne le dérangent pas, il s'y était habitué. [...] Mais avec les miliciens, c'était compliqué.

Quelques mois plus tôt, deux d'entre eux l'avaient arrêté juste devant le Théâtre de Marionnettes d'État, où il montrait Vasilache aux enfants qui étaient sortis de la salle de spectacle. Le dimanche il était libre, seuls les acteurs étaient de spectacle. À l'époque, il redoutait encore de s'aventurer en ville, alors il venait pendant sa journée de repos devant le bâtiment du théâtre dans la cour de l'église catholique et il attendait les enfants à la sortie du spectacle. Puis il leur montrait Vasilache. Plus tard, alors que de plus en plus d'enfants avaient commencé à lui reprocher que sa marionnette ne bougeait pas et ne parlait pas, comme les autres, c'est-à-dire celles de la scène, qu'ils venaient justement de voir, Bruno avait renoncé à son habitude. Mais ce dimanche-là, il n'avait pas encore commencé à se sentir vexé et inutile, ni à pleurer dans sa garçonnière, discutant de son

amertume avec un Vasilache qui l'écoutait du lit, silencieux et inexpressif, appuyé contre un oreiller. Bruno espérait alors encore conquérir les enfants. [...] Puis, lorsque l'un d'entre eux avait empoigné la main de sa mère, lui demandant de partir, parce que cette marionnette ne savait pas parler, ne savait pas bouger les bras, ne savait pas bouger les jambes, n'était qu'un morceau de bois et rien de plus, Bruno, paniqué, s'était mis à parler, brusquement, offrant aux lèvres des pensées venues d'ailleurs, comme s'il les avait récitées, des pensées sans vie, sans intonation, si inadaptées à une discussion avec des enfants. Des pensées sur l'âme de la marionnette. Mécaniquement, sans faire de pauses, comme s'il avait peur d'être interrompu ou contredit. D'une certaine manière, il leur avait parlé comme pour s'excuser, pour se justifier. Ou, tout simplement, il leur avait parlé parce qu'il avait ressenti le besoin de dire quelque chose, de remplir le vide que le manque de coordination de la marionnette avait créé.

(Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul* [L'histoire de Bruno Matei], Polirom, Iași, 2009, pp. 7-9)

Épreuves orales : leçon

Rapport présenté par Stéphane Preziosi, professeur de chaire supérieure, lycée Jean Jaurès, Reims.

Le rapport du jury et les candidats partagent, semble-t-il, une indéfectible affection pour les mêmes erreurs, signalées par l'un et reproduites *ne varietur* par les autres. Les circonstances particulières de cette année 2020 n'infléchissent pas cette fatalité, elles ont indéniablement pesé sur la préparation comme sur la tenue du concours, et ont rendu la tâche plus difficile à tous ; toutefois, cela ne saurait masquer des carences incompatibles avec le degré d'exigence de cette épreuve emblématique de l'agrégation qu'est la leçon.

Si le jury se réjouit d'avoir eu le plaisir d'assister à des prestations stimulantes, fortes d'une solide connaissance des œuvres et d'un indéniable savoir-faire méthodologique, il s'inquiète d'un certain nombre de dérives déjà pointées les années précédentes mais qui paraissent s'être dangereusement accusées lors de cette session : quelques vigoureux rappels tenteront de rendre au simple bon sens et à la rigueur élémentaires, souvent malmenés par une fébrilité bien compréhensible, leurs droits imprescriptibles. Surtout, on forme le vœu que les candidates et les candidats qui, dans leur grande majorité, se sont préparés avec le plus grand sérieux, puissent tirer un meilleur parti d'une intelligence et d'une énergie fréquemment soulignées par les différentes commissions.

Rappels des modalités de l'épreuve

L'épreuve débute par le tirage au sort d'un sujet d'étude littéraire ou de leçon portant sur les œuvres au programme. On rappellera très succinctement la palette des diverses propositions possibles : intitulés thématique, notionnel ou articulant deux motifs, nom(s) de personnage(s), citation de l'œuvre ou question directe... L'usage, remis en cause cette année du fait des précautions sanitaires exceptionnelles, est ordinairement de fournir un exemplaire de l'œuvre concernée et de mettre à disposition certains usuels comme des dictionnaires. Le temps de préparation est de six heures, au terme desquelles la candidate ou le candidat présente devant le jury en quarante minutes (limite impérative) le produit de sa réflexion. On accueille parfois du public, une à deux personnes en règle générale (une seule au maximum cette année), tenu à une stricte discrétion et demeurant en retrait. La prestation est elle-même suivie par un entretien qui n'excède pas dix minutes, soit un oral de cinquante minutes au total. Le jury insiste sur la nécessité d'une gestion scrupuleuse du temps imparti pour éviter ces leçons qui tournent court au bout de trente minutes ou celles, particulièrement déséquilibrées, contraintes d'escamoter en catastrophe troisième partie et conclusion pourtant cruciales.

Exercice redouté, la leçon demeure néanmoins, pourvu que l'on conserve tout au long assez de lucidité et de sang froid, l'occasion idéale d'attester que l'on sait lire, qu'on ose penser et qu'on s'autorise à séduire un jury qui ne demande qu'à être conquis.

Savoir lire

Lire en amont

Réussir l'épreuve de leçon suppose une connaissance fine et précise des ouvrages au programme. Les intitulés varient en effet de la question à large spectre (« Le romanesque dans *L'Homme foudroyé* », « Les amours dans *Les Amours jaunes* », « Le pouvoir de la parole dans les pièces de Garnier », « L'art du récit dans les trois contes de Voltaire », « Parallélismes et oppositions dans *Aspremont* »...) à des questions plus étroites (« Manger dans *Les Caractères* », « Souffrir dans les trois contes de Voltaire »...) voire plus inattendues (« L'ivresse et ses lieux dans *L'Homme foudroyé* », « La ville dans *Les Amours jaunes* »...), impliquant une fréquentation assidue de l'œuvre, seule à même d'assurer la constitution d'un éventail suffisant d'exemples.

La maîtrise du sens littéral s'impose tout autant, c'est une évidence mais il ne semble pas inutile de le redire. Comment comprendre qu'un candidat dans l'étude littéraire du chapitre « Des Grands » donne l'impression désastreuse d'ignorer qui sont ces « grands » ? En deçà de toute prétention à l'exégèse, il faut d'abord être attentif à la lettre du texte, exigence souvent plus

ambitieuse qu'il y paraît, à en juger par les multiples contresens déplorés sur les textes médiévaux mais aussi plus modernes, comme ceux de Corbière notamment.

On rappellera aussi qu'un texte n'est pas un aérolithe délogé de tout lien avec le contexte historico-culturel qui l'a vu naître. Certes on n'attend pas des candidats une maîtrise impeccable de spécialistes, mais on ne saurait accepter une impasse totale sur l'arrière-plan philosophique, religieux ou historique indispensable à la compréhension littérale d'une œuvre. En effet, sans effort de contextualisation, la référentialité des textes est constamment défailante. De fait, ignorer tout de Leibniz ou Locke rend hasardeuse la réussite d'une leçon sur « Les causes et les effets », « Le pessimisme » ou « L'expérience » chez Voltaire ; des réminiscences de Sénèque ou Euripide peuvent s'avérer utiles pour évaluer les spécificités de *La Troade* de Garnier. Dans les œuvres plus contemporaines le problème est identique : l'alexandrin « L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art », vers conclusif du programmatique poème « Ça » donné en sujet de leçon, ne fait sens que si l'on identifie la réécriture iconoclaste du célèbre précepte parnassien ; de même dans une prestation fort honorable sur « La modernité dans *L'Homme foudroyé* », l'insuffisance d'un cadre conceptuel solide, aussi bien poétique qu'esthétique ou philosophique, a fait perdre au candidat des points précieux.

Est-il utile de rappeler pour finir qu'il est nécessaire de posséder les outils et la terminologie de l'analyse littéraire ? Pourtant la définition comme l'usage des termes de « lyrisme », « vraisemblance », « naturel », « récit », « pathétique », « sublime », « catastrophe » se sont avérés trop approximatifs pour permettre d'affronter sereinement l'exercice.

Lire l'intitulé, tout l'intitulé, rien que l'intitulé

L'intitulé n'est pas pur prétexte ; il règle l'économie générale de la leçon, en détermine la logique et les enjeux. Le jury fait un constat unanime : le sujet n'est souvent pas serré d'assez près. Il doit être examiné dans le détail, chacun de ses termes pesé, ses implications mesurées et soigneusement circonscrites pour parer l'écueil du débord. Ainsi devrait-on pouvoir se garder d'incompréhensibles contre-sens, déformations et oublis rédhitoires pour mener à bien une leçon. Quelques travers parmi les plus récurrents : l'intitulé n'est ni un appel à la récitation mécanique d'un cours que déclencheraient certains éléments de l'énoncé, ni le tremplin d'une kyrielle d'acceptions possibles des termes du sujet, énumérées sans discernement ni problématisation préalable. L'usage des dictionnaires mis à disposition aurait pu ainsi s'avérer utile à qui ignorait le sens de « faveurs » et « favoris » dans l'intitulé d'une leçon sur La Bruyère. À l'inverse, un inventaire naïvement appliqué de tous les sens attestés de « titres » y compris ceux totalement anachroniques et irrecevables n'était pas judicieux pour cerner les finalités de la leçon sur « Les titres dans *Les Amours jaunes* ». L'intitulé appelle donc une analyse scrupuleuse des termes choisis pour qu'en soient saisies toutes les nuances et discutée la pertinence à l'échelle de l'œuvre. Traiter de « L'expérience dans les trois contes de Voltaire » sans prendre la peine de s'arrêter d'abord à la polysémie du terme, à son acception philosophique notamment, interdit une problématisation satisfaisante et partant toute prestation convaincante. Substituer à la notion d'« orientalisme » présente dans l'intitulé d'une leçon sur *Zadig* celle d'« Orient », trahit coupablement le sujet originel. Faire abstraction des guillemets dans une leçon sur *Les Amours jaunes* intitulée significativement « Elle » ou sous-estimer l'importance du pluriel dans « Vices et vertus dans *Les Caractères* », témoignent d'une légèreté incompatible avec la nature même de l'épreuve.

Enfin les exercices fondés sur une citation supposent une double précaution trop fréquemment négligée : il convient d'abord de revenir au contexte dans lequel apparaît le passage cité pour en élucider le sens et en traquer l'implicite ; il faut ensuite relire l'œuvre en fonction de cette citation pour montrer combien l'une et l'autre s'éclairent de reflets réciproques.

Plus désolant encore au vu de l'investissement consenti par la majorité des admissibles, certaines prestations trahissent une perte de lucidité dommageable, que l'anxiété seule ne suffit pas à expliquer : comment justifier que la leçon « Dialoguer dans les pièces de Garnier » conduise une candidate à parler si longuement des monologues et des chants du chœur ? La citation « À peine est-ce français », sujet d'une leçon sur Corbière, peut-elle légitimement déboucher sur un exposé qui traite à *peine* la question de la langue, comme le déplore ironiquement une commission ?

Du bon usage de la lecture

L'épreuve est orale, rappelons-le, elle invite donc à faire entendre un texte littéraire qu'il faut citer et étudier en tant que tel. Quelle que soit sa pertinence théorique, la démonstration ne peut

convaincre que vivifiée par des micro-lectures intelligemment conçues : il s'agit en effet d'alterner lectures posées transmettant un réel plaisir du texte et analyses minutieuses d'extraits au service de l'intention d'ensemble. Insistons : cet examen stylistique est ici absolument essentiel pour ne pas dépouiller le texte de ses qualités littéraires. Ce nécessaire retour sur l'écriture donne aussi l'occasion aux candidates et candidats de manifester une agilité technique susceptible de distinguer une prestation.

Cette année encore, l'ensemble des commissions fait remarquer que ces micro-lectures gagneraient à être plus nombreuses mais aussi plus étoffées, afin d'ancrer les gloses dans le cœur même du texte commenté. Le jury dit par exemple sa frustration pour une leçon honorable sur « Les portraits dans *L'Homme foudroyé* », d'avoir assisté à un développement réfléchi mais un peu désincarné, faute d'assez de lectures et d'examens ponctuels des portraits allégués.

Comment faire exister pleinement le texte littéraire, le restituer dans toutes ses dimensions sans le lire pour le faire entendre ? Comment, sans ces lectures, apprécier les rugosités de la langue médiévale, la scansion particulière des vers de Garnier ou la métrique si peu académique de Corbière ?

Oser penser

Se méfier du prêt-à-penser

On observe trop souvent une perversion de l'exercice consistant à saturer l'exposé de pans entiers de lectures ou de cours plaqués au détriment d'une réflexion personnelle étroitement ajustée au sujet. Faute d'effort de problématisation, la leçon dévie régulièrement vers une récitation thématique et descriptive dépourvue de toute nervosité argumentative. De même, rechignant à marcher seuls, les candidats s'abritent parfois paresseusement derrière un corpus préétabli de citations, se privant par là même d'un rapport authentique au texte, seul garant d'une prestation dynamique et convaincante.

On ne saurait toutefois se dispenser de toute lecture critique et s'en remettre uniquement à ses propres forces pour embrasser la diversité d'approches d'œuvres si nombreuses et si denses que celles d'un programme d'agrégation. Le jury a apprécié la convocation de références critiques originales strictement subordonnées à la démonstration, dans des leçons où les candidats ne renoncent pas à faire valoir aussi une lecture autonome. À l'inverse, sur des sujets prévisibles comme « L'épique dans les pièces de Garnier » ou « Les amours dans *Les Amours jaunes* », les exposés, hormis en introduction et quelquefois en première partie, se sont laissés enfermer dans des considérations attendues aux allures désolantes de fiches de lecture de seconde main.

Pour finir, déparées par une déficience patente d'outils conceptuels et analytiques idoines, certaines leçons usent de catégories et notions anachroniques qui ruinent la pertinence du propos. Ces lacunes conduisent aussi à des exposés falots voire nébuleux qui manquent le détail comme la singularité du texte : dans la leçon consacrée au « camp sarrasin dans *Aspremont* », le jury a regretté l'adoption d'une perspective trop générale qui aurait pu s'appliquer tout autant à *La Chanson de Roland* ou à *La Chanson de Guillaume*, sans égard pour l'originalité du point de vue adopté dans le texte au programme.

Penser la nuance

Aimablement confiants dans les intitulés soumis par le jury, les candidats omettent de s'interroger sur les implications problématiques de certains postulats. Faut-il admettre sans examen que la fiction est intrinsèquement démonstrative dans une leçon fermement intitulée « Démontrer dans les contes de Voltaire » ? Plus encore lorsque le sujet adopte une forme interrogative, il va de soi qu'il invite à une mise en tension. Se limiter à une lecture autobiographique rétrospective validant exclusivement une réponse positive à la question « Cendrars à la recherche du temps perdu ? » réduisait assurément la complexité du rapport souvent conflictuel au temps dans *L'Homme foudroyé*.

Parfois c'est le regard porté sur l'œuvre qui manque d'acuité dès lors qu'une interprétation unique, fût-elle recevable, devient hégémonique et exclusive de toute autre. Un exemple paradigmatique de ce travers est fourni par la section « Sérénade des sérénades » dans *Les Amours Jaunes* de Corbière, invariablement envisagée comme obéissant à une logique narrative, bien que ce

parti pris nie la systématique d'un exercice de style (déclinaison du motif de la sérénade) ironiquement mis en exergue par le titre même de cette partie du recueil.

Concernant Garnier et Voltaire, le traitement conjoint de plusieurs œuvres ne devait pas exclure un propos capable de mettre au jour les singularités de chaque texte et non les araser en les abordant de façon monolithique. Était-il raisonnable de traiter de « L'héroïsme » ou des « figures royales » dans les pièces de Garnier sans faire le départ entre deux tragédies qui au-delà de leur origine grecque, présentaient un personnel tragique irréductiblement divers ? De même, une leçon intitulée « La femme dans les trois contes de Voltaire » ne pouvait faire l'économie d'une saisie diachronique attestant de l'évolution de l'archétype et jouant diversement des *topoi* selon qu'il s'agit d'Astarté, Cunégonde ou Mlle de Saint-Yves.

Enfin, le même sens de la nuance était de mise dans l'analyse stylistique et la nomenclature afférente. Peut-on se satisfaire de travaux qui, prétendant s'interroger sur le comique chez La Bruyère, Voltaire ou Corbière assimilent indistinctement « ironie », « burlesque », « dérision » et « satire » ?

Avancer une lecture personnelle

Il est dommage qu'interdits par l'importance de l'enjeu et la pression du concours, nombre de candidats ne risquent pas davantage d'hypothèses interprétatives de leur cru. Le jury sait pourtant gré à qui le tente sans se départir de la rigueur argumentative prescrite, d'avancer une lecture propre, voire un questionnement, fût-il sans réponse définitive. La leçon fort honorable « Mourir dans les deux pièces de Garnier » a été ainsi l'occasion d'un engagement louable du candidat qui a cherché à développer des hypothèses audacieuses au risque du contre-sens parfois. Un juste équilibre est donc à trouver. De même, dans une étude littéraire sur *Aspremont*, « le jury a eu le plaisir d'assister à un essai de lecture personnelle du texte, rare pour les œuvres médiévales, certes en partie orienté par un cours correctement assimilé, mais d'abord et avant tout guidé par un souci d'interrogation authentique du texte et par une sensibilité à ce qui constituait l'intérêt spécifique du passage ».

