



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

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## Rapport du jury

**Concours :** Agrégation Externe

**Section :** Langues de France

**Option :** Occitan – Langue d'Oc

**Session 2021**

Rapport de jury présenté par :

Yves BERNABÉ

Président du jury

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

## Table des matières

Introduction.....	3
Données chiffrées pour l'option occitan-langue d'oc.....	4
Epreuves écrites d'admissibilité.....	6
Epreuve de composition en français.....	6
Epreuve de commentaire d'un texte littéraire en occitan-langue d'oc.....	8
Indications générales :.....	8
Vers le commentaire, une démarche.....	8
Une lecture rapprochée du texte.....	10
La recherche de la problématique.....	14
Propositions de plan.....	15
Conclusion :.....	16
Epreuve écrite de traduction.....	17
Thème.....	17
Version.....	20
Epreuves orales d'admission.....	29
Epreuve orale de leçon.....	29
Rappel de l'attendu de l'épreuve.....	29
Lecture du sujet.....	30
Pistes et propositions.....	30
Épreuve orale d'explication linguistique.....	32
Présentation de l'épreuve et remarques méthodologiques générales.....	32
Bibliographie pour des notions grammaticales de base appliquées au français.....	33
Remarques sur l'oral de linguistique de 2021.....	33
Sujet de l'épreuve de 2021.....	35
Epreuve orale d'explication de texte littéraire.....	37
Rappel des attendus de l'épreuve.....	37
Le fil de l'explication.....	38
L'entretien.....	39
Pistes d'explication.....	40
Texte proposé aux trois candidats admissibles.....	41

## Introduction

La session 2021 de l'agrégation externe des langues de France a concerné les options breton, créole, et occitan langue d'oc.

Cette session est marquée par le petit nombre des candidats présents aux épreuves. Pour les quatre postes offerts (1 en breton, 2 en créole, et 1 en occitan-langue d'oc), 31 candidats ont passé toutes les épreuves écrites, 10 en breton, 14 en créole et 7 en occitan-langue d'oc). Crainte de la difficulté ? Effets de la pandémie qui a pu créer une certaine démobilisation liée aux incertitudes ? Manque d'attractivité en raison du petit nombre de postes offerts ? Annonce tardive des ouvertures avec ses répercussions sur les dispositifs de formation ? Les raisons de cette situation sont certainement multiples. Or il convient de le répéter : ce concours est accessible et les jeux ouverts pour ceux qui font preuve de persévérance, d'exigence et d'énergie.

Les trois concours partagent une épreuve en commun, la composition en français. Cette épreuve apparaît depuis la création du concours comme une véritable difficulté pour les candidats, sans doute parce qu'elle est celle qui exige le plus d'ouverture d'esprit et de hauteur de vue, les candidats étant invités à faire porter leur réflexion sur l'ensemble des langues de France en faisant montre de connaissances variées et du sens de la réflexion nuancée. Cette attitude est exigeante, car elle invite provisoirement les candidats à se décentrer, à envisager la langue dont ils sont les spécialistes parmi d'autres langues avec lesquelles existe parfois une proximité très nette, et toujours des parentés de fond ne serait-ce que sur le plan sociolinguistique. La présence dans les programmes d'une abondante bibliographie sur ce point n'a pas été suffisamment mise à profit. Dans les autres épreuves écrites et orales, les candidats sont interrogés sur le domaine de leur option, ce qui ne les dispense aucunement de la recherche de la précision et de la nuance.

De fait, ce concours n'est pas, le rapport le répète depuis quatre années, une compétition des convictions personnelles et des attachements à une aire linguistique et culturelle. Il mobilise les capacités de prise de distance et de réflexion qui caractérisent un savoir assuré, et dépassent largement le domaine de la simple opinion nécessairement positive sur les aires culturelles concernées.

Malgré la crise sanitaire, les épreuves d'écrit dans les académies, et celles d'oral organisées à Paris, ont pu se dérouler dans de bonnes conditions, dans le respect de l'équité entre les candidats. La direction du lycée Auguste Rodin à Paris doit être remerciée pour son accueil dans des conditions favorables à des travaux sereins et efficaces.

Le présent rapport exprime les commentaires et les conseils des membres du jury. Il s'inscrit dans la suite des rapports précédents dont on a pu avoir cette année le sentiment qu'ils n'avaient pas suffisamment été pris en compte. Il voudrait fournir également aux futurs candidats des indications leur permettant de se préparer efficacement aux prochaines sessions, ainsi que l'assurance que le concours de l'agrégation des langues de France est accessible à ceux qui s'investissent dans une préparation exigeante. Il invite les candidats non retenus cette année à maintenir leurs efforts dans les directions ici esquissées.

Yves Bernabé, président du jury.

## Données chiffrées pour l'option occitan-langue d'oc

Inscrits	Présents à toutes les épreuves écrites	Admissibles	Présents à l'oral	Nombre de postes	Admis
18	7	3	3	1	1

On peut souligner que tous les candidats admissibles sont des enseignants en poste, qui ont eu le courage d'affronter ces épreuves exigeantes.

Le petit nombre des inscrits et des présents à ce concours invite à utiliser les données chiffrées avec la plus grande prudence.

### Epreuves écrites

#### **Composition en français :**

Note la plus élevée

Note la plus élevée	Note la plus basse	Moyenne épreuve
10	6	7,74

Nombre de notes 10 et +	Nombre de notes 8 - 9,75	Nombre de notes 6 - 7,75	Nombre de notes 0 - 5,5
1	2	4	0

#### **Commentaire littéraire :**

Note la plus élevée	Note la plus basse	Moyenne épreuve
12	4	6,2

Nombre de notes 10 et +	Nombre de notes 8 - 9,75	Nombre de notes 6 - 7,75	Nombre de notes 0 - 5,5
1	0	1	5

### Traduction :

Note la plus élevée	Note la plus basse	Moyenne épreuve
13,75	0,75	6,07

Nombre de notes 10 et +	Nombre de notes 8 - 9,75	Nombre de notes 6 - 7,75	Nombre de notes 0 - 5,5
2	0	1	4

### Epreuves orales

Nombre d'admissibles : 3

Barre d'admissibilité : 48,11/140

Nombre de candidats ayant subi toutes les épreuves orales : 3

	Leçon	Explication linguistique	Explication littéraire
Note la plus haute	16	18	14,5
Note la plus basse	11,5	8	10,5
Moyenne	14,16	12	12,5

Les résultats des candidats aux épreuves orales manifestent leur maîtrise de la prise de parole, leur gestion efficace d'une langue de qualité, et leur capacité à offrir des prestations intéressantes. Ces résultats sont encourageants. L'éventualité de l'ouverture d'un concours interne dessine une possibilité de réussite pour ces candidats forts d'une expérience que ces oraux reconnaissent.

**Rapport établi par Patricia Heiniger-Casteret, Yan Lespoux et Lambert-Félix Prudent**

L'épreuve de composition en français de l'agrégation des langues de France est particulière : il ne s'agit ni d'une épreuve de sociolinguistique à proprement parler, ni d'une épreuve d'histoire. Mais la réussite à cette épreuve nécessite un bon niveau de réflexion sur les phénomènes sociolinguistiques et historiques qui traversent les langues de France. L'épreuve se définit comme portant sur l'ensemble des langues de France, et exige finesse et hauteur de vue. Ces principes sont abondamment développés dans les rapports des sessions précédentes auxquels le jury renvoie une fois de plus les candidats, y compris les sessions au cours desquelles la langue dont ils sont spécialistes n'était pas au programme. L'épreuve est commune aux trois options ouvertes cette année pour l'agrégation externe des langues de France : breton, créole et occitan-langue d'oc. Ce qui est attendu, c'est une réflexion argumentée, nuancée, et qui montre une bonne connaissance des langues de France. Une copie ne saurait être considérée comme réussie si son propos ne concerne qu'une seule zone linguistique et culturelle. S'il est vrai que les candidats sont spécialistes d'une langue et de sa culture, l'épreuve commune invite par définition à s'engager dans une réflexion ouverte, variée, trouvant ses arguments dans l'observation des phénomènes linguistiques et culturels venus de zones très diverses.

Cette nécessaire ouverture vaut également pour ce qui concerne l'ordonnement des idées : il est attendu que les candidats fassent preuve de nuance, parce que les réalités humaines sont complexes, c'est-à-dire composites. On est invité à se tenir éloigné des propos univoques qui transforment la copie en doctrine ou en catéchisme. Pour cela, il est nécessaire et attendu dans une épreuve d'agrégation que le candidat présente dans une introduction structurée une problématique claire, puis, dans un plan ordonné en deux ou trois parties qui permette d'y répondre.