On devine à travers ces quelques exemples, qu'être capable d'une force de proposition suggestive dans une épreuve vécue par beaucoup comme pétrifiante est un critère certain de discrimination favorable dans l'évaluation du jury.

S'autoriser à séduire

Construire et conduire

Didactiques par nature, les leçons sont apparues parfois trop platement scolaires : il est donc plus que judicieux d'en animer la présentation par le dynamisme de l'exposé.

Tout plan statique est à proscrire. La démarche démonstrative impose une progression continue du propos graduant arguments et effets pour emporter finalement l'adhésion. Or pour ce faire, l'analyse du sujet et sa problématisation préalables préservent de l'écueil d'un catalogue lassant, nivelant les aspérités comme les enjeux majeurs. Ce risque est grand surtout lorsque l'intitulé est thématique : une leçon comme « Les écrivains dans *L'Homme foudroyé* » versant dans une interminable liste d'exemples au détriment de toute interrogation de l'écriture obère la réussite de l'exercice. Il convient aussi de hiérarchiser les remarques, de ne pas omettre les évidences les plus élémentaires pour chercher vainement à briller par des subtilités supposées : un point de vue personnel et informé sur « La dérision dans *Les Amours jaunes* » ne dispense pas d'interroger les cibles de la moquerie ou l'autodérision appelées prioritairement par le sujet.

Un constant souci de clarté doit en outre guider la conduite de la leçon. Décisive est à cet égard l'étape d'annonce du plan, bien souvent trop lapidaire ou obscurément métaphorique. Les membres du jury doivent pouvoir se faire une idée claire de la teneur de chaque partie comme de leur fil conducteur. Savoir prélever exclusivement les occurrences pertinentes, éliminer celles, surnuméraires, qui parasiteraient l'efficacité de la démonstration, ressortit aussi à l'art de conduire un discours. On s'afflige qu'une candidate, traitant des « figures féminines dans *Les Amours jaunes* » se noie dans des références innombrables saturant l'exposé jusqu'à en entraver la lisibilité et interdire d'achever dans les temps.

Passage manifestement difficile à négocier, la première partie logiquement plus descriptive, menace régulièrement l'équilibre général de la prestation par sa longueur déraisonnable. La leçon « Les femmes dans *L'Homme foudroyé* » qui impliquait un très vaste corpus, a vu un candidat consacrer pas moins de vingt-quatre minutes au seul premier axe et l'a contraint de fait, à sacrifier ensuite les moments les plus intéressants de son propos. Ces problèmes récurrents de gestion du

temps étonnent d'autant plus qu'ils pourraient sans doute être facilement corrigés en multipliant les entraînements au cours de l'année.

Afin de se prémunir de toute sortie de route, on se méfiera aussi de cette propension fâcheuse à tordre le sujet pour le simplifier et en traiter un autre avoisinant. Ainsi la leçon sur les « vassaux » dans *Aspremont* a-t-elle été abusivement réduite à une étude de la féodalité qui éludait certaines attentes de l'intitulé initial. De même, pour Corbière la citation « Un drôle sérieux – pas drôle » a fait l'objet d'une lecture étroite qui semble avoir été prétexte à plaquer un développement sur le rire.

Incarner un discours

Faut-il rappeler tout d'abord qu'est attendue au concours une langue impeccable, riche et débarrassée des scories de registres inadéquats ?

Par ailleurs, trop de candidates et de candidats omettent qu'ils s'adressent à un auditoire ; ils ne prennent pas assez garde à tout ce qui menace la parole d'une forme de fossilisation et le jury d'un ennui inévitable. Se contenter de lire son exposé sur un ton monocorde, sans jamais lever les yeux de ses notes cramponnées façon paravent, n'est pas forcément la meilleure façon d'incarner un discours. *A contrario*, une théâtralisation excessive divertit le jury sans le séduire : une épreuve de concours n'est pas une audition, une certaine sobriété est de bon aloi ; elle n'exclut pas pour autant un enthousiasme communicatif et bienvenu.

Fragilise aussi la vivacité de la parole une démarche trop pesamment didactique. Distinguer clairement les articulations de l'exposé, guider l'auditoire au long de sa progression supposent des variations de rythme et des modulations de la voix, marquant sans ostentation les temps forts de la démonstration. Il est bien sûr illusoire de prétendre reproduire par écrit, des exemples de l'énergie et du dynamisme requis dans cette épreuve orale : aussi invite-t-on vivement les futurs candidats qui en ont le loisir à venir assister à des oraux de leçon avant de s'y frotter eux-mêmes.

Le jury regrette enfin que certaines prestations livrent du texte une version asséchée par une approche purement théorique : comment sans temps de lecture et d'analyse pour irriguer l'argumentation, faire entendre et apprécier avec justesse un texte littéraire ? Commenter un texte poétique notamment, c'est d'abord être pleinement conscient que c'est un poème, le lire et le commenter comme tel. Or le retour sur les particularités génériques d'écriture des œuvres a été très insuffisant ; les remarques sur la scansion des vers et leurs fonctions dans la dramaturgie de Garnier se sont avérées plus qu'indigentes, tout comme celles sur la métrique heurtée de Corbière. Même une leçon sur « La musique dans *Les Amours jaunes* », empêchée par un traitement purement thématique, n'a pu réjouir la commission de la « petite musique de Corbière » ; elle était pourtant nourrie par une remarquable connaissance du recueil.

Endosser le rôle de passeur

On aimerait enfin que les candidats endossent plus vaillamment le rôle de passeurs de textes qui leur incombe le jour de la leçon comme sans doute plus tard, face à des auditeurs plus profanes mais non plus indulgents. Communiquer, transmettre : ce rôle oblige.

Il s'agit ici d'un discours adressé qui, aussi brillant soit-il, manque son but si l'orateur échoue tout simplement à le transmettre et à entretenir l'intérêt pour conduire l'auditoire là où il entend le mener. Certains se sont perdus en chemin et leur propos avec eux, comme en témoigne cette remarque douce-amère d'une des commissions : « Leçon étourdissante menée tambours battants, riche, mais parfois difficile à suivre ». Salutaires en effet sont les plages de respiration rendues au plaisir de lire, partagées avec le jury, et inscrites dans la cohérence d'ensemble de la démonstration.

Les meilleures prestations sont celles d'une rencontre heureuse entre l'œuvre et son exégète grâce à un entrelacs subtil d'hypothèses, de fragments lus et d'analyses. De fait, un sujet tel que « Voltaire, conteur grivois ? » ne pouvait-il donner matière à bien autre chose qu'à un exposé exsangue et compassé privant le jury de la lecture des exemples allégués ? Est-on assuré de convaincre sur « Le rire dans les œuvres de Voltaire » sans faire sourire l'auditoire faute de partager avec lui quelques morceaux choisis ?

Le cas problématique des études littéraires

En dépit des mises en garde et rappels méthodologiques des rapports antérieurs, le jury constate unanimement, cette année encore, la faiblesse relative des études littéraires qui semblent cumuler, et de manière souvent accusée, les travers énumérés au long de cette synthèse.

Répétons donc, qu'il faut d'abord interroger et légitimer le découpage de la séquence proposée, que celui-ci épouse une portion prédéfinie dans la structure de l'œuvre comme l'intégralité d'un acte de tragédie, ou qu'il soit plus inattendu au premier abord et intègre un chevauchement de plusieurs sections à l'instar d'une étude de la fin des *Amours jaunes*. Par ailleurs, on doit se questionner sur l'insertion de cette séquence au sein d'un tout afin d'évaluer ses résonances et fonctions à l'échelle de l'ensemble. Le plan de l'étude qui en découle naturellement devra s'articuler selon une organisation claire et rigoureuse, explicitement manifestée au fil de la présentation.

Surtout, on voudrait voir corrigé ce défaut majeur : le texte est rarement examiné pour lui-même, l'étude littéraire devenant prétexte à recycler des connaissances générales sur l'œuvre. Signe de cette déformation de l'exercice, l'exposé s'ouvre trop parcimonieusement à des moments de lecture adossés à des analyses stylistiques substantielles.

Quelques mots sur l'entretien

On gagnerait à ne pas négliger cette dernière étape qu'une fatigue bien compréhensible rend souvent éprouvante. Elle est le lieu d'échanges qui peuvent infléchir l'impression laissée par la leçon et concomitamment son évaluation chiffrée : les failles peuvent y être cruellement accusées (méconnaissance des œuvres ou de notions fondamentales qu'il s'agit de définir...) ou salutairement comblées quand des précisions viennent pallier les lacunes ponctuelles d'un exposé. Ainsi dans une leçon solide portant sur « Mesure et démesure dans *Aspremont* », le jury s'est satisfait qu'un certain « manque de nuances », notation ironique pour un tel sujet, ait pu être corrigé dans l'entretien. Ces dix dernières minutes sont aussi un espace qui autorise une parole un peu plus libérée, plus authentique, moins assujettie en tout cas à un cadre strict et contraignant : réactivité et disponibilité aux questions y sont souhaitées, pour permettre aux candidats de s'ouvrir à d'autres interprétations que celles développées dans le cadre de la leçon proprement dite. Encore faut-il pour ce faire avoir conservé assez d'énergie et de vivacité pour s'emparer promptement des pistes suggérées par les questions du jury.

Résultats de la session 2020 et remarques diverses

Résultats statistiques

Légèrement supérieure à celle de la session précédente (8,95), la moyenne de l'épreuve de leçon pour l'année 2020 est de 9,2.

	Nombre de leçons	Nombre d'études littéraires	Moyenne
<i>Aspremont</i>	23	6	8,86
Garnier	18	8	8,42
La Bruyère	35	8	9,24
Voltaire	33	9	9,51
Corbière	34	8	9,22
Cendrars	36	6	9,54

Les résultats par auteurs sont assez homogènes, même si pour les textes du Moyen Âge et de la Renaissance, les moyennes accusent un écart notable.

Exemples de sujets donnés à la session 2020

La liste retenue ici n'est pas exhaustive. Certains sujets identiques, proposés par des commissions différentes, ont pu être donnés plusieurs fois.

Aspremont, du vers 1 au vers 5545

6 études littéraires ; unité et division ; clercs et chevaliers ; le personnage de Girart ; le personnage d'Eaumont ; le bestiaire ; duos et diptyques ; ceux qui commandent ; parallélismes et

oppositions ; le camp sarrasin ; armes et objets ; hommes et Dieu/dieux ; les vassaux ; mesure et démesure ; l'écriture de la guerre ; la légende ; Naines et Balant ; « Nostre gent » ; « Torpins de Roins qui molt fist a proisier » ; « Preuz fust Yaumonz s'eüst crestienté » ; « Fiers fu l'estors, onc n'oïstes si granz » ; « Granz fu la noise et merveilleus li ton »

Remarques :

L'impression générale reste mitigée et, même si cette année les candidats disposaient de la traduction française, trop d'approximations subsistent. *Aspremont* n'a pas souvent été l'objet d'une appropriation personnelle, faute d'une réflexion approfondie, mûrie, et de lectures successives. Le texte lui-même, les cours ou articles qui lui sont consacrés, paraissent avoir été parcourus trop superficiellement, de sorte qu'on déplore une connaissance très insuffisante de l'œuvre voire, pour les prestations les plus faibles, une méconnaissance totale de celle-ci.

De fait, les erreurs de contextualisation ont été nombreuses ainsi que le recours fautif à des catégories esthétiques anachroniques. Surtout, l'attention littéraire au texte a fait cruellement défaut, elle a donc été d'autant plus valorisée quand elle était présente. Signalons à cet égard la réussite d'une étude littéraire notée 16/20 : « la candidate s'est confrontée à l'extrait en lui-même et pour lui-même. Elle a cherché ainsi à rendre compte de ses éléments constitutifs, littéraires et idéologiques les plus remarquables en les citant abondamment, en les analysant avec précision et de façon développée ».

Enfin, la bibliographie minimale a été trop peu convoquée, hormis dans une excellente leçon qui a obtenu la note de 18/20, « ce qui n'est pas si fréquent pour l'œuvre du Moyen âge » selon les dires des médiévistes eux-mêmes ; la candidate prenant appui sur des références critiques bien assimilées en a nourri un propos dense, par ailleurs « illustré d'analyses stylistiques précises de passages d'ampleur variée ».

Hippolyte et La Troade de Garnier

8 études littéraires ; dialoguer ; le pathétique ; l'héroïsme ; le pouvoir de la parole ; les chœurs ; le personnage d'Hécube ; les figures royales ; le monstrueux ; le personnage de Phèdre ; l'épique ; mourir ; les vivants et les morts ; vivre ; le corps ; « aux façons d'une bête » ; « Chacun souffre le sien mais le mal d'un chacun / Outre mes propres mots, m'est un tourment commun »

Remarques :

L'impression d'ensemble du jury est positive : « le texte a été lu et les candidats ne semblent pas avoir été gênés, ni par la langue ni par le style. Les exemples cités étaient variés et témoignaient, sauf exception, d'une bonne connaissance de l'œuvre, étayée par des cours et des lectures diverses. » Précisons d'ailleurs qu'il y a eu d'excellentes prestations dont un 19 en leçon sur « le personnage d'Hécube » par exemple. Toutefois, on se désole que cette bonne connaissance des œuvres ne soit pas toujours mise à profit, étant donné les lacunes inexcusables et autres flottements méthodologiques.

Ainsi a-t-il manqué un arrière-plan historique, philosophique et religieux indispensable à la saisie des enjeux des pièces comme des sujets de leçon. Des rudiments de stoïcisme auraient sans doute aidé à comprendre la représentation de la passion dans *Hippolyte*. À l'inverse, s'aventurer sur le terrain de la réception en cherchant systématiquement dans les textes des échos des guerres de religion, s'est révélé souvent maladroit, alors que dans d'autres cas, quand cette logique était pertinente, elle a pu se trouver négligée. Telle leçon sur « L'héroïsme » dans les deux pièces s'est dispensée d'un parallèle avec sa déclinaison chrétienne qu'il aurait pourtant fallu développer. Par ailleurs, des catégories anachroniques ont été appliquées aux pièces du programme, ou utilisées sans discernement comme celles de « catharsis », de « bienséances » ou encore de « dilemme ». L'ignorance du dispositif scénique propre à ce théâtre et à son mode de restitution textuel, mais aussi les carences dans l'analyse de la dimension rituelle et prosodique des tragédies ont également posé problème. Plus surprenant, c'est parfois la maîtrise du langage dramatique élémentaire qui s'est révélée incertaine.

En revanche la prise en considération de la théâtralité de ces tragédies est amplement partagée lors de cette session, seules les très faibles leçons et – *a fortiori* – études littéraires ont évacué cette dimension.

Si les extraits ont la plupart du temps été bien lus, sans trop d'erreurs sur le plan métrique, l'étude de la prosodie est restée quant à elle très lacunaire, y compris dans les études littéraires.

Enfin, il est regrettable que la singularité de chaque pièce n'ait pas été davantage dessinée et détaillée au cours du développement, alors qu'elle était généralement mentionnée en introduction des leçons.

Les Caractères de La Bruyère

8 études littéraires ; le plaisir de peindre ; le plaisir de la critique ; les personnages récurrents ; la brièveté ; le détail ; ordre et désordre ; la phrase ; le burlesque et le sublime ; les voix ; les âges de la vie ; distinguer ; Je ; le théâtre ; vices et vertus ; le corps ; faveurs et favoris ; l'argent ; chercher le juste ; la composition ; la province ; « Les hommes n'ont point de caractère » ; « les roues, les ressorts, les mouvements sont cachés » ; « Il ne faut pas juger les hommes comme d'un tableau ou d'une figure » ; « Écrire naturellement, fortement, délicatement » ; « L'on dit les choses encore plus finement qu'on ne peut les écrire » ; « Ces choses qui nous rendent barbares » ; « L'on va quelquefois à la cour pour en revenir » ; « tout le jour nécessaire » ; « un ouvrage suivi, méthodique, qui n'ait point de fin » ; manger ; « des peintures vraisemblables » ; *Les Caractères*, une œuvre sérieuse ?

Remarques :

Si l'on peut louer le sérieux observé dans la lecture de l'ouvrage, on pointera cependant une méconnaissance préjudiciable du XVII^e siècle et des principes esthétiques qui l'innervent. D'où des anachronismes dans les outils d'analyse utilisés, et des problèmes de référentialité rédhitoires dans des études littéraires, comme celles du chapitre « De la Chaire » méconnaissant visiblement le sens littéral du texte au point de n'employer jamais le terme de « prédicateur », et de ne pouvoir en citer aucun dans l'entretien, pas même Bossuet mentionné dans le texte et en notes. En outre, les notions comme « l'honnête homme », « la fausse dévotion », « la faveur » ou le genre du « sermon », la catégorie de la « vraisemblance », du « naturel » reçoivent rarement une définition exacte.

Le deuxième grief récurrent réside dans l'évitement très largement constaté, y compris dans les études littéraires, d'un examen scrupuleux de l'écriture de La Bruyère. Le texte n'est jamais analysé en lui-même, les ressorts de la satire sont superficiellement abordés, les aspects et modalités d'enchaînement des remarques sont survolés, alors même que la structure particulière de l'ouvrage en rendait l'observation nécessaire. De manière générale, la question du plaisir de l'écriture et de la jubilation de la lecture a été largement esquivée par les candidates et les candidats, qui se sont trop prudemment cantonnés à la description appliquée des divers lieux de l'observation morale et des formes variées prises par les « remarques ».

Les études littéraires ont particulièrement péché, la difficulté de l'exercice étant encore accrue du fait de la composition retorse des *Caractères*. Cela rend plus admirable la performance entendue au sujet « Des Esprits forts », et qui a obtenu 17 sur « la partie la plus difficile du chapitre le plus difficile de l'ouvrage » selon les mots du rapporteur. « La candidate qui s'est emparée avec courage des difficultés multiples de la séquence, a rendu compte de ses perspectives philosophique et religieuse, sans négliger l'écriture propre à ce passage avec une honnêteté, une hauteur de vue et une clarté remarquables. »

Enfin, on aurait souhaité davantage de références à la critique, singulièrement absente, hormis dans de rares leçons, et à l'inverse, moins d'emprunts compulsifs aux cours aveuglément restitués. En revanche, l'histoire du texte a été trop peu sollicitée quand bien même elle éclairait de manière déterminante la logique inhérente à une séquence.

Zadig, Candide et L'Ingénu de Voltaire

9 études littéraires ; les scènes de repas ; les titres des chapitres ; les clauses des chapitres ; le corps ; les causes et les effets ; les livres ; les âges de la vie ; hasard et Providence ; les figures de sages ; la voix du conteur ; le romanesque ; les femmes ; l'art du récit ; l'expérience ; souffrir ; le pessimisme ; l'art du portrait ; démontrer ; l'étranger ingénu ; l'orientalisme dans *Zadig* ; la religion de Voltaire ; l'exotisme ; l'érotisme ; le rire ; ironie et sensibilité dans *Candide* et *L'Ingénu* ; le bonheur ; Astarté, Cunégonde et Mlle de Saint-Yves ; « Le style de la raison » ; « les savants sont dangereux » ; « il répétait la liste de ses infortunes » ; « tout cela est à merveille ; ce sont les ombres à un beau tableau » ; Voltaire, conteur grivois ?

Remarques :

Le jury s'accorde à reconnaître aux préparateurs une bonne connaissance des œuvres, insuffisamment mise à profit cependant pour apprécier les contes dans leur singularité : ils ont fréquemment été traités comme un tout homogène faisant fi de l'évolution de l'auteur comme de sa

manière, quand vingt années séparent pourtant *Zadig* de *L'Ingénu*. Les sujets thématiques notamment auraient dû induire une saisie différenciée des particularités esthétiques, tonales, morales et philosophiques de chaque ouvrage. L'attention portée à l'écriture de l'histoire, obsession bien connue de Voltaire, aurait dû conduire à faire davantage le départ entre *Zadig* où l'espace historique est quasiment laissé vide et *Candide* où elle informe souterrainement mais constamment la narration.

En l'absence d'un substrat historique ou religieux essentiellement, les ressorts idéologiques, esthétiques ou moraux des contes ont souvent échappé aux candidates et aux candidats. C'est ce qui a manqué à la leçon « Souffrir dans les trois contes de Voltaire » pour éviter un propos trop descriptif et ne pas escamoter les aspects philosophiques et théologiques.

Enfin rares ont été celles et ceux qui se sont courageusement livrés à une véritable analyse stylistique de l'ironie, du burlesque, de la satire, etc. dans *Candide* par exemple. Les rapporteurs ont également fait état d'un défaut d'assise théorique concernant les catégories génériques supposées connues du « récit », du « conte », du « roman », du « discours » trop superficiellement envisagées. Néanmoins, alors que nombre d'études littéraires ont révélé des failles d'importance, *Zadig* a donné lieu à une excellente prestation offrant une approche précise et stimulante de la séquence englobant « Les Combats », « L'Ermite » et « Les Énigmes », au cours de laquelle le candidat a risqué des interprétations solidement argumentées, servies par un propos rigoureux, riche et élégant.

Les Amours jaunes de Corbière

8 études littéraires ; « Ce fut un vrai poète : Il n'avait pas de chant. » ; « Son honteux monstre de livre !... » ; « En vers... et contre tout » ; « un drôle sérieux, – pas drôle » ; « Sonnet – c'est sonnet » ; « Il pleura, chanta juste faux » ; « À peine est-ce français » ; « pas de râle, ni d'ailes » ; « Singulier Féminin » ; « Ses vers faux furent ses seuls vrais » ; « L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art » ; le bestiaire ; « En dehors de l'humaine piste » : parias, renégats et marginaux ; le corps ; la mort ; les allusions littéraires ; la musique ; les poèmes maritimes ; « Elle » ; la ville ; les amours ; la Bretagne ; les figures féminines ; les titres ; la dérision ; le lyrisme ; Corbière, « Poète sauvage » ?

Remarques :

Bien que Corbière ait suscité une curiosité et un engouement certains par son originalité et son caractère iconoclaste, les prestations n'ont pas atteint les sommets observés pour les autres auteurs au programme, la meilleure note ne dépassant pas 16. Sans doute d'abord parce que la difficulté de l'œuvre a trop découragé les candidats pour qu'ils s'en emparent véritablement : les complexités de la langue, l'abondance de détails déréférencés, d'allusions littéraires, les ambiguïtés énonciatives ont majoritairement été esquivées, aboutissant à une amputation dommageable de la richesse du livre et de sa profondeur. Or renoncer à l'étude minutieuse de la versification et plus largement de l'écriture de ces textes c'était leur refuser le statut de poèmes à part entière et fatalement les dévaluer.

Outre des lacunes quant aux outils techniques propres à l'analyse de la poésie, les travaux sur *Les Amours jaunes* ont surtout pâti d'une méconnaissance des modalités de lecture même d'un recueil poétique et de la circulation particulière qu'il induit ; les jeux d'échos et de structure consubstantiels à la composition de l'ouvrage et qui en orientent le sens n'ont pas été perçus. Pour commenter ces pièces denses constamment travaillées par l'intertextualité, il aurait également fallu ne pas se limiter à la seule mention obligée d'un dialogue parodique avec les grandes références du Romantisme ou du Parnasse.

On le devine, ces difficultés multiples ont incité à se réfugier trop souvent derrière des discours appris, cours ou articles critiques, plutôt que de risquer des lectures personnelles peut-être plus aventureuses mais bien moins décevantes. La leçon « La Bretagne dans *Les Amours jaunes* » fait à cet égard exception : qualifiée de « passionnante, son propos réfléchi, original, habité par des interrogations aiguës a permis de mettre à jour des distinctions éclairantes et intelligentes » qui ont séduit le jury.

L'Homme foudroyé de Cendrars

6 études littéraires ; l'aventure ; l'ivresse et ses lieux ; les femmes ; la rencontre ; vérité et falsification ; « écrire » ; la poésie ; le romanesque ; le secret ; les portraits ; la modernité ; les voyages ; la mort ; d'une guerre l'autre ; les écrivains ; notes et dédicaces ; la banlieue parisienne ; le découpage en chapitres ; corps et odeurs ; « ça grouille, ça vit, ça voyage là-dedans » ; « Vous êtes

un farceur... » ; l' « amant du secret des choses » ; « Je sais que la création est belle » ; « Je me souviens » ; « mais tout a une fin dans ce monde, même la nouba » ; « ce grand amour des simples, des humbles, des innocents, des fadas » ; « Misère de l'homme ! » ; « Je fonce en avant et je me vois dans le rétro » ; « les vacances, quelle drôle de chose ! Je n'ai jamais pris de vacances dans la vie » ; « Je n'ai jamais habité Marseille », Cendrars à la recherche du temps perdu ? ; *L'Homme foudroyé*, une œuvre testamentaire ? ; *L'Homme foudroyé*, le livre des amis ? ; Blaise Cendrars, moraliste ?

Remarques :

Bizarrement cette œuvre qui était sans doute la plus foisonnante du corpus 2020 concentre les leçons les plus expéditives : plusieurs prestations, parfois prometteuses, sur des sujets aussi stimulants que « Je me souviens » ou « Vous êtes un farceur... » n'ont pu excéder une trentaine de minutes, et ont périlleusement abandonné le jury à sa frustration, légitime.

Par un effet de contamination comme émané de cette œuvre touffue, un certain nombre de leçons ou d'études littéraires ont peine à s'organiser selon une structure ferme et claire. On a noté également des difficultés à se dépêtrer d'un foisonnement d'exemples indifféremment allégués ou à circonscrire un sujet thématique comme « l'aventure », sans s'égarer dans la luxuriance du texte. Le jury a cependant apprécié l'audace de celles et ceux qui, se déplaçant avec aisance dans l'ouvrage, ont su transformer la leçon en aventure partagée.

Un constat unanime néanmoins : la majorité des leçons suivent une démarche presque exclusivement thématique faute d'une interrogation sur l'écriture de Cendrars, même dans les études littéraires. Rien sur la langue truculente de certains personnages comme le père François ou Sawo, pas davantage sur la gouaille et la familiarité du ton employé, rien non plus sur l'art d'écrire pourtant au cœur du monde romanesque de Cendrars.

Pour les candidats des années à venir, résumons : le jury attend instamment dans les prochaines sessions un scrupuleux retour au texte (maîtrise impeccable du sens littéral) et une interrogation exigeante de l'écriture (fine analyse littéraire), sans lesquels la leçon ne peut prétendre à l'excellence.

Pour finir : choses vues

Billets d'humeur pour le meilleur et plus rarement pour le pire, glanés parmi les bordereaux de cette session 2020 :

Réservé : « Un tourbillon de références enchaînées en une guirlande d'associations d'idées qui ne composent aucun discours rigoureux. En résumé, on n'y comprend rien. » (Leçon, 04)

Sobre : « Une prestation de grande qualité ! » (Leçon, 19)

Séduit : « Excellente leçon. Parfaite connaissance de l'œuvre. Intelligence du plan, culture, élégance. La candidate a enthousiasmé la commission. » (18)

Ébloui : « Œuvre remarquablement maîtrisée ; réflexion d'une intelligence lumineuse, références théoriques rigoureuses. Un candidat de tout premier plan. » (Leçon, 19)

Que les membres des commissions A dont les remarques et observations ont nourri ce rapport soient ici chaleureusement remerciés.

Épreuves orales : explication de texte sur programme

Rapport présenté par Sophie Pailloux-Riggi, professeur en classes préparatoires littéraires

Le présent rapport est établi à partir des remarques et propositions de l'ensemble du jury. Que François Chatelain, Stéphanie Genand et Pascal Vallat en soient ici particulièrement remerciés.

Bilan de la session 2020

Comme les années passées et dans les circonstances tout à fait singulières de cette session, le jury est heureux d'avoir entendu nombre d'explications d'une belle qualité, témoignant d'une solide lecture des œuvres, d'un engagement énergique dans l'analyse et d'un sens assuré du commentaire, allégé de tout vain jargon, conduit avec une élégante et efficace clarté.

Rappelons que l'épreuve, de coefficient 12, se distribue en une explication de texte sur programme (coefficient 8) à partir d'un extrait d'une trentaine de lignes ou de vers environ (parfois moins dans le cadre de certaines formes poétiques comme le sonnet) et une interrogation de grammaire (coefficient 4). L'ensemble dure 40 minutes, soit, pour donner quelques repères, 30 minutes pour la partie explication et 10 minutes pour la partie grammaire, selon un ordre de présentation au choix du candidat. Il est suivi d'un entretien de 10 minutes. Il va de soi que, s'il est impossible de dépasser les 40 minutes imparties, le jury entendra cependant avec plaisir et évaluera sans pénalité une explication de texte et une analyse grammaticale bien menées sur une durée légèrement inférieure. C'est ici une invitation faite aux candidats à ne pas laisser traîner artificiellement leur propos dans le seul souci de remplir exactement et à tout prix ces fameuses 40 minutes. Par ailleurs, la composition double de l'épreuve implique d'équilibrer son temps de préparation : entre 1h45 et 2h pour l'explication, entre 30 et 45 minutes pour la grammaire.

Cette année encore, la moyenne des notes obtenues en explication de texte se situe à un bon niveau, un peu au-dessus de 09/20. Garnier a bien réussi aux candidats, avec une moyenne de 10,35, suivi par Cendrars (9,38) et Corbière (9,36). La Bruyère et Voltaire ont semblé offrir plus d'obstacles : 8,67 pour le premier et 8,14 pour le second.

Au fil des œuvres au programme

Sans vouloir dresser ici un catalogue des erreurs ou des manquements, et tout en réaffirmant avec force la bonne tenue d'ensemble, il nous semble néanmoins utile de pointer quelques éléments spécifiques aux explications des œuvres au programme de cette session en ce qu'ils sont représentatifs de dérives à éviter.

Commençons par les deux œuvres pour lesquelles l'épreuve a plus nettement posé souci.

Concernant *Les Caractères*, les explications se sont parfois engluées dans une approche purement descriptive, habillée d'une terminologie grammaticale (parler d'un « pronom de rang 5 », de « diathèse », de « procès actanciel d'immixtion tolérative » n'apporte en soi rien à l'explication de texte) ou de catégories rhétoriques qui ne donnent guère le change si elles se réduisent à un simple étiquetage. Celles-ci sont certes à leur place dès lors qu'elles engagent une exploration du sens, de son jeu dynamique et de son déploiement, mais le jury préférerait souvent une évaluation efficace des effets plutôt qu'une accumulation de termes rares (épitrochisme, hypozeuxie et même anacéphaléose) ; par ailleurs ces figures dès lors qu'elles sont employées doivent être présentées avec la rigueur nécessaire, ce qui n'a pas toujours été le cas : on ne saurait en effet dire qu'il y a « une sorte d'hypallage », ou « presque une hypotypose », il y a ou il n'y a pas ! Ceci vaut bien entendu très au-delà des seules explications des *Caractères*, mais, en la matière, c'est pour cette œuvre que de telles dérives sont apparues de façon particulièrement nette, conduisant par ailleurs à un déni du littéral, faute sans doute d'une maîtrise réelle des problématiques propres au siècle et au genre.

C'est ce même déni du littéral qui a notablement marqué les explications les moins abouties des textes voltairiens : certaines sont passées totalement à côté de ce qui avait réellement lieu dans tel ou tel épisode, ont même accumulé les contre-sens. Au lieu de se demander dans un premier temps et sans ambages ce que raconte le passage, au lieu de problématiser la lecture à partir de sa situation narrative et des questionnements spécifiques qu'elle engage, les candidats se sont réfugiés derrière le maniement mal maîtrisé de larges catégories (apologue, parodie, héroï-comique etc.) ou l'évocation d'une trop vague critique philosophique voltairienne (si vague d'ailleurs qu'elle a englouti

sous l'espèce du même et sous les stéréotypes la spécificité de chacune des trois œuvres de Voltaire, et que le sens du mot « critique » comme celui du mot « philosophie » s'en sont trouvés détournés ou affadis) sans jamais s'attacher, pour peu qu'elle fût juste, à ses enjeux singuliers dans l'extrait proposé. L'invitation à porter attention au littéral n'est bien entendu pas incitation à la simple paraphrase que de trop nombreuses explications de Voltaire n'ont pas pu éviter, démunies qu'elles étaient pour un examen sérieux du travail du sens. Ainsi, de façon assez étonnante, peu de candidats ont envisagé l'extrait depuis des questions de représentations narratives, qui auraient pourtant permis de mettre à jour la saveur et l'énergie salutaire du récit voltairien. Trop peu encore ont su se montrer réellement sensibles aux mécanismes complexes, à double ou triple détente, du rire voltairien, notamment dans *Candide*. On peut enfin regretter une méconnaissance des problématiques religieuses convoquées notamment dans *L'Ingénu*, ou un survol du jeu du conte oriental à l'œuvre dans *Zadig*. Inversement, on a entendu avec plaisir une explication rigoureusement menée du chapitre VII de *Candide*, dépliée depuis une interrogation fine sur l'adaptation au conte voltairien de la scène de reconnaissance.

Les trois autres œuvres du programme ont donné lieu à un niveau de performances plus nuancé. Cependant l'utilisation mécanique de catégories ou l'inattention à la spécificité du passage n'ont pas toujours épargné les explications.