Le sujet, précisément, s'organise à partir d'une phrase de Ferdinand de Saussure, dans laquelle le linguiste définit deux forces qui coexistent, à son avis, dans tous les groupes humains : « l'esprit de clocher » et « la force d'intercourse ». Il était nécessaire d'explicitier ces termes. Pour Saussure, l'adaptation est du côté du « clocher » et non de l'«intercourse ». Les candidats qui connaissaient le linguiste et son œuvre, comme il est bienvenu pour des candidats à une agrégation de langue, pouvaient s'appuyer sur la signification des termes en contexte, et éviter les caricatures. Cependant, le jury n'attendait pas une dissertation de linguistique, ni une investigation approfondie de la théorie saussurienne : la seconde partie du sujet invite clairement les candidats à « s'appuyer » sur ces propos afin de s'interroger sur les tensions et les mises en relations induites par les mobilités qui touchent les langues de France dans les domaines littéraires, culturels, sociolinguistiques et sociaux.

Il était absolument nécessaire que les candidats accordent une place à l'étude du sujet et ne construisent pas tout leur devoir sur une impression générale tirée d'une lecture rapide et superficielle, donnant la priorité à des engagements partisans hors de propos.

Deux forces sont nettement définies par Saussure, l'une centrifuge l'autre centripète. Elles coexistent : que crée cette coexistence au sein des langues de France ? Est-elle dynamique ou menaçante ? Il s'agissait de s'interroger sur la manifestation de ces deux forces dans les langues de France en se demandant comment elles s'expriment dans les domaines variés de la vie sociale, linguistique, culturelle.

Un certain nombre de candidats n'ont pas su tirer du sujet une problématique claire, ce qui a pu les entraîner vers deux écueils particulièrement dangereux :

1. ne traiter que partiellement le sujet en axant par exemple leur propos uniquement sur la question de la diglossie, abordée de façon simpliste ;

2. ou bien, faute d'un questionnement clair, accumuler des séries d'exemples sans développer une réelle réflexion.

Or il va de soi que la préparation à l'agrégation nécessite de procéder à un certain nombre de lectures, mais les références doivent être citées à bon escient, c'est-à-dire dans le cadre d'une réflexion qui avance, et le jury attend que l'on évite le catalogue. Les candidats doivent s'interroger sur la pertinence de l'utilisation des références auxquelles ils ont recours: en quoi enrichissent-elles ou viennent-elles appuyer la réflexion personnelle engagée ?

Si la citation donnée incitait bien entendu à aborder le sujet sous l'angle de la sociolinguistique, on attendait que celui-ci ne soit pas exclusif. Il fallait aussi, bien entendu, mobiliser la linguistique, l'histoire et les arts parmi lesquels figure la littérature.

On attend par ailleurs des candidats une réelle maîtrise de la langue française. Le jury n'ignore pas que les fautes d'inattention sont presque inévitables dans des copies longues écrites dans un temps contraint. Mais il regrette que des copies accumulent les fautes d'accords et les phrases à la syntaxe approximative. On conseille donc aux candidats de s'entraîner plusieurs fois dans l'année à la rédaction longue en temps limité, et de toujours réserver un moment à une relecture attentive de leur copie avant de la rendre.

Les compositions les plus réussies sont celles qui ont d'abord su présenter une réflexion structurée et une problématique qui n'était pas nécessairement complexe mais se trouvait clairement posée. Elles se sont réellement appuyées sur la citation de Saussure sans chercher à en esquiver la complexité.

Au nombre des satisfactions du jury se trouve le fait que certains candidats ont su aller chercher des exemples précis touchant à plusieurs des langues de France. Cet effort, même s'il ne rencontre pas une réussite unanime dans toutes les options, montre que les indications que fournissent les jurys de l'agrégation des langues de France depuis 2018 commencent à être prises réellement en compte par les candidats.

Une copie recevable devait, d'une façon ou d'une autre faire ressortir ces trois questions :

1. Comment ces deux forces se manifestent-elles dans les langues de France, au-delà du seul aspect de la diglossie ? Cette affirmation de 1916 est-elle pertinente aujourd'hui et dans ce contexte particulier ?
2. Ces tensions menacent-elles l'authenticité et la pérennité des LVR ? Pourquoi ? Dans quelle mesure ?
3. Est-il possible de dépasser une vision binaire de la relation entre les forces étudiées ?