Ainsi, au lieu de repenser selon la singularité de tel ou tel poème leur protocole de lecture des *Amours jaunes*, certains candidats se sont engouffrés dans des schémas et grilles d'approche préétablis où sont venus tourner en boucle « rire jaune », « lyrisme dégradé », « déchant », « rupture », sans que jamais soit réellement identifiée la nature des écarts et des secousses qui animent l'écriture de Corbière, sans même qu'aient pu en être données la mesure et la valeur, tant a prédominé une méconnaissance et du vers et de la poésie au regard de laquelle Corbière se situe. Ainsi, Ronsard, Lamartine, Hugo, Baudelaire ou encore Verlaine, fréquemment convoqués, ont été tout aussi fréquemment réduits à une série de clichés ou, plus gravement, de préjugés, et rarement le rapport à telle pratique d'écriture, à telle conception poétique a pu être précisé avec pertinence. Il a été dès lors très difficile à ces candidats de faire comprendre selon quels critères et repères ils parlaient de « dégradation » ou de « réécriture », et ces perspectives d'analyse sont tombées au mieux dans le stéréotype, au pire dans le non-sens, faute d'être nourries des connaissances et des lectures que l'on peut attendre à ce niveau de concours. De même, la présentation des dynamiques propres au sonnet s'est souvent trouvée restreinte à une plate description des strophes et des rimes, insuffisamment éclairante pour se saisir des déplacements explosifs opérés par Corbière. Les enjeux du texte ont enfin été trop rapidement compris comme relevant exclusivement d'une visée méta-poétique, esquissée à gros traits, sans plus d'attention au travail réel du sens dans le poème. Ainsi quadrillées, les explications se donnaient de toute évidence peu de chance d'entendre et de faire entendre le poème : trop peu de candidats, oubtilés ici comme ailleurs par ce qui relèverait de la seule « rupture » avec une « tradition lyrique » aux contours bien indécis, ont songé à commenter le choix des mots dans leur qualité vibratoire et leur résonance multiple ; peu se sont penchés sur les mises en tension du système du vers et du système syntaxique, sur leur variation au fil d'un même poème et sur ce qui s'y engage par là-même de sens, ou examiné les effets de polyphonie au sein d'une même voix ; plus rares encore sont ceux qui ont perçu l'émotion sans cesse relancée de cette écriture, dans ses instabilités et impasses mêmes, jusqu'à tout lire, y compris « Lettre du Mexique », sous le prisme d'une parodie grinçante ou amère. On ne peut donc que conseiller de ne pas verrouiller l'approche d'un passage singulier depuis un discours massif et systématique sur l'œuvre, qui vient tout étouffer. Il eût souvent été préférable d'examiner directement de quelle expérience le travail de la langue dans ce texte précis était le lieu, et d'être vigilant à ce qui se réalisait dans et par le poème. Cependant, *Les Amours jaunes* ont aussi été l'occasion de très belles explications, une approche lumineuse, vivante, engagée de « Sonnet posthume » obtenant même la note maximale.

Si elles ont été en règle générale plus attentives au texte d'*Hyppolyte* ou de *La Troade*, plus préparées par nécessité peut-être à affronter ses difficultés, les explications de Garnier ont cependant, là encore, trop souvent largement escamoté la réalité des vers : les analyses de rythme, d'accents, de rapports entre unité de phrase et unité de vers, les effets de sens qui passent par l'examen de la place d'un mot dans l'économie du mètre et même ceux qui sont lisibles dans la rime ont été beaucoup trop ignorés. En outre, tout ce travail prosodique engage la voix, la profération et a donc des incidences proprement dramaturgiques : le négliger, c'était donc négliger une dimension tout à fait essentielle du texte.

Enfin, pour *L'Homme foudroyé* de Cendrars, la question générique a donné du fil à retordre aux candidats, elle a souvent été mal posée, réduite à un préambule artificiel et vite oublié. Or, l'instabilité générique du texte invitait à soulever la question non pas de manière arbitraire et théorique, mais en interrogeant, une fois de plus, finement l'extrait. Trop ont fait le choix d'une

définition tout en étant incapables de la mettre à l'épreuve du passage à expliquer. Ainsi, le genre des mémoires apportait un éclairage particulier sur tel passage jouant sur l'art du portrait, alors que la dimension mytho-biographique rendait sans doute mieux compte des rapports entre fiction et autobiographie, tout en ouvrant à une possible dimension légendaire. Le texte était par ailleurs riche d'allusions, avec lesquelles Cendrars ne cessait de jouer, de façon ambiguë. Le jury n'attendait aucune érudition, mais une attention aux références qui revenaient constamment dans l'œuvre de façon plus ou moins explicite. Deux d'entre elles ont été particulièrement malmenées alors qu'elles constituaient une trame du texte : Nerval (dans l'épisode du *Nain jaune*) et Proust (le palimpseste du temps, la réminiscence, l'écrivain en chambre vs l'écrivain du monde, les cathédrales, les nuits de mistral et les nuits d'hiver reprenant le passage proustien des nuits d'hiver et des nuits d'été). De même, si certains candidats ont rappelé à juste titre les tentatives et rêves cendrarsiens de devenir cinéaste, rares sont ceux qui ont vu comment ce désir de cinéma travaillait en profondeur une écriture jouant manifestement avec certaines scènes filmiques, avec certains mouvements de caméra dans les changements de plan. Les descriptions de la banlieue quant à elles invitaient à interroger les rapports entre peinture et littérature, notamment depuis la figure de Léger et le souvenir d'Apollinaire. Souvent les candidats ont eu du mal à percevoir des rapports de généalogie, de rivalité, d'affirmation orgueilleuse de soi, qui se jouaient dans le tissu du texte, non plus que la valeur de manifeste littéraire d'une écriture retrouvée. De ce point de vue, et c'était une des difficultés de l'œuvre, de nombreux passages jouaient sur un ethos ou une posture d'écrivain, et il pouvait être intéressant de voir comment Cendrars décalait sans cesse légèrement cette posture.

La pratique orale de l'explication

Nous renvoyons pour l'essentiel des questions méthodologiques aux rapports des cinq dernières années, toujours consultables. Leur lecture reste indispensable et précieuse. Nous voudrions simplement ici rappeler ou souligner trois points qui ont plus particulièrement retenu l'attention du jury lors de cette session.

Le premier concerne l'introduction.

Elle se doit d'être synthétique et incisive. Les longs préalables – parfois une dizaine de minutes se sont déjà écoulées avant que l'on ne rentre dans le corps du texte – ne sont pas efficaces et il est parfaitement inutile de chercher à tout balayer en amont de l'explication. En revanche, une brève caractérisation du texte, antérieure à la lecture, serait la bienvenue : cette étape est presque toujours télescopée avec l'analyse des mouvements du texte – et sans doute une partie de ce que nous avons appelé « le déni du littéral » serait-elle en partie corrigée si les candidats s'obligeaient à cette rapide caractérisation de leur extrait, par exemple : qui parle ? de quoi ? etc.

La lecture à voix haute du passage n'est pas un simple attendu de l'exercice auquel on souscrirait mécaniquement. Elle constitue un moment privilégié où peuvent être pleinement données à entendre autrement une intelligence du texte, une attention à son écriture, comme au genre et aux formes dont il relève. Il ne s'agit pas pour autant de « théâtraliser », sauf textes spécifiques, la lecture. Tout est affaire de rythme et de flexion. Par exemple, la mise en voix d'un poème de Corbière a souvent mal rendu compte de sa tonalité singulière – ou plutôt de la gamme de ses tonalités – et a surtout permis d'entendre, hélas, une incompréhension du vers comme de la syntaxe. Il en va de même de l'ironie voltairienne. Le jury invite donc les candidats à pratiquer tout au long de leur préparation annuelle une lecture réfléchie à voix haute. Elle est une véritable entrée dans le texte, non seulement pour le jury, mais pour le candidat lui-même en premier lieu qui peut alors y devenir plus sensible, par la pratique, à une écriture, aux directions de sens qu'elle offre, et qui s'impriment dans sa voix.

L'analyse de la structure ou du mouvement du texte tout comme le choix d'une problématique, d'un projet de lecture, sont, les candidats le savent, des moments stratégiques de l'explication. Le tronçonnage systématique de tout texte en trois parties confine à l'absurde, et les effets de déséquilibre, parfois massifs (par exemple dans telle remarque de La Bruyère dont tout l'échafaudage minutieux bascule sur la toute dernière proposition), ou les effets de revirement successifs (dans telle tirade d'Andromaque déchirée entre le souci d'éviter la profanation de la sépulture d'Hector et celui d'assurer le salut d'Ashtanax, espoir éventuel d'une nouvelle Troie) ou bien encore la dynamique spécifique des stichomythies ne doivent pas être effacés par le souci purement scolaire d'un plan ternaire. Quoi qu'il en soit, toute organisation suppose la présence de marques formelles, trop souvent négligées comme si l'on restait sourd aux modulations qu'elles induisent. Là encore, il convient d'être, dans le moment même de l'épreuve, pleinement lecteur (c'est cela que l'on nomme parfois *finesse*). Il est même quelquefois envisageable, pour les approches les plus agiles et selon, bien entendu, la nature du texte, d'avancer plusieurs propositions de son mouvement, et de mettre ainsi à jour des

points de tension de l'écriture ou des phénomènes de friction du sens. Il importe en tout cas de saisir que les différentes étapes de la composition d'un texte constituent toujours des seuils de la démarche interprétative et qu'à ce titre ils permettent de donner une colonne vertébrale à l'explication. Quant à l'énoncé d'une problématique (projet critique ou hypothèse de lecture qui découlent de l'analyse du mouvement), il ne relève pas davantage d'un artifice à expédier pour se conformer techniquement aux lois de l'exercice. Sa pertinence et sa force de percussion déterminent en grande partie la capacité à tenir un véritable propos sur le texte. Il est en ce sens essentiel de comprendre que la problématique doit être opératoire tout au long de l'analyse linéaire (ce qui n'interdit nullement qu'on s'en écarte ponctuellement), qu'elle lui donne rythme et direction, et qu'une telle conduite est souvent le gage d'une explication rigoureuse, claire, qui sait se déployer avec énergie au lieu de se disperser ou de piétiner dans la répétition stérile de la même idée. Or, cette problématique est parfois posée sans jamais être remobilisée par la suite, pas même en conclusion. Par ailleurs, trop générale, elle n'éclaire en rien ce qu'est en propre le passage proposé. Des questions telles que « Comment la rencontre de Candide avec le nègre de Surinam fait-elle naître une conception douloureuse de l'existence ? » ou encore « Comment La Bruyère adopte-t-il ici une esthétique du paradoxe ? » peuvent être reproduites à l'envi pour n'importe quel passage de l'œuvre. À l'inverse, une candidate a proposé une problématique simple mais éclairante sur un passage de *Zadig*, où le héros rencontre le brigand Arbogad : « Comment ce portrait en acte soulève-t-il la question de la portée morale de l'apologue ? ». Cette question met d'emblée en lumière l'originalité de l'extrait, ses nœuds propres et les questions que sa structure suscite.

Le deuxième point sur lequel il nous semble utile de nous attarder est le profit multiple que l'on peut tirer de la situation du passage proposé. D'une part, sa prise en compte permettrait d'éviter de fâcheux contre-sens, comme cela a été notamment le cas dans certaines explications de *L'Homme foudroyé* ou des *Amours jaunes* (ainsi, faute d'avoir relu ou même jamais lu le début du poème, une candidate interrogée sur la fin du « Fils de Lamartine et de Graziella » est passée totalement à côté du sens littéral du texte). D'autre part, finement établie, la situation du passage induit souvent, surtout dans une épreuve sur programme, la question pertinente qui va en guider la lecture. Lire la page qui précède et celle qui suit aurait permis à de nombreux candidats interrogés sur les pièces de Garnier, les récits voltairiens ou sur *L'Homme foudroyé* de prendre la mesure de ce qui avait lieu dans la scène ou l'épisode proposés, d'être plus attentifs à l'évolution même du passage, à ce qui change entre le début et la fin (il convient à ce titre de toujours s'interroger sur les motivations du découpage d'un extrait). On pouvait de même tirer un réel parti de l'appartenance d'un poème à telle section du recueil des *Amours jaunes*, voire de sa place dans cette section. Il y avait là une entrée particulièrement fructueuse pour se saisir, pour une large part, de la singularité d'un texte à l'échelle au moins de l'œuvre : la poésie particulière des « Gens de mer » n'est pas celle de « Raccrocs », et « Sérénade des sérénades » opère différemment le lyrisme amoureux que la section « Amours jaunes ».

Pour terminer, il ne nous semble pas annexe de souligner que la qualité de présence du candidat à son explication et à son épreuve participe de sa réussite, et de façon tout à fait essentielle dans un concours de recrutement pour l'enseignement. C'est affaire bien sûr d'un geste d'engagement dans son propos (ce qui ne signifie nullement une invitation aux envolées excessivement enthousiastes), d'une diction claire, d'un débit adéquat, d'une manière d'accorder sa voix de telle sorte qu'elle traduise au moins un désir de partage de son discours (rien ne sert à cet égard de parler trop fort, le jury entend encore). C'est aussi plus élémentairement affaire de positionnement en situation d'épreuve qui peut se traduire par une certaine élégance de la parole, qui favorise simplicité et fluidité, en dépit de l'inquiétude du moment, bien naturelle et parfaitement comprise par le jury : la gamme est large et les possibilités multiples, certes, selon sa personnalité, mais il convient d'éviter au moins tout effet de manche et toute complicité malvenue avec le jury ou encore de boire à chaque minute au goulot de sa bouteille d'eau. C'est enfin une concentration maintenue, malgré la fatigue, pendant le temps bref de l'entretien : les questions ne sont jamais des pièges, elles visent simplement à conduire le candidat à reprendre ou compléter une analyse, à élargir sa lecture, à éclairer un point obscur. Certains candidats particulièrement réactifs ont su ainsi corriger ou affiner leurs approches, et améliorer par là-même très sensiblement leur prestation. La compréhension des questions posées, des directions suggérées tout comme l'attention qui leur est prêtée, la capacité à répondre précisément et synthétiquement ou bien à réengager une hypothèse font pleinement partie des éléments évalués.

Il reste à souhaiter que les quelques éléments ici indiqués puissent utilement aider les candidats dans leur préparation à l'agrégation de lettres modernes, et les encourager vers la voie de leur réussite.

Épreuves orales : exposé de grammaire associé à l'explication sur programme

Rapport présenté par Florence Pellegrini, Maître de conférences à l'Université Bordeaux Montaigne

Comme cela était le cas lors de la session précédente, les membres des commissions d'explication de texte spécialistes de grammaire s'accordent à souligner la préparation des candidats : les exposés grammaticaux sont, dans l'ensemble, problématisés, introduits de manière correcte avec une définition de la notion à traiter, les occurrences classées et les cas problématiques discutés, qu'il s'agisse des questions de synthèse ou des questions dites de « remarques nécessaires ». Les attendus méthodologiques de l'épreuve sont ainsi globalement respectés, même lorsque le traitement reste superficiel.

Pour les modalités pratiques de l'exercice et les types de sujets, on se référera à la synthèse du rapport de jury 2017 (voir p. 154-156). On se bornera à rappeler ici quelques attendus prévalents :

- 1- L'exposé est en premier lieu un exposé de grammaire, qui doit permettre au jury d'évaluer la maîtrise des notions principales et des outils fondamentaux relevant de ce que l'on nomme la « grammaire traditionnelle ». Si la référence introductive à des courants linguistiques, des modèles théoriques et/ou des grammairiens précis est la bienvenue – les mêmes noms reviennent dans tous les exposés : Marc Wilmet, Pierre Le Goffic, ou, dans une moindre mesure Gustave Guillaume –, elle ne peut en aucun cas se substituer à une étude précise et circonstanciée des occurrences du texte, envisagées à la fois dans leurs traits communs – et qui mobilisent les grandes catégorisations de la « grammaire traditionnelle » – et leurs particularismes – qui peuvent mettre en cause et/ou pointer les limites de ces mêmes catégorisations. Toutefois, contester une modélisation en suppose la parfaite connaissance, qui reste le préalable indispensable. Ainsi, on a pu s'étonner de voir des candidats discuter la notion de « proposition infinitive » ou de « proposition participiale » sans être en mesure d'en donner les critères identificatoires usuels, ni d'opérer les manipulations syntaxiques pertinentes pour dégager la spécificité de ces groupes propositionnels. La réticence des candidats envers les fondamentaux de la « grammaire scolaire » ne laisse pas de déconcerter, ni « l'oubli », plus ou moins important selon les cas, des notions de *nature* et *fonction*. Comme le rapport de jury de l'année dernière le soulignait déjà, il s'agit de rappeler que c'est à partir de ces deux éléments fondamentaux que la réflexion grammaticale doit se construire (voir le rapport 2019, p. 126).
- 2- On insistera donc à nouveau sur la nécessité d'une approche morphosyntaxique : les candidats doivent être en mesure d'identifier et de nommer tant les catégories du discours que les fonctions syntaxiques des éléments analysés, et ce avec le même degré de précision et la même rigueur. On rappellera que l'analyse morphosyntaxique suppose d'une part la description des occurrences, d'autre part la mise en relation des différents syntagmes de la phrase. Identifier un groupe nominal en tant que « complément d'objet » sans indiquer son rapport au verbe est insuffisant. De même, un « sujet » est « sujet d'un syntagme verbal » qu'il convient de repérer, et une « épithète », qu'elle soit liée ou détachée, suppose un point d'incidence, qu'il faut là encore identifier.
- 3- Les tests qui permettent de vérifier une hypothèse fonctionnelle sont à la fois trop peu et mal utilisés : déplacement, commutation, addition, effacement, pronominalisation, clivage, dislocation, passivation, transformation négative ne sont que très rarement proposés par les candidats qui se trouvent rapidement en difficulté lorsqu'on les y invite. Le test de pronominalisation est sans doute celui qui est utilisé avec le moins de pertinence et d'efficacité.
- 4- On n'oubliera pas que les occurrences doivent être analysées en co- et con-texte et qu'une même forme peut induire des commentaires différents selon les textes et les époques : la langue du XVI^e siècle n'appelle pas les mêmes remarques que la langue contemporaine, et les candidats doivent être en mesure de commenter un fait de grammaire historiquement marqué, c'est-à-dire d'intégrer à leur exposé des éléments de diachronie. Les œuvres du programme embrassant cinq siècles d'évolution de la langue, on attend que les candidats soient en mesure de discriminer les spécificités de la langue classique et de les commenter (par exemple, la montée du pronom clitique dans « je le peux croire ») et ce, même dans les textes modernes (on pense cette année à certains tours archaïsants chez Corbière).