Cette épreuve est peut-être encore moins facile à aborder que les autres épreuves du concours, parce qu'elle demande que l'on s'appuie sur la maîtrise des données d'une langue de France et que l'on étende son regard sur les autres langues partageant ce statut, afin de mettre en lumière des phénomènes communs ou des différences de fond. Cela exige des candidats une réelle habitude de la distance analytique et de la comparaison de réalités différentes mais proches.

Il est important que les candidats se contraignent et s'entraînent à cet exercice pendant leur préparation. Des efforts importants sont encore à accomplir pour que les candidats abordent cette épreuve avec plus de rigueur et d'ouverture d'esprit.

### Indications générales :

Le jury de l'épreuve de commentaire de l'agrégation externe des langues de France option occitan-langue d'oc a élaboré une grille de notation fondée sur cinq items. D'abord, bien entendu, la qualité de la langue occitane, sa souplesse, sa capacité à nuancer l'expression d'une pensée, dans un second temps, la connaissance de l'œuvre, la connaissance de la littérature occitane à l'intérieur de la littérature, ensuite la connaissance du lexique et des usages de la critique littéraire, puis la méthode du commentaire de texte et notamment de l'exploitation du fragment proposé, puis de l'élaboration et du traitement d'une problématique et enfin, bien entendu, la qualité de la réflexion littéraire, un peu comme une somme de tout ce qui est dit plus haut.

En se fondant sur ces critères, le jury a évalué sept copies. Sur un nombre aussi réduit, les éléments statistiques n'ont, bien entendu, guère de sens. On retiendra seulement que les notes affectées vont de 4 à 12 sur 20, pour une moyenne de 6,29 sur 20. Une copie a obtenu une moyenne supérieure à 10 sur 20, deux copies ont obtenu des notes supérieures à la moyenne de l'épreuve.

### La langue des copies

La langue des copies était très satisfaisante dans son orthographe et sa syntaxe et le jury félicite les candidats de cette compétence acquise. D'une manière générale, la cohérence linguistique est établie pour cette génération du concours et le code graphique, par exemple apparaît comme bien stabilisé, notamment pour les questions d'accentuation sans qu'il apparaisse de contamination d'une variante extérieure à celle du choix du scripteur. On trouve parfois dans les copies des idiomatismes syntaxiques qui montrent un usage régulier de la langue. On regrettera en revanche, dans certaines copies, un relâchement qui montre une connaissance sans doute superficielle de la pragmatique de l'usage de l'occitan. On n'écrit pas un commentaire d'agrégation comme on rédige une lettre à un ami une nouvelle. Le style universitaire en occitan doit être travaillé, on pourra se fonder, pour cela, bien entendu, sur les ouvrages de critique littéraire écrits en langue occitane.

### Vers le commentaire, une démarche

Essayons de travailler pas à pas. Ce commentaire sur un fragment de l'Eglogue IV de Peir de Garros qui est proposé à la sagacité du candidat peut en effet apparaître comme assez « technique. » Nous allons voir pourquoi.

La langue du texte ne présente pas de difficulté particulière pour qui a préparé correctement cette épreuve. Le style de Garros, en revanche, avec ses octosyllabes souvent marqués par des rejets et des contre-rejets, fournit des pistes intéressantes lorsqu'il s'agit de commenter les descriptions.

Imaginons, dans la salle des examens et des concours, le candidat préparé correctement. Il connaît bien les œuvres au programme qu'il a lues et méditées, les biographies des auteurs,



le contexte historique, il s'est interrogé sur la place de l'œuvre dans l'histoire littéraire et son importance dans l'histoire des mentalités. On lui remet son sujet. Il se trouve donc confronté à ce texte.

### Éléments de contexte

D'abord, après avoir pris connaissance du fragment, il faut sans doute commencer par noter ce dont on se souvient pour « contextualiser » le texte à commenter. Pour le texte de Garros, c'est en effet indispensable tant le contexte est important pour comprendre le texte. Citons deux exemples :

« *Lo tèxte que comentarem aici es levat d'un recuèlh titolat Poesias gasconas que pareguèt en 1567, son autor Pey de Garros daisset pauc d'entressenhas darrièr el sus la seuna vida mas sabèm que nasquèt a Lectora entre 1525 e 1530 e que moriguèt a Pau en 1583* »

ou encore pour contextualiser :

« *Pèir de Garròs escriguèt las Eglògas dins un contèxte de tensions politics e religiosas.*