- 5- De manière plus générale, on invitera les candidats à une attention accrue au fragment qu'ils ont à commenter et à la terminologie utilisée, ainsi qu'à un approfondissement des remarques. Les études proposées ne doivent pas « plaquer » sur le texte un plan ou des commentaires *a priori* mais décrire des occurrences précises, dont la diversité ne peut être rabattue sur une analyse unique : ainsi, « c'est » n'est pas systématiquement à analyser comme un présentatif, ni « que » comme un pronom. Les candidats veilleront également au libellé de la question : une question de synthèse sur « les subordinées » n'appelle pas le même traitement qu'une question portant sur « la subordination ».
- 6- Enfin, si le commentaire stylistique n'est pas indispensable, on s'étonnera de la manière dont les candidats séparent absolument l'explication de texte de la question de grammaire. Les deux sont à traiter séparément et une note distincte est attribuée à chaque partie de l'épreuve (deux tiers de la note finale correspondent à l'explication, un tiers à la question grammaticale), mais les faits de langue à commenter sont généralement saillants, et une mobilisation de la grammaire au service de l'interprétation ne serait pas malvenue. On déplorera aussi que les étudiants ayant choisi de débiter l'épreuve par la question de grammaire ne lisent trop souvent le texte à haute voix qu'au moment de l'explication, comme si les faits de langue n'entraient pour rien dans la lecture proposée ensuite. On engagera donc les candidats à considérer explication littéraire et question de grammaire comme complémentaires, et à articuler étude de la langue et interprétation.

Ces éléments étant posés, on notera la moyenne relativement stable de l'épreuve de grammaire pour cette session : 9,18 cette année contre 9,8 en 2019 (pour rappel : 8,91 en 2018 et 8,48 en 2017). Ce résultat masque de grandes disparités entre les candidats (dont les notes s'échelonnent de 01 à... 20), et, dans une moindre mesure, entre les siècles et les genres. Les moyennes par auteur révèlent que la langue du XVI^e reste difficile d'accès et que la concision et la phrase atypique de Corbière n'ont pas été sans poser problème aux candidats : 8,56 de moyenne sur Garnier ; 9,13 sur La Bruyère ; 9,67 sur Voltaire ; 8,9 sur Corbière et 9,65 sur Cendrars. Dans l'ensemble, très peu d'exposés étiqués ou indigents, mais aussi très peu d'excellentes prestations : 23 candidats ont obtenu des notes supérieures ou égales à 15, dont 7 seulement entre 18 et 20. Certaines questions produisent des erreurs récurrentes chez les candidats : l'analyse des subordinées entraîne invariablement des écueils au niveau des relatives, dont les différents types sont mal maîtrisés. Un plan ne saurait ainsi s'articuler autour des « relatives adjectives » d'une part et des « relatives explicatives » de l'autre, puisque la seconde catégorie est une sous-catégorie de la première – on voit bien comment une telle erreur repose sur l'absence de distinction entre *nature* et *fonction*, dont on ne cessera de rappeler qu'il constitue l'élément fondamental à maîtriser. Même problème concernant les mots introducteurs des subordinées, dont l'analyse est parfois incohérente en regard du type de subordinée identifié – une relative ou une conjonctive complétive introduite par un adverbe, par exemple. Les questions sur les modalités d'énonciation montrent que les candidats confondent énonciation et énoncé ou qu'ils ne parviennent pas à distinguer et à articuler modalités et types de phrases. Certains candidats ont pu manifester des connaissances pointues sur telle ou telle question (les analyses alternatives à la proposition infinitive, les adjectifs dits « du troisième type », la saisie guillaumienne du procès, etc.) tout en se révélant démunis devant une analyse catégorielle de base. Il conviendra donc de s'assurer que les fondamentaux sont acquis avant de s'engager dans des analyses complexes pas toujours bien maîtrisées.

Les exposés les meilleurs sont ceux qui ont su allier concision – il est inutile de vouloir à tout prix présenter dans l'introduction toutes les connaissances que l'on a sur la notion à traiter ; il est bien plus judicieux de sélectionner les éléments pertinents en regard du corpus –, précision – dans l'identification de la forme, la reconnaissance de sa classe et de son rôle phrastique –, organisation – le plan proposé doit être cohérent et ne pas esquiver les occurrences problématiques – et mesure dans les commentaires. Le candidat ayant obtenu la meilleure note n'a pas fait un exposé parfait, ni dénué d'erreurs ; il a manifesté en revanche une maîtrise nécessaire et suffisante des outils fondamentaux ; il a problématisé la question à traiter de façon rigoureuse et claire, classé judicieusement les occurrences et surtout analysé précisément chacune d'entre elles. Que certaines analyses proposées aient pu être discutables n'entache en rien la scrupuleuse démarche réflexive dont il a su faire montre.

Sujets donnés à la session 2020

Remarques nécessaires (1 sujet sur 10 environ)

Classes des mots et groupes de mots

Les déterminants

L'article défini et le déterminant démonstratif

Les pronoms / Les pronoms personnels / Les pronoms, à l'exception des pronoms personnels

L'adjectif / La syntaxe de l'adjectif / Les emplois des adjectifs

Les démonstratifs

Les expansions du nom

L'adverbe

Les prépositions / Les groupes prépositionnels

Les parties invariables du discours

Tout et les adverbes de degré

Le morphème *de*

Les mots *qui* et *que* / Les mots *qui*, *que*, *quel* / Le mot *que*

Fonctions

La fonction sujet

L'épithète

L'attribut

Attribut, apostrophe, apposition / Attribut et apposition

Épithète, apposition, apostrophe / Épithète et apposition

Le complément d'objet / Le complément d'objet direct

Les compléments circonstanciels

Syntaxe verbal

L'infinitif

L'emploi des temps de l'indicatif / Les tiroirs verbaux de l'indicatif

Le subjonctif

Le temps des verbes

Les formes en *-ant*

Le participe / Les emplois du participe

Le passif

Les constructions verbales / La syntaxe des groupes verbaux

Les emplois de *être* / Les constructions des verbes *être* et *faire*

Les verbes à la forme pronominale et leurs compléments

Les modes non personnels du verbe

La transitivité verbale

Les propositions subordonnées / Les propositions subordonnées relatives

La subordination

Types, formes et constructions de phrases

Le détachement / Les constructions détachées

Les phrases atypiques

Les types de phrases / Les modalités et les types de phrases

L'injonction

La négation

L'interrogation

Interrogation et négation

Références bibliographiques indicatives

DELAUNAY Bénédicte et LAURENT Nicolas, *La Grammaire pour tous* [2012], Paris, Hatier, coll. « Bescherelle », 2019 ;

LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993 ;

NARJOUX Cécile, *Le Grevisse de l'étudiant. Capes et agrégation lettres : grammaire graduelle du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2018 ;

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2016 (6^e édition) ;
SOUTET Olivier, *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989 ;
WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette-Duculot, 2010 (5^e éd.).

Pour la diachronie

FOURNIER Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998 ;
LARDON Sabine et THOMINE Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.

Épreuves orales : explication hors programme

Rapport présenté par Brigitte Thomas, IA-IPR de lettres, académie de Reims.

L'explication « **d'un texte de langue française extrait des œuvres au programme de l'enseignement du second degré** », dite « hors programme » vise à évaluer la capacité du candidat à mobiliser ses connaissances et son savoir-faire au service de l'analyse d'une page de littérature française qui ne figure pas au programme spécifique de la session du concours, mais qui appartient plus largement aux œuvres potentiellement au programme de l'enseignement du second degré.

Rappelons que l'explication de texte est au cœur de la pratique du professeur de lettres et qu'elle est réaffirmée avec force dans l'enseignement du second degré, notamment dans les nouveaux programmes de lycée qui renouent depuis cette année avec l'analyse linéaire. Pratiquer l'explication de texte en classe, c'est revendiquer avec conviction la valeur intrinsèquement humaniste de notre discipline : développer chez les adolescents des capacités d'analyse et de synthèse, une aptitude à mettre en relation les éléments observés pour leur donner du sens dans une véritable démarche d'investigation et d'interprétation, les accompagner dans la construction d'une culture et d'une réflexion personnelle nuancée et étayée ; c'est contribuer à faire d'eux des adultes libres parce qu'éclairés, c'est leur donner des clés pour lire et penser le monde.

Pour l'explication de texte hors programme on attend par conséquent du candidat les qualités fondamentales qui devront être celles du professionnel qu'il deviendra : la maîtrise fine des savoirs littéraires et des outils d'analyse, une solide culture générale et la capacité à rendre compte d'une lecture *intelligente* du texte : une lecture qui s'attache à en révéler les enjeux, à dépasser la littéralité – sans toutefois ni l'occulter ni la trahir – pour entrer dans une véritable démarche herméneutique, une lecture à la fois sensible et raisonnée qui mette en lumière la singularité du texte, sa saveur, voire l'émotion qu'il peut susciter chez le lecteur. Enfin, le jury apprécie également les capacités de communication du candidat, la précision et la justesse du propos autant que la force de conviction et le dynamisme attendus chez un enseignant.

Les modalités de l'épreuve sont inchangées depuis la session 2015 qui avait vu la durée de la préparation passer d'une à deux heures. On ne saurait trop conseiller aux futurs candidats la lecture attentive des rapports des sessions antérieures dont ils pourront tirer le plus grand profit, et qui exposent avec clarté les attendus de l'épreuve que nous rappelons brièvement ici.

Affectée d'un coefficient 7, l'épreuve se déroule en deux temps : trente minutes d'exposé suivies de dix minutes d'entretien avec le jury. On attend du candidat – dans un mouvement qui préfigure ce qui sera son geste pédagogique –, qu'il expose les éléments de contextualisation utiles à la compréhension de l'extrait : sa situation dans l'œuvre, mais également son inscription dans un genre et dans une époque littéraire, artistique voire historique afin d'en apprécier d'emblée la spécificité. Il en présente les enjeux, la structure, en propose une lecture à voix haute juste et fluide, avant d'exposer ce qui constituera son projet de lecture, l'hypothèse d'interprétation qui servira de fil rouge au propos. L'explication déplie et déploie ensuite le texte, en suivant les mouvements qui auront été clairement distingués, en s'attachant à en observer les détails signifiants sans perdre de vue l'économie générale de la page ni la problématique soulevée. Lors de l'entretien, les questions du jury, toujours bienveillantes, invitent le candidat à nuancer ou à corriger une remarque, à préciser ou à approfondir une analyse et à élargir sa réflexion. A cette occasion, sont appréciées l'ouverture d'esprit, la réactivité, la maîtrise des émotions et la clarté de l'explicitation, autant de qualités éminemment requises chez un enseignant.

Le présent rapport s'inscrit dans la continuité des précédents et s'appuiera sur les témoignages de membres du jury – que nous remercions vivement pour leurs contributions – pour mettre l'accent sur les points saillants et récurrents de cette session 2020.

Les notes attribuées cette année utilisent un large empan, de 3 à 17/20, même si le jury a regretté de ne pouvoir attribuer comme l'an dernier la note maximale. Il a eu le plaisir d'écouter de très belles explications – à la fois sensibles, rigoureuses, étayées par un usage pertinent des outils d'analyse littéraires – de textes aussi variés qu'une page de *l'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, un extrait d'une *Oraison funèbre* de Bossuet, un poème de Verlaine, un passage d'*Enfance* de Nathalie Sarraute, ou un extrait de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. Toutefois, la moyenne à cette

épreuve (8,59) demeure modeste, 36 % des candidats obtenant une note inférieure ou égale à 6/20 contre 11% qui ont obtenu une note supérieure ou égale à 14.

Pour la session 2020, les textes proposés à l'étude ont été les suivants :

27 textes du XVI^e siècle :

Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps* (1), *Les Tragiques* (3) ; Bonaventure des Périers, *Nouvelles Récréations* (1) ; Du Bellay, *Les Antiquités de Rome* (2), *Les Regrets* (4), *Défense et illustration de la langue française* (1) ; Louise Labé, *Sonnets* (3) ; Desportes, *Sonnets* (1) ; Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (3) ; Marguerite de Navarre, *Heptaméron* (3) ; Ronsard, *Odes* (1), *Continuation des Amours* (2) ; Scève, *Délie* (1) ; Sponde, *Sonnets* (1).

Moyenne obtenue sur les textes du XVI^e siècle : 8,59/20.

Notes les plus basses : 4 sur Navarre et Ronsard.

Notes les plus élevées : 16 sur Navarre, 15 sur Du Bellay.

43 textes du XVII^e siècle :

Boileau, *Épîtres* (1), *Satires* (1) ; Bossuet, *Oraisons funèbres* (5) ; Cyrano de Bergerac, *Les États et empires de la lune* (2) ; Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (4), *La Princesse de Montpensier* (1) ; La Fontaine, *Fables* (7) ; Tristan L'Hermitte, *Amours*, « Pour une excellente beauté qui se mirait » (1) ; La Rochefoucauld, *Maximes* (2) ; Molière, *L'École des femmes* (2), *Le Malade imaginaire* (2) ; Pascal, *Pensées* (4) ; Perrault, *Contes* (2) ; Cardinal de Retz, *Mémoires* (2) ; Saint-Amant, *Œuvres* (2) ; Mme de Sévigné, *Correspondance* (2) ; Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (2), *Sonnets* (1).

Moyenne sur les textes du XVII^e siècle : 8,09/20.

Notes les plus basses : 3 sur Saint Amant ; 4 sur Boileau, Molière, Perrault, Viau.

Notes les plus élevées : 17 sur Bossuet, 16 sur Bossuet et La Fontaine.

32 textes du XVIII^e siècle :

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* (2), *Le Barbier de Séville* (1) ; Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (2) ; Crébillon, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (2) ; Diderot, *Jacques le Fataliste* (2) ; Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (5) ; Lesage, *Turcaret* (1) ; Montesquieu, *Les Lettres persanes* (4) ; L'Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (4) ; Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1), *Les Confessions* (1), *La Nouvelle Héloïse* (2), *Les Rêveries du promeneur solitaire* (4) ; Saint-Simon, *Mémoires* (1).

Moyenne obtenue sur les textes du XVIII^e siècle : 7,84/20

Notes les plus basses : 3 sur Montesquieu, 4 sur Prévost et Rousseau.

Notes les plus élevées : 15 sur Bernardin de Saint Pierre, 12 sur Rousseau.

53 textes du XIX^e siècle :

Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (3) ; Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (3), *Petits Poèmes en prose* (3) ; Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (2) ; Constant, *Adolphe* (1) ; Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (4) ; Hugo, *Les Misérables* (3), *Hernani* (1), *Ruy Blas* (1), *Quatre-vingt-treize* (1) ; Huysmans, *À rebours* (4) ; Laforgue, *Complaintes* (1) ; Lamartine, *Œuvres poétiques* (1) ; Mallarmé, *Poésies* (3) ; Maupassant, *Le Horla* (1) ; Michelet, *Le Peuple* (2) ; Musset, *Il ne faut jurer de rien* (1), *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1), *Lorenzaccio* (1) ; Nerval, *Aurélia* (1) ; *Les Filles du feu* (2) ; Rimbaud, *Poésies* (1) ; Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (2), *Le Rouge et le noir* (3) ; Verlaine, *Romances sans paroles* (1), *Poèmes saturniens* (1), *Les Mémoires d'un veuf* (1) ; Vigny, *Les Destinées* (1) ; Zola, *L'Assommoir* (1), *La Curée* (1), *Nana* (1).

Moyenne obtenue sur les textes du XIX^e siècle : 8,33/20.

Notes les plus basses : 4 sur Barbey d'Aurevilly et Lamartine.

Notes les plus élevées : 17 sur Verlaine, 15 sur Stendhal.

68 textes des XX^e et XXI^e siècles :

Apollinaire, *Alcools* (4) ; Aragon, *Aurélien* (2), *Les Voyageurs de l'impériale* (1) ; Beckett, *En attendant Godot* (4), *Fin de partie* (2) ; *Oh les beaux jours* (1) ; Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* (1) ; Breton, *Nadja* (1) ; Butor, *L'Emploi du temps* (1) ; Céline, *Voyage au bout de la nuit* (3) ; Char, *Fureur et mystère* (2) ; Claudel, *Le Soulier de satin* (3), *Partage de midi* (1) ; Colette, *Sido* (2) ; Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1) ; Éluard, *Capitale de la douleur* (1) ; Anatole France, *Les Dieux ont soif* (1) ; Jean Genet, *Les Paravents* (1) ; André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1) ; Giono, *Un Roi sans divertissement* (1) ; Jean Giraudoux, *Électre* (1) ; Ionesco, *La Cantatrice chauve* (1) ; Jaccottet, *L'Ignorant* (2) ; Lagarce, *Juste la fin du monde* (1) ; Leiris, *L'Âge d'homme* (1) ; Malraux, *La Condition humaine* (2), *L'Espoir* (1) ; Mauriac, *Le Nœud de vipères* (1) ; Michaux, *L'Espace du dedans* (1), *La Vie dans les plis* (1) ; Montherlant, *La Reine morte* (2) ; Perec, *Les Choses* (1) ; Pozzi, « Ave », *Anthologie* (1) ; Proust, *Du côté de chez Swann* (2) ; A l'Ombre des jeunes filles en fleurs (3) ; *Sodome et Gomorrhe* (4) ; *Albertine retrouvée* (1) ; Queneau, *Les Fleurs bleues* (1) ; Reverdy, *Plupart du temps* (1) ; Saint-John Perse, *Éloges* (1) ; Sarraute, *Enfance* (1) ; Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu* (1), *Les Mots* (1) ; Senghor, *Hosties noires* (1), *Chants d'ombre* (1).