*En 1567, al moment que pareguèt l'òbra, es al servici de Joana d'Albret, reina de Navarra, assistis als trebols entre catolics e protestants e als conflictes territorials entre la corona de França e la de Navarra. Las Eglògas son lo rebat d'aquèl contèxte dolorós : lo país patís del conflicte armat malgrat la relativa e provisòria « Paix d'Ambroise ».*

Longue période de convulsion qui marqua durablement l'histoire du monde, le XVI<sup>e</sup> siècle français est écartelé entre les guerres d'Italie et celles de religion qui vont entraîner le pays dans l'insécurité et la misère. Les règnes des quatre derniers Valois et du premier Bourbon se déroulent avec de fortes tensions politiques (la révolte des Pitauts de 1548 avec la terrible répression de Guyenne) et religieuses avec les guerres de religions (1562). Elles éclatent à un moment où le pouvoir royal est fortement affaibli. En parallèle, c'est également l'époque du développement de la pensée humaniste et de la réflexion politique et religieuse comme l'émergence d'un pouvoir fort au sud du royaume de France, le royaume de Navarre. Riche politiquement, foisonnante littérairement, cette période est également marquée par une évolution dans l'histoire des idées et des mentalités, c'est d'une certaine manière la concrétisation de l'humanisme. Ainsi, avec Erasme (1467-1536) et Rabelais (1490-1553), ce sont les conceptions éducatives qui sont, par exemple, modifiées durablement.

Garròs publie son texte en 1567, soit trois ans seulement après la fin du concile de Trente<sup>1</sup> qui pose les bases de la Réforme Catholique en redéfinissant la doctrine<sup>2</sup> pour trancher avec la foi médiévale mais aussi en modifiant la discipline. A cette époque, pour beaucoup d'humanistes, le clergé a besoin d'être profondément réformé à cause de ses abus<sup>3</sup>.

Plus encore, la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle apparaît en France comme une période de changements importants qui vont jusqu'au bouleversement. C'est au milieu de ces bouleversements que Pèir de Garròs (vers 1525-vers1581), proche de la mouvance protestante fait paraître ses *Poesias gasconas* parmi lesquelles se trouvent les *Eglogues* (1567), sorte de vaste fresque bigarrée. Au milieu de cette production, deux poèmes

---

<sup>1</sup> Le concile de Trente (1545-1563) étendu sur dix-huit ans et dont les vingt-cinq sessions couvrent cinq pontificats, réforme.

<sup>2</sup> « Le Concile de Trente a été la réponse catholique pour se protéger de la réforme protestante alors perçue comme une agression. Cette crispation a provoqué des décisions dont nous subissons toujours les conséquences, notamment dans le gouvernement de l'Église : absolutisme pontifical, centralisation, culte du secret » Nicole Lemaître, *La Croix*, 2011. De fait, ce concile se constitue en réponse aux thèses protestantes, ce qui explique la confusion parfois réalisée entre Contre-Réforme et Réforme Catholique.

<sup>3</sup> Le concile de Trente évoquera certains de ces abus, comme le cas du cardinal de Lorraine, archevêque à 14 ans.

rapportent les misères du temps. L'un d'eux, l'églogue quatre, apparaît comme bien singulier avec un seul épisode champêtre (nous y reviendrons) En mettant en scène un narrateur unique, un ancien soldat qui au soir de sa vie, songe à son enfance malheureuse et à sa vie de soldat dans les guerres d'Italie, l'églogue est toute entière construite sur la dénonciation d'un imposteur et d'une imposture.

Une fois tout cela écrit au brouillon, il faut aller au texte. C'est en effet ce dernier qui est l'objet essentiel de cette épreuve.

### Une lecture rapprochée du texte

#### De quoi s'agit-il ?

Nous conseillons au candidat de commencer par cette question simple et de prendre note au brouillon de cette première réflexion. Il s'agit donc d'un fragment de l'églogue IV.

Dans cette églogue IV, il est question donc d'un vieux soldat, Herran<sup>4</sup>, qui raconte sa vie au moyen d'un monologue assez détaillé. Il y a une introduction assez brève, puis une première partie sur son enfance et une seconde sur sa vie de soldat, le tout se termine en épanadiplose imitant le style populaire en revenant sur les évocations du début du texte. Dans cette chronique d'une déchéance, nous voyons quelques anecdotes d'une enfance villageoise sous la coupe