Moyenne obtenue sur les textes du XX^e et XXI^e siècles : 9,47/20.

Notes les plus basses : 3 sur Céline ; 4 sur Char, Leiris et Perec.

Notes les plus élevées : 17 sur Sarraute ; 16 sur Apollinaire et Giono.

Il n'y a point de fin en nos inquisitions...

Nul candidat ne saurait incarner l'ambition humaniste d'un Pic de la Mirandole en rassemblant en lui-même tous les champs du savoir ou, en un soupir mallarméen, prétendre avoir lu tous les livres. Il n'y a rien d'infamant à découvrir le jour de l'épreuve les nouvelles facétieuses de Bonaventure des Périers ou une pièce d'un Montherlant quelque peu tombé dans l'oubli. Le jury n'attend pas nécessairement des candidats qu'ils aient lu tout Saint Simon ou l'intégralité des Rougon-Macquart, mais il ne laisse de s'étonner de la méconnaissance, chez certains d'entre eux, d'œuvres fondamentales, présentes dans tous les manuels scolaires. Tout ignorer de l'intrigue du sérail dans les *Lettres persanes* par exemple, de la distribution des destinataires dans *les Liaisons dangereuses* ou de la situation de Ruy Blas ne favorise évidemment pas une entrée sereine dans le texte et peut obérer le propos ; la découverte fébrile de l'œuvre pendant la préparation dérobe un temps précieux à l'étude de la page. « Il n'y a point de fin en nos inquisitions » écrivait Montaigne... et l'on ne peut qu'encourager les candidats à poursuivre avec gourmandise leur lecture des œuvres, à goûter l'éclectisme, à consulter à grandes lampées les anthologies littéraires, à combler leurs carences en matière d'histoire des idées, de mouvements artistiques et d'événements historiques.

Les résultats confirment les constats des sessions antérieures : la réussite à cette épreuve n'est pas subordonnée à la notoriété scolaire des textes proposés. Une même œuvre de Rousseau peut donner lieu à une prestation très décevante comme à une explication de très grande qualité. Une scène du *Malade imaginaire* a pu désarçonner un candidat alors qu'une page *a priori* plus intimidante de Bossuet a fait l'objet d'analyses très convaincantes. La réussite à cet exercice dépend moins de la familiarité avec l'œuvre, par définition « hors programme », que de la connaissance des modèles littéraires dont elle serait l'héritière ou contre lesquels elle s'inscrirait, de la mobilisation appropriée des outils d'analyse et de la précision des repères culturels qui permettent de l'appréhender.

Le jury tient à souligner combien il est essentiel de fonder son analyse sur les spécificités génériques du texte soumis à l'étude. Le théâtre a ses particularités qu'il convient de mettre en valeur dans l'explication : comment étudier une scène sans s'interroger sur la double énonciation, la concaténation des répliques ou la fonction dramaturgique ? Ce « texte troué » exige que soit prise en compte sa « théâtralité », conformément au travail qui sera mené en classe avec les élèves qu'il s'agira d'initier aux enjeux de la mise en scène. Dans *Oh les beaux jours*, la situation concrète de Winnie, enterrée dans le « mamelon », n'a fait l'objet d'aucun commentaire, partant, d'aucune interprétation qui aurait pu éclairer le sens même de la scène. L'analyse aurait gagné à mettre en perspective les conventions inhérentes à l'écriture théâtrale pour distinguer l'usage particulier que fait ici Beckett de la didascalie, de la pantomime, du silence et des jeux d'itérations, usage qui aurait pu être mis en résonance avec d'autres écritures théâtrales contemporaines. L'exploitation de la structure du texte dramatique et des références aux conditions mêmes de la représentation, une réflexion sur l'enchaînement des scènes ont également manqué à l'explication d'un extrait de *Turcaret* de Lesage

alors même que le découpage proposé incluait trois brèves scènes et un changement d'acte. La convocation du vaudeville aurait permis de souligner la saveur comique et détonante de la scène 6 de l'acte II d'*Électre* de Giraudoux et de faire du couple Théocathoclès le pendant burlesque de Clytemnestre et d'Agamemnon, non leur double lyrique comme on a pu l'entendre. On ne peut que recommander aux candidats d'enrichir leur expérience de spectateurs, de se rendre dans les théâtres ou à défaut, de regarder les nombreuses captations désormais disponibles, afin de se familiariser avec les enjeux de la représentation du texte théâtral.

Si l'analyse de la poésie ne se réduit pas aux mètres utilisés, aux rimes et aux sonorités, on ne saurait s'en dispenser ; trop de candidats méconnaissent les principes de prosodie et de métrique élémentaires, confondent hétérométrie, vers libre, prose poétique, poème en prose ou peinent à identifier la qualité des rimes. La scansion et l'accentuation des vers sont rarement probantes. Bien des candidats sont invités, lors des entretiens, à relire des vers estropiés pendant la lecture et à les scander. *A contrario*, de très belles lectures entendues en exposé démontrent, s'il en était besoin, que la prosodie et le sens, le rythme et l'émotion font un mariage heureux et fécond. Mais le texte poétique est trop souvent lu et étudié comme le serait une page de prose, l'identification de la forme étant posée, et comme évacuée, en introduction pour être ensuite occultée dans l'explication. Sans établir des parallèles audacieux et potentiellement hors sujet entre les œuvres au programme et le texte proposé, les candidats gagneraient à transférer les connaissances acquises : l'étude des *Amours jaunes* au programme de la session 2020 impliquait une bonne maîtrise de la versification et des formes poétiques dont Corbière se joue en virtuose. La connaissance des rimes fratrisées ou brisées était au moins aussi nécessaire à l'analyse que celle, censément plus attendue, des rimes léonines, riches ou suffisantes. Ce n'est pas piéger un candidat que d'attendre de lui qu'il commente le rapport entre la syntaxe et le vers, qu'il rapproche tel sonnet du modèle pétrarquiste, qu'il fasse un sort à la *volta* ou à la chute. Cela ne devrait pas davantage le surprendre d'être interrogé sur les caractéristiques du verset claudélien. Enfin, le lent travail de sédimentation culturelle entrepris tout au long des études de lettres devrait lui permettre d'oser les correspondances, d'inscrire le texte dans une filiation, de débusquer l'évidente réécriture ou le clin d'œil littéraire : le souvenir de la « Passante » baudelairienne, voire de l'odelette de Nerval, « *Elle a passé la jeune fille...* », et, quoi qu'il soit, du poème de Corbière, « Bonne fortune et fortune », aurait dû aider le candidat à cheminer dans « La Complainte de la bonne défunte » de Laforgue et à y déceler la tonalité parodique.

De même, l'analyse du récit implique d'être au clair sur les notions d'énonciation et de narratologie : les points de vue narratifs, le sommaire et l'ellipse, le récit enchâssé, le discours narrativisé ou indirect libre, pour ne citer qu'eux, sont parfois mal maîtrisés ou insuffisamment convoqués. Il peut être utile, pour démêler les strates temporelles dans un récit rétrospectif, de s'intéresser de près aux temps et aux modes verbaux. Il paraît enfin difficile d'appréhender une page de roman sans interroger la notion même de romanesque et de fiction, sans poser la question du personnage et celle du *topos* et du motif narratifs. Le jury a pu s'étonner des confusions entre différentes instances narratives et discursives, des tensions non perçues entre le « je narrant » (confondu parfois avec l'auteur) et le « je narré » chez Prévost ou Proust par exemple. Rappelons qu'une notion littéraire nommée mais à peine effleurée au cours de l'analyse – la feintise, le sublime – est une perche tendue au jury qui ne pourra que s'en emparer pendant l'entretien. Aussi est-il nécessaire de s'assurer des concepts que l'on manipule, afin d'éviter de s'empêcher dans une nébuleuse de notions mal connues, en confondant, tel ce candidat, héroïcomique et burlesque.

L'analyse littéraire implique de recourir aux outils stylistiques, outils attendus, nécessaires mais non suffisants en soi, qu'il convient de convoquer avec rigueur et toujours au service d'une démonstration : toute description n'est pas hypotypose (et bien des relevés ressortissent davantage à la diatypose !), toute opposition n'est pas oxymorique et des points de suspension ne constituent pas nécessairement une aposiopèse. De même, on ne peut qu'inciter les candidats à s'assurer des catégories grammaticales qu'ils désignent : le jury a trop souvent entendu le pronom indéfini « on » se muer en pronom « impersonnel » ou bien « vos » en pronom possessif. Prendre un attribut du sujet pour un complément d'objet direct au détour d'un commentaire est également du plus mauvais effet.

Enfin, la littérature ne peut s'envisager comme un objet clos, replié sur lui-même, indifférent à une société dans laquelle il s'écrit et s'inscrit, hors du flux de l'Histoire et des courants artistiques. La littérature dit le monde et parle de l'homme, c'est ce qui en fait la richesse, la passionnante beauté et la complexité. Il importe alors que ce monde ne soit pas totalement étranger à qui souhaite enseigner les Lettres. En d'autres termes, on attend du candidat une culture générale suffisamment solide pour lui permettre d'appréhender la dimension référentielle du texte à l'étude. Le jury de la session 2020 réitère les conseils exprimés dans les précédents rapports : il est impératif de se forger des repères historiques efficaces, de revoir quelques grands épisodes mythologiques ou bibliques « fondateurs » auxquels bien des textes font écho. Le jury a ainsi regretté qu'une candidate ait ignoré l'existence du travail des enfants au XIX^e siècle, et n'ait pu expliquer leur

présence à la sortie de la manufacture décrite par Michelet dans le *Peuple*. Une autre a peiné à cerner les enjeux d'une lettre de Mme de Sévigné, faute d'avoir identifié la mésalliance que constituait le mariage d'une princesse de sang royal avec M. de Lauzun, faute de savoir qu'il était d'usage à la cour d'appeler « Monsieur » le frère du roi. L'explication du poème en prose « Les Yeux des pauvres » de Baudelaire a été, de fait, appauvri par la méconnaissance des bouleversements urbains opérés sous le Second Empire, la candidate ne percevant pas que le « café neuf » et le « boulevard neuf » renvoyaient aux travaux entrepris par Haussmann. L'agrégation de lettres n'est certes pas l'agrégation d'histoire, loin s'en faut, mais il est fâcheux de confondre le premier et le second Empire, Napoléon I^{er} et Napoléon III.

Discours de la méthode : éviter soigneusement la précipitation et la prévention.

Si l'explication de texte gagne à s'appuyer sur un socle de connaissances suffisamment ferme, elle relève également d'un savoir-faire qui ne peut s'acquérir que par l'entraînement. Il s'agit d'apprendre à être efficace, à utiliser ses deux heures de préparation avec méthode et combativité, et « à éviter soigneusement la précipitation et la prévention » selon le conseil de Descartes. Nous reprendrons ici quelques recommandations pratiques, déjà exprimées lors de précédentes sessions, mais toujours d'actualité :

Éviter la précipitation, c'est d'abord faire un bon usage des documents à disposition dans la salle de préparation : dictionnaires des auteurs et des œuvres, précis de versification, Littré, Grand Robert, dictionnaires des personnages, des mythologies et de la Bible. Il s'agit de les utiliser avec discernement et de rechercher par exemple dans les entrées du dictionnaire celle qui éclairera effectivement le sens du texte : pour élucider le nom « Gouge » dans « Sérénade » de Verlaine, la candidate s'est précipitée sur la première définition, « couteau d'artisan », et y a vu un instrument de torture pour le poète martyr, là où toute l'isotopie du poème invitait à y lire la « femme de mauvaise vie », deuxième entrée du dictionnaire occultée dans l'émotion de la préparation. Les éditions des œuvres sur lesquelles travaillent les candidats sont souvent pourvues de notes, de notices, d'introductions et de préfaces qui peuvent constituer des aides précieuses. S'ils ne se substituent pas à l'approche personnelle du texte et s'ils ne doivent pas grignoter inconsidérément le temps imparti, ces outils peuvent s'avérer utiles dans la phase de débroussaillage de la lettre même du texte, apportant les éclaircissements nécessaires à la compréhension du lexique ou de références obscures. Les candidats gagneraient à se familiariser davantage avec la manipulation des éditions savantes afin de pouvoir s'y repérer rapidement et distinguer sans hésitation les différents niveaux de notes : à propos d'une page de l'*Heptaméron*, une candidate a pris une variante pour une note d'élucidation lexicale, identifiant dès lors un valet comme le mari de la protagoniste. Analysant la sixième lettre des *Liaisons dangereuses*, cet autre candidat a attribué à René Pomeau, qui a établi le texte de l'édition GF, une note en réalité écrite par Laclos et attribuée à l'éditeur fictif des lettres en 1782. L'édition des *Nouvelles créations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers présentait des notes et un glossaire que la candidate n'a pas su explorer dans la mesure où l'extrait donné ne comportait pas d'appel de notes ; ces indications lui auraient permis d'identifier les répliques des personnages comme d'authentiques proverbes et de mieux comprendre la situation des jeunes femmes « dont la grange [était] pleine », en d'autres termes, qui étaient enceintes... Un bon usage de la documentation implique aussi d'en sélectionner la matière et de n'exploiter que ce qui peut véritablement servir le commentaire et que l'on pourra assumer. C'est ce qu'a très bien su faire une candidate qui a adopté une problématique autour du « formalisme religieux » d'un personnage de l'*Heptaméron*, piste de toute évidence suggérée par les notes... notes que le jury a lues lui aussi. Un candidat aurait tort de se priver des précieuses informations fournies par l'appareil critique, mais on lui sait gré de citer ses sources. *Rendre à César...* c'est là une forme d'éthique professionnelle à acquérir très tôt.

Éviter la précipitation c'est aussi prendre le temps de s'intéresser à l'amont et à l'aval de l'extrait proposé et d'éviter ainsi bien des erreurs ou des lacunes regrettables : l'analyse dramaturgique de la fameuse tirade déjà citée de *Ruy Blas* à la scène 2 de l'acte III a quelque peu pâti du fait que la candidate n'a pas pris en compte la présence d'un témoin caché : il lui suffisait de lire la didascalie finale et les premières répliques de la scène 3 pour être éclairée. Il suffisait également de tourner une page pour saisir la situation décrite dans la dernière des *Lettres persanes*, et comprendre, quand bien même la syntaxe ne laisserait aucun doute, que « le plus beau sang du monde » versé n'est pas celui d'un eunuque mais bien celui de l'amant de Roxane dont la mort est racontée deux lettres plus haut. Faire l'économie de ces explorations liminaires peut conduire au contre-sens : un candidat a lu, dans le portrait du comte et de la comtesse de Savigny, face à l'altière panthère de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, *Le Bonheur est dans le crime*, une satire de la bourgeoisie et fait de

ces deux personnages d'exception un couple de vieillards ridicules alors même que la phrase qui précédait immédiatement l'extrait invitait à une tout autre lecture (« Voici l'équilibre rétabli entre les espèces ! »). Tous genres confondus, les textes ayant fait l'objet de bonnes prestations sont ceux qui ont été réinsérés dans leur contexte et leur cotexte : des candidats remontent quelques paragraphes en amont dans le volume qui leur est confié ou poursuivent quelques pages plus loin pour vérifier leurs hypothèses de lecture. Replacer telle tirade dans sa scène et son interlocution, situer tel poème dans un recueil, retrouver dans l'environnement d'un extrait romanesque les choix de focalisation et de narration qui l'affectent, justifier la dimension programmatique d'un incipit, voilà des opérations assez aisées et productives pour l'analyse.

Éviter la précipitation et la prévention, enfin, c'est se garder des grilles de lecture stéréotypées qui aplanissent toutes les nuances d'un texte et n'aident pas à rendre compte de sa singulière complexité. Certains candidats ont eu la tentation de faire dire au texte, sans l'écouter suffisamment, ce qu'ils croyaient savoir de l'œuvre, de l'auteur ou du mouvement dans lequel il s'inscrivait. Ces jugements hâtifs ont pu conduire au contre-sens : par une sorte d'étrange contamination liée au programme d'étude, une candidate a tenu à lire l'extrait proposé de *Paul et Virginie* comme une réécriture de la fin de *Candide* de Voltaire et un fervent plaidoyer en faveur de l'optimisme leibnizien, au prétexte qu'il y était question d'un jardin, d'une vie communautaire... et de cédrats. Telle autre a soutenu l'idée, y compris au cours de l'entretien, que La Fontaine dénonçait l'orgueil de la cour dans « Les deux coqs », parce que « la gent qui porte crête » la faisait penser à la couronne royale. Faut-il le préciser ? Ces lectures plaquées et à contre-sens obtiennent des notes très faibles.

L'explication n'est pas un lit de Procuste qui chercherait à rendre le texte conforme aux préjugés ou aux attentes du candidat, étirant ce qui semblerait les justifier, élaguant tout ce qui viendrait clairement les contredire.

Le suc et la substance

C'est encore à Montaigne que nous empruntons ces termes qui disent assez la double aspiration qui doit être celle du candidat : exprimer le ou les sens du texte et en révéler la saveur.

Exprimer le sens d'un texte, c'est savoir écouter ce qu'il dit, c'est l'arpenter tout entier sans laisser dans l'ombre des pans qui résisteraient à la compréhension, c'est reconstituer le monde de référence dont il est question. Cette **exploration référentielle** ne saurait se réduire à une « traduction » ou à un commentaire paraphrastique, écueil que bien des exposés n'ont pas toujours su éviter. Elle s'appuie sur le contexte historique et littéraire, sur la langue même qu'il convient d'appréhender dans son historicité ou dans sa modernité, sur le cotexte dont a vu plus haut tout l'intérêt, et sur l'intertextualité. Le monde référentiel dont parle le texte ne se limite pas au monde réel, il s'étend au « quasi-monde » de la littérature, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, dont il se fait l'écho ou le reflet.

Cette exploration du sens passe par une contextualisation claire et ferme. Revenons une dernière fois à la nouvelle de Bonaventure des Périers. Faute d'avoir exposé avec suffisamment de précision les éléments de la diégèse (trois jeunes femmes ayant perdu leur virginité avant le mariage sont soumises par leur père à un défi peu banal : faire assaut d'ingéniosité verbale – le plus beau *savouret* – pour faire accepter la situation à leurs maris respectifs lors de la nuit de noces), la candidate est passée à côté de l'enjeu du texte, en dépit d'une analyse stylistique scrupuleuse, en tirant ce *joyeux devis* du côté du conte moral et didactique. Présenter clairement la situation contribue à justifier le propos et à le mettre en perspective. Ainsi l'*anagnorisis* (la reconnaissance) dans le *Mariage de Figaro* ne prend toute sa saveur que si le candidat s'attache à expliquer ce que l'on sait ou croit savoir de l'identité de Figaro et de sa relation aux autres personnages. **Sans faire basculer le commentaire dans la paraphrase, le candidat ne doit pas s'interdire, en cours d'analyse, de clarifier le sens littéral** : on lui sait gré de reformuler les étapes d'un raisonnement chez Pascal, le syllogisme implicite – cette sous-conversation chère à Sarraute – dans la remarque lapidaire d'un personnage d'*Enfance* ou les arguments d'un Des Grieux qui cherche à se convaincre de la bonne foi de Manon. Il gagne à expliquer d'emblée le sens de certaines expressions qui ne vont pas de soi (« baller » pour danser, « entrer dans un sermon » pour écouter un sermon) sans attendre d'y être invité pendant l'entretien. Enfin, on attend de lui qu'il soit capable d'aborder avec maturité toutes les thématiques et, par exemple, de parler du désir – lorsque le texte en fait état, cela va de soi, tel le conte *Peau d'âne* de Perrault – avec élégance certes, mais sans détour ni métaphore euphémistique.

Exprimer le suc et la substance d'un texte, c'est, rappelons-le, indiquer dès introduction **son mouvement particulier, afin d'en révéler la cohérence interne**. C'est ensuite afficher un **projet de lecture qui s'attache à rendre compte des enjeux spécifiques de la page étudiée**. La problématique gagne à être énoncée de manière suffisamment précise et concise : ni phrases fleuves qui charrient toutes les idées du texte et dont le sens finit par s'embarrasser dans leurs méandres ; ni questions lâches et floues, reposant sur des catégories très générales (« En quoi le sonnet de Sponde est-il représentatif de la poésie baroque ? »).

Ce projet annoncé, il s'agit de le tenir fermement. De brefs bilans intermédiaires venant rappeler le cheminement de la pensée en lien avec la question liminaire sont les bienvenus. Le jury a pointé cette année encore **deux écueils majeurs et assez traditionnels : le discours tout en surplomb qui s'intéresse peu au tissu même du texte, à la microstructure et aux choix stylistiques, et le pointillisme consciencieux qui manque de hauteur de vue**. Certains exposés morcellent, fragmentent, atomisent le texte, faute d'un vrai projet de lecture. Ces commentaires qui accumulent remarques formelles ou purement grammaticales sur le mode désultoire, sans vision d'ensemble, offrent un regard myope sur le texte, dénué d'ambition herméneutique. A propos d'un sonnet de Viau, la candidate a ainsi égrené des remarques, vers par vers, presque mot à mot, sans jamais s'interroger sur le mouvement général du texte, dans une démarche plus descriptive qu'interprétative.

L'explication de texte réclame par conséquent une sorte de double vue : une vision de près, qui s'applique au commentaire de détail, qui s'attache à extraire le suc en choisissant d'examiner tel fait de langue parce qu'il sert le propos, qui fait goûter au jury l'intérêt de telle figure de style, de telle rime, d'un choix lexical, d'une structure syntaxique parce qu'ils sont signifiants, et une vision de loin, surplombante, qui distingue les sens du texte, sa signification comme la direction vers laquelle tend l'explication menée.

Mêler le fruit au plaisir

Terminons enfin sur la notion essentielle de plaisir partagé : certes l'oral d'un concours n'est peut-être pas le temps privilégié, pour le candidat, de la jubilation intellectuelle et l'émotion n'est pas toujours directement liée au plaisir de l'analyse littéraire. Toutefois, l'explication de texte réclame que le candidat n'abdique pas toute **sensibilité** au profit d'une analyse froide et technique.

C'est l'engagement du candidat en tant que lecteur que le jury souhaite voir à l'œuvre. On a pu regretter que cette posture soit si peu manifestée au cours d'exposés quelque peu désincarnés : les bonnes prestations s'interrogent au contraire avec efficacité sur les effets des choix d'écriture, sur la position dévolue au lecteur ou au spectateur en ancrant leurs analyses dans la chair même du texte. Leur exposé met en lumière ce que le lecteur sait à tel moment, ce qu'il ignore, ce qu'il anticipe à tort ou à raison ; il observe le rôle dynamique donné au destinataire, les effets de connivence, d'humour ou d'ironie, la drôlerie de telle page du cardinal de Retz ou de Claudel. La réception du texte par le lecteur qu'est le candidat a toute sa place dans un exposé de concours, comme elle aura toute sa place en classe chez les jeunes lecteurs auxquels l'enseignant apprendra à faire confiance à leurs premières impressions, et à les étayer par une observation précise et raisonnée du texte. L'étude d'une tonalité ou d'un registre doit moins reposer sur la recherche mécanique d'indices que sur l'écoute de ses propres émotions, et sur sa capacité à sentir la poésie, l'humour ou la violence de la page étudiée. Les meilleures performances font place à des notions claires, à des méthodes rigoureuses mais également à la sensibilité et à la disponibilité du candidat face au texte. Le candidat gagnerait à ne pas aseptiser son rapport au texte : certaines pages de Reverdy, de Michaux ou de Mallarmé résistent à la lecture, recèlent des ambiguïtés qu'il est en droit de souligner ; il peut évoquer un doute, une hésitation que n'autoriserait pas une page de Stendhal, et opter pour une interprétation en expliquant ce qui a motivé son choix. C'est ce travail de lecture honnête, combatif et sincère que le jury a salué à l'occasion de certaines prestations.

L'épreuve d'explication de texte est un temps de lecture partagée qui préfigure ceux qui s'incarneront dans la salle de classe et qui pose l'*éthos* de l'enseignant amoureux et respectueux des mots, désireux de susciter l'intérêt et de faire entendre la musique particulière du texte. Cela passe par **la qualité de la lecture orale** dont on attend qu'elle reflète précisément cette compréhension sensible du texte et témoigne de sa juste interprétation. Toute lecture est une offrande. C'est cette lecture magistrale qui fera découvrir la littérature aux élèves, qui la fera goûter et contribuera à la faire comprendre ; c'est elle qui saura – ou non – faire percevoir l'humour d'une fable, l'habileté d'une argumentation, la tension d'une scène de théâtre. C'est cette lecture, habitée, intelligente, qui devra

incarner le texte, lui donner souffle et vie au cœur de la classe. Si le jury fait la part du trouble lié aux circonstances de l'épreuve qui peut altérer la voix ou laisser échapper un lapsus, il est attentif à la qualité d'une lecture assez souvent révélatrice de celle du propos qui va suivre. Nous rappellerons donc tout l'intérêt de s'entraîner à cette lecture orale, de scander correctement les vers, de marquer les diérèses, de bannir les hiatus disgracieux quand on peut faire entendre l'euphonie d'une liaison (*mais alors, j'ai toujours été*), de proscrire *a contrario* les liaisons délictueuses (*si z heureux, va t être*). Trop de lectures, sans être réellement fautives, ont manqué de fluidité et d'expressivité. De même, si la grande majorité des candidats a usé d'une langue correcte et adaptée, le jury a pu déplorer certaines erreurs (« il insiste que », « pécurier ») ou phonèmes parasites (« hein »). Rappelons que *mémoires*, quand il s'agit du genre littéraire, et *éloge* sont des termes masculins.

Enfin, **l'entretien doit être perçu comme un échange véritable**, ouvert, fondé de la part du jury sur un accueil bienveillant de la parole du candidat. Les questions ont vocation à faire progresser la réflexion, non à déstabiliser ; elles requièrent l'implication confiante du candidat qui doit conserver sa posture réfléchie d'herméneute pour emprunter avec lucidité, humilité et dynamisme les nouvelles pistes suggérées par le jury.

Nous concluons en évoquant le plaisir sincère éprouvé par le jury à rencontrer chaque candidat dont il mesure l'investissement dans la préparation aux épreuves d'admission, à entendre cette année encore de très belles prestations, qui témoignent d'authentiques expériences de lecteurs et qui augurent d'une heureuse capacité à transmettre, avec justesse et vivacité, le goût de l'analyse littéraire.

Puissent ces quelques conseils encourager les futurs postulants à s'engager dans cette aventure avec vaillance et confiance, et contribuer modestement à leur réussite.

Épreuves orales : commentaire d'un texte issu du programme de littérature comparée

Rapport établi par Vanessa Besand, Maîtresse de conférences, Université de Bourgogne-Franche-Comté, avec la précieuse collaboration des autres membres des commissions C : Inès Cazalas, Maîtresse de conférences, Université Paris Diderot ; Bertrand Guest, Maître de conférences, Université d'Angers ; Émilie Picherot, Maîtresse de conférences, Université Lille 3 ; Judith Sarfati-Lanter, Maîtresse de conférences, Sorbonne Université ; Anne Teulade, Professeure des Universités, Université de Nantes.

Lors de cette session 2020, assez particulière en raison de la crise sanitaire que notre pays a traversée, il est d'abord important de souligner que, malgré nos craintes, les oraux se sont déroulés dans de bonnes conditions, assez proches de celles d'une session normale une fois les gestes barrières mis en place et les protocoles sanitaires respectés. Nous tenons à souligner à quel point il aura été important pour nous, membres du jury, et pour les candidats sans nul doute aussi, d'une part que ces oraux aient lieu, d'autre part qu'ils aient lieu en présence et non à distance par visioconférence. Pour cela, il nous semble important de remercier le directoire pour son implication et pour sa détermination à maintenir l'existence d'une vraie session d'oral, fût-elle légèrement en décalage par rapport au calendrier habituel.

Ce rapport, prioritairement destiné aux candidats préparant l'agrégation et à celles et ceux qui souhaitent la repasser, aura avant tout une visée pratique. Il se veut une aide à destination des futurs candidats, novices ou déjà forts d'une ou plusieurs participations aux oraux, en vue de leur éviter certains écueils ou de leur permettre de corriger certaines erreurs. Cette session a donné lieu à des résultats très contrastés, étalés sur toute l'échelle des notes puisqu'allant de 01/20 à 20/20. Si l'on ne peut que saluer les excellentes performances qui ont pu être gratifiées de notes tout aussi excellentes, les prestations manquées, qui ont quant à elles été sanctionnées par des notes très faibles, sont souvent le fruit d'un manque d'entraînement très net et/ou d'une criante absence de méthode. Rappelons d'abord une évidence qui ne semble toutefois pas toujours acquise : il est absolument nécessaire d'avoir lu les œuvres au programme et d'en connaître l'intrigue. Certaines remarques pendant un commentaire, ou certaines questions pendant l'entretien, ont parfois montré que tel n'était pas le cas pour tous les candidats. Le jury a d'ailleurs pu noter cette année une tendance à moins bien connaître les pièces de théâtre, au programme pour la deuxième année consécutive, et il lui semble donc important de rappeler que toutes les œuvres peuvent être tirées au sort dans les deux commissions et que toutes sont traitées, à l'unité près, à égalité.

Si nous nous en tenons plus précisément au passage donné, il est aussi important de souligner que celui-ci doit être traité pour lui-même et dans son intégralité. Parfois, certains découpages ne sont pas respectés et les candidats omettent de commenter une partie du texte ou préfèrent au contraire commenter une partie proche de l'extrait, mais qui n'en fait pas partie intégrante. Or, les découpages donnés font sens et sont choisis dans un but précis. Il s'agit donc de bien les respecter, même si le candidat a par ailleurs travaillé sur un découpage proche, et de faire un sort à chaque paragraphe pour les romans, à chaque tirade ou réplique pour les pièces de théâtre. Un retour sur ce qui précède immédiatement un extrait ou sur ce qui le suit est certes souvent nécessaire, mais il ne faut pas s'y attarder outre mesure, et encore moins centrer l'argumentation dans le développement sur ces passages hors délimitation. Il y a bien sûr des exceptions, lorsqu'un passage peut (et doit) être éclairé par un autre passage, même éloigné dans l'œuvre, auquel il fait clairement écho. Dans *Le cœur est un chasseur solitaire* par exemple, on peut à fort juste titre rapprocher un passage du chapitre 7 de la deuxième partie, consacrée à la promenade solitaire de Singer dans les rues de la petite ville du Sud qui donne son cadre au roman de Carson McCullers, du chapitre initial du roman, où cette même promenade se faisait au bras de son compère et ami Antonapoulos. La confrontation des deux chapitres vient en effet renforcer la dimension de pèlerinage que cette flânerie nostalgique et mélancolique prend aux yeux du personnage du muet. Mais de tels rapprochements doivent rester exceptionnels et pleinement justifiés. Ce qui importe en premier lieu est bien le passage donné *stricto sensu* et si des répliques ou des paragraphes qui pourraient paraître isolés ou secondaires ne doivent pas être laissés dans l'ombre, il est encore plus évident que le contenu central de l'extrait doit être énoncé et traité. Si l'on reprend l'exemple du roman de C. McCullers, il nous faut mentionner l'étonnement qui a été celui du jury lorsque, au chapitre 5 de la première partie, il ne fut pas une fois fait mention au cours du commentaire du fait que ce passage, qui constitue par ailleurs la

première véritable apparition du docteur Copeland dans le roman, est sous-tendu par un enjeu narratif majeur, à savoir les retrouvailles entre le personnage et son fils Willie, qui ne se sont pas vus depuis trois ans (p. 109). Cet exemple révélateur montre à quel point les candidats ne doivent pas parler de l'œuvre dans son ensemble, de manière très générale, sans se concentrer sur l'objet central du passage et sans en analyser les enjeux précis.

Rappelons ensuite qu'il est impératif de respecter le temps imparti de trente minutes et de ne pas le dépasser, surtout lorsque la présidente de commission a pris la peine d'informer le candidat qu'il ne lui reste qu'une minute et qu'il doit conclure. De la même manière, il est délicat de terminer son commentaire au bout de vingt-cinq minutes et de ne pas utiliser tout le temps imparti. Seul un entraînement sérieux et répété peut permettre d'atteindre un subtil équilibre dans le respect du temps de l'épreuve. Il est ainsi bon de viser un temps de vingt-huit ou vingt-neuf minutes et de s'appliquer à ne jamais dépasser les trente minutes. Cette question de la gestion du temps est aussi essentielle pour l'organisation interne du commentaire. Très souvent, les prestations manquées se sont caractérisées par un traitement très inégalitaire des différentes parties de l'exercice, le candidat ayant tendance à s'étendre longuement sur la première partie de son travail et à n'accorder, faute de temps, qu'une ou deux minutes à la troisième partie, pourtant attendue et logiquement considérée comme la plus riche et la plus approfondie. Un tel défaut de méthode est souvent rédhibitoire, d'autant plus que l'entretien a ensuite tendance à se centrer davantage sur ce qui n'a pas pu être dit par le candidat plutôt que sur les analyses présentées, qui auraient méritées d'être approfondies ou commentées sous un autre angle.

Un autre défaut majeur est celui du plan qui suit l'ordre du texte et qui consiste à traiter le début du passage dans une première partie, son milieu dans une seconde partie, et sa fin dans une troisième partie. Même dissimulée sous des titres et des approches thématiques, une telle construction ne peut en aucun cas constituer un plan de commentaire composé recevable. Il nous faut donc rappeler également que le commentaire est un exercice en soi et qu'il se distingue de l'explication linéaire. Il est essentiel, pour faire un bon commentaire, que l'extrait donné soit traité dans son ensemble dans les trois parties de celui-ci. Un passage extrait de *Cinna* et comportant la scène 2 de l'acte II et la scène 1 de l'acte III ne peut ainsi pas dissocier le traitement des deux scènes dans deux parties différentes. Même si les enjeux sont différents dans ces deux scènes, il importe de les confronter et de s'intéresser de près à leur mise en relation et non de les traiter séparément comme deux entités autonomes. Tout l'intérêt est ici de voir comment l'intrigue se complexifie en mêlant subtilement intérêts privés et amoureux d'une part et intérêts publics et politiques d'autre part, et de traiter de l'importance du hors-scène, qui joue un rôle essentiel entre l'acte II et l'acte III, mais aussi à la fin de la scène 1 de l'acte III, où aucune décision n'a encore été prise par Maxime et où nous comprenons plus loin, lors de la scène 1 de l'acte IV, qu'elle le sera là encore en hors-scène.

Hormis ces graves problèmes de connaissances des œuvres, de traitement des passages donnés, de méthode relatifs à la gestion du temps et à la construction du commentaire, d'autres défauts doivent aussi être signalés ici. Sur le plan structurel d'abord, il nous faut revenir sur quelques points essentiels concernant l'introduction et le plan. Dans l'introduction, le jury a trop souvent entendu des annonces de plan qui ne faisaient que répéter, en la déployant davantage, la problématique. Or en aucun cas, ces deux éléments ne doivent se superposer. La problématique est un questionnement central devant guider toute l'analyse du texte, et le plan est un moyen de répondre, petit à petit, à cette question initialement posée. Cette tendance, dont la fréquence a cette année frappé le jury, est à proscrire.

De même, énoncer la composition du texte dans l'introduction, en revenant sur ses mouvements et en les délimitant précisément, n'est utile que si cette composition guide ensuite le candidat dans son analyse du texte. Tel n'est souvent pas le cas, la décomposition du passage en mouvements ciblés et résumés n'étant convoquée que de manière purement ornementale, sans que le développement y revienne ensuite d'une quelconque manière. Cette gratuité est d'autant plus dommageable que la composition d'un extrait donné est rarement anodine et que cette dernière gagnerait à être étudiée dans le développement, le plus souvent en première partie où une analyse raisonnée de la construction du texte peut permettre d'en dégager des significations et des enjeux forts. Dans *Médée* de Christa Wolf, de nombreux passages appelaient ainsi un travail de repérage précis des mouvements du texte, ceux-ci étant très souvent liés, dans le monologue d'un personnage, à différents niveaux de temporalité qu'il convenait de mettre au jour et de bien distinguer les uns des autres en vue de reconstruire la structure narrative du passage. Dans le chapitre 2 par exemple, constitué par le premier monologue de Jason, il est important de distinguer au moins trois niveaux différents de temporalité dans le passé, alors même que Jason parle cette fois depuis Corinthe : le moment de l'arrivée des Argonautes en Colchide (temps -3), la rencontre de Jason avec Médée (temps -2) et le départ de Jason et Médée de la Colchide avec la Toison d'or (temps -1). Étudier la

manière subtile dont le discours du personnage masculin fait peu à peu remonter le lecteur dans le temps, du temps -1 au temps -3 (p. 53-54), avant de le faire revenir, dans un mouvement strictement inverse, vers le temps -2 (p. 56), puis vers le temps -1 (p. 57-58), est un décryptage essentiel pour comprendre ce qui se joue dans ce passage et quelles émotions contradictoires (sentiment amoureux et volonté de pouvoir) tiraillent déjà le héros épique mis à mal par C. Wolf. Mais souvent, les extraits tirés de *Médée* ont été étudiés sans qu'aucune attention particulière ne soit accordée à ce feuilletage temporel et aux incessants mouvements d'une temporalité à l'autre.

En ce qui concerne le plan, quelques remarques sont également à bien prendre en compte. Nous rappellerons tout d'abord que les sous-parties doivent toujours être annoncées au début de chaque grande partie, de manière à éviter toute confusion et à bien permettre au jury de suivre facilement le commentaire, sans avoir à se préoccuper du moment exact où en est le candidat dans son développement. Une telle démarche peut paraître trop scolaire, voire maladroite, mais elle ne l'est pas car il arrive encore trop souvent que la première question de l'entretien soit consacrée à un retour précis sur la structure de chaque partie, ce qui est le signe d'un manque de clarté dans la présentation et dans le déroulement du plan du commentaire.

La question des sous-parties est d'autant plus cruciale que le jury a pu faire le constat que les commentaires multipliant les parties à seulement deux sous-parties se révélaient souvent courts, voire lacunaires dans l'analyse. S'il peut tout à fait arriver qu'une partie ne comporte que deux sous-parties, il est en revanche problématique de systématiser cette démarche aux trois parties, car l'argumentation a alors du mal à se déployer pleinement, et l'analyse semble manquer de réelle profondeur.

Un dernier défaut relatif au plan, qui a pu là encore être constaté à de trop nombreuses reprises, est celui du plan par personnage. Qu'il s'agisse d'un plan entier (avec chaque partie construite autour d'un personnage) ou d'une seule grande partie (dont les sous-parties renvoient chacune à un personnage différent), un tel agencement est à bannir, dans la mesure où il ne s'agit aucunement d'une réflexion construite autour d'enjeux littéraires. L'effet catalogue d'un plan de ce type conduit inévitablement, outre à un traitement trop thématique du texte, à une dissociation des enjeux alors que, dans les romans comme dans les pièces, ceux-ci sont à appréhender dans la confrontation même entre les différents protagonistes. Traiter ainsi du personnage de Cinna dans un premier mouvement, puis de celui d'Auguste, et enfin de celui d'Émilie dans un dernier temps peut certes permettre de présenter les motivations de chacun, mais en aucun cas d'analyser en profondeur les tensions et les conflits exposés dans une scène. Par ailleurs, des scènes ou des tableaux ont parfois été étudiés intégralement à partir du caractère central d'un personnage, alors qu'une telle exclusivité ne se justifiait nullement. Si nous prenons l'exemple de la scène 1 de l'acte II dans *Richard III*, le jury a déploré que l'analyse puisse être exclusivement centrée sur le personnage de Richard, tandis qu'était délaissée la figure du roi mourant, dont les propos viennent pourtant révéler l'aveuglement et nuancer ainsi le pur talent de manipulation dont serait doté le personnage éponyme.

Si, après ces remarques structurelles, nous en venons maintenant au contenu du commentaire proprement dit, nous nous devons de mentionner d'abord qu'il n'est pas nécessaire, et que cela peut même au contraire être assez malvenu et hors de propos, de relier le commentaire à l'intitulé du programme, « Solitude et communauté » pour les romans et « Le pouvoir en scène » pour les pièces. Ce qui constitue déjà un défaut à l'écrit dans l'épreuve de dissertation où le sujet est parfois infléchi vers la question au programme, en est un plus flagrant encore à l'oral où le candidat se doit de se concentrer sur un extrait d'une seule œuvre et étudier celui-ci dans toute sa spécificité et sa singularité. La question du rapport entre solitude du personnage et rapport à la communauté, notamment dans les romans de C. McCullers et de C. Wolf, a ainsi trop souvent été convoquée, parfois même au cœur de la problématique, au détriment d'aspects plus précis du rapport du personnage à soi et au monde dans l'extrait donné.

Un autre défaut majeur consiste à une tendance, parfois lourde, à livrer, au mieux, des analyses exclusivement thématiques, voire psychologiques, sur le texte, au pire, des remarques purement paraphrastiques. Beaucoup d'extraits de *Médée* ont ainsi donné lieu à des portraits psychologiques des personnages de Jason (lâche et fuyant), d'Agaméda (manipulatrice et opportuniste), de Leukos (juste mais passif) ou d'Akamas (calculateur et dominant). Bien que ces qualificatifs soient fort justes, il s'agissait de les réinvestir au cœur d'une poétique, d'une narration et d'une structure propres à chaque chapitre et non de les énoncer comme des faits en soi. Pour éviter un tel écueil, nous insisterons sur le fait que les trois romans au programme invitent à un travail minutieux en matière d'analyse narratologique. Il est malheureux que trop peu de candidats soient revenus sur le jeu des points de vue et sur les enjeux narratifs dans les extraits donnés. Lorsque cela a été le cas, les développements consacrés à cette question restaient souvent trop allusifs ou rapides. L'imprécision des termes employés, voire leur caractère erroné, a beaucoup surpris le jury, particulièrement sur un programme où l'étude des voix et des points de vue était si prégnante. Il fut

ainsi très rare d'entendre même simplement parler de monologue autonome pour les chapitres de *Médée* ou de psycho-récit pour ceux du *Cœur est un chasseur solitaire*. En revanche, on a pu s'étonner de l'emploi de l'expression « flux de conscience », alors même que les passages concernés semblaient bien peu liés à cette notion, par ailleurs non définie, pas plus en entretien que dans le commentaire lui-même. Mais c'est dans *Le Vice-Consul* que l'approche narrative a posé le plus de problèmes. Les passages à étudier, très peu analysés dans leur construction d'ensemble, sans retour, comme dans *Médée*, sur l'imbrication de multiples temporalités, n'ont pas non plus donné lieu à des études précises sur les jeux de focalisation. Trop rarement l'hétérogénéité narrative de l'écriture durassienne a été auscultée, les candidats se contentant le plus souvent de quelques mentions, d'une part de discours direct ou indirect libre, d'autre part de focalisation zéro ou interne. Pourtant, un passage situé pendant la réception à l'ambassade, narratif la première danse entre Anne-Marie Stretter et le vice-consul (à partir de la p. 117), aurait dû être l'occasion d'une étude précise de l'alternance entre le dialogue des deux protagonistes et l'intrusion récurrente d'un « on », dont il aurait été bon d'interroger la provenance et de se demander s'il référerait toujours à la même instance. Nous soulignerons, à propos du texte de Duras tout particulièrement, une absence d'audace des candidats qui se sont parfois contentés de commentaires très lisses, analysant des jeux d'échos entre des formules et dégageant des isotopies, mais sans jamais proposer d'hypothèses de lecture véritables sur le texte. L'évocation d'une poétique du brouillage a également été l'occasion d'un commentaire lui-même flou et imprécis, de même que des formulations absconses ou abstraites sont venues illustrer ce que les candidats nommaient « la fuite du sens ». Le jury a ainsi pu entendre, sans autre explication, que « l'indicible tentait de référer à l'indicible lui-même, sans jamais savoir à quoi cet indicible pouvait renvoyer ». À trop marteler que certaines formules durassiennes étaient ininterprétables et devaient le rester, le jury s'est parfois retrouvé face à une parole qui se contentait d'énoncer des impossibilités face au texte. Dans ce cadre, il est donc plus que recommandé de ne pas abuser de concepts supposés rendre compte de la poétique d'un auteur ou d'une autrice, mais dissimulant mal l'absence de propositions de lecture concrètes sur un texte : le brouillage dans *Le Vice-Consul* donc, mais aussi l'incommunicabilité ou la cyclicité dans *Le cœur est un chasseur solitaire* et la distanciation brechtienne dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, souvent abordée de manière très théorique alors même que les procédés qui en relèvent (chansons, disparitions visuelles, jeux d'apparition alternatives, panneaux, etc) ne sont pas décryptés.

Venons-en maintenant au traitement des pièces de théâtre dans le programme sur « Le pouvoir en scène ». De la même manière que les romans impliquent des études narratologiques précises, l'étude du théâtre implique des analyses d'ordre dramaturgique, et parfois même stylistique (*Cinna*), et il est préjudiciable de raconter l'intrigue qui se joue dans une scène, et d'être parfois au bord de la paraphrase, sans analyser l'espace scénique ou les déplacements des personnages (le fameux « Sieds-toi » d'Auguste à Cinna à la scène 1 de l'acte V doit ainsi être commenté, tant les postures – assise et debout – des deux protagonistes dessinent nettement dans cette scène la mise en place d'un rapport de pouvoir), sans tenir compte des didascalies ou du volume des répliques des différents personnages en scène, sans observer le jeu des rimes ou des sonorités dans la pièce de Corneille, trop souvent traitée sous un angle purement thématique, psychologique ou/et historique alors même que la langue d'écriture est celle des candidats et s'offre ainsi à l'analyse stylistique. Les pièces au programme doivent également permettre une étude soignée des registres. C'est tout particulièrement le cas lorsqu'elles mêlent le sérieux à différentes formes de comique. Bien des candidats font malheureusement le choix, lorsqu'ils ont à traiter un extrait de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, de porter leur attention soit sur le comique (farcesque, burlesque, sans plus de précisions quant aux définitions mêmes de ces termes par ailleurs), soit sur la gravité des enjeux de la violence, au risque de manquer leur si caractéristique mélange dans la pièce de Brecht. Il en va de même dans *Richard III* quand une analyse de la scène 4 de l'acte I s'applique à mettre l'accent sur la gravité du meurtre de Clarence, qui devient ici figure christique, mais délaisse totalement la force comique des répliques des deux meurtriers, pourtant savoureuses, pleines de drôlerie et d'images vives et frappantes (que l'on songe à la fameuse réplique du deuxième meurtrier personnifiant la conscience, p. 66). Dans la pièce de Pouchkine, un même manque d'attention a pu être noté face aux ruptures de ton du texte, entre le registre familier et populaire d'une part et le style sublime de l'autre, conduisant même parfois à des contre-sens (citons la scène à la fontaine aux pages 68-76, où la rencontre galante entre Grigori et Marina a pu être interprétée comme une manière de tourner en dérision le romantisme, alors que la mise en place d'un pacte d'intérêt entre les deux personnages n'empêche nullement une réécriture du cœur transi d'amour et des topoï courtois). Un attachement à ces mélanges de registres et de tons, comme aux fonctionnements dramaturgiques des pièces, outre leur nécessité, éviterait un traitement purement thématique des scènes ou des tableaux.

Pour finir sur cette question du contenu, il nous faut rappeler que l'étude du texte, de théâtre comme de roman, ne peut se passer d'une très bonne connaissance des contextes historiques et

culturels qui imprègnent les œuvres au programme. Il n'est ainsi pas possible de présenter *Cinna* comme un partisan de la monarchie absolue de droit divin, pas plus qu'il n'est possible d'ignorer qui est Goebbels et quelle était sa fonction sous le III^e Reich, ce qui, outre la lacune que cela représente en soi, signifie renoncer à saisir l'intérêt du personnage de Givola dans la pièce de Brecht. Au-delà de ces remarques ponctuelles, ne pas parler de marxisme pour *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* comme pour *Le cœur est un chasseur solitaire* (ce qui est encore moins pardonnable lorsqu'il s'agit d'étudier le face-à-face entre le docteur Copeland et Jake Blount au chapitre 13 de la deuxième partie) est un manque plus que regrettable. Faire aussi du docteur Copeland dans le roman de C. McCullers un personnage totalement monomane, obsédé par la cause des Noirs, sans mentionner ni décrire la ségrégation qui règne dans le Sud des États-Unis dans les années 1930, consiste à livrer une version foncièrement erronée de ce personnage, en le détachant complètement du contexte historique et social qui est le sien.

Avant de conclure, nous souhaiterions rappeler que s'exprimer avec clarté et précision, mais sans jargon, est bienvenu, de même qu'adopter un débit modéré, permettant au jury de suivre aisément la prestation (notamment au moment de la formulation de la problématique et de l'annonce de plan en introduction). Nous insisterons aussi sur la nécessité de soigner la lecture des vers (pour *Cinna* ici), même s'il s'agit d'un commentaire en littérature comparée et non d'une explication linéaire en littérature française, alors qu'il est vain, dans un contexte purement comparatiste, de vouloir déchiffrer grammaticalement des tournures de phrases traduites de l'anglais américain ou de l'allemand, sans que la version originale du texte soit présente à l'appui dans l'édition au programme. Nous soulignerons enfin que les noms des auteurs et des autrices méritent d'être prononcés correctement en fonction de leur nationalité (Wolf est ainsi un nom allemand, non anglo-saxon, et même si certains candidats ne sont pas germanistes, il est de bon ton d'avoir appris à prononcer le nom de l'autrice de *Médée*, d'autant plus si cela peut éviter de confondre la romancière avec Virginia Woolf, comme cela est bien malheureusement arrivé).

Nous espérons que ces quelques remarques et conseils pourront aider les candidats à mieux appréhender cette épreuve d'oral qui, grâce à un entraînement régulier, peut donner lieu à de belles réussites. Nous adressons tous nos encouragements à celles et ceux qui ont entamé leur préparation pour les épreuves de la session de 2021 et les invitons vivement à ne pas négliger celle des oraux en première partie d'année, et à ne pas attendre que les épreuves écrites soient passées pour commencer à s'entraîner aux épreuves orales, et plus particulièrement, en ce qui nous concerne, au commentaire composé de littérature comparée.

Éléments statistiques

Bilan de l'admissibilité

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1198
Nombre de candidats non éliminés : 635 Soit : 53.01 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 224 Soit : 35.28 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0287.71 (soit une moyenne de : 07.99 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0412.50 (soit une moyenne de : 11.46 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 112

Barre d'admissibilité : 0330.55 (soit un total de : 09.18 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 36)

Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 224
Nombre de candidats non éliminés : 223 Soit : 99.55 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale : 112 Soit : 50.22 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 0775.37 (soit une moyenne de : 10.20 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0891.43 (soit une moyenne de : 11.73 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 362.60 (soit une moyenne de : 09.07 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0440.34 (soit une moyenne de : 11.01 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 112
Barre de la liste principale : 0747.89 (soit un total de : 09.84 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 76 dont admissibilité : 36 admission : 40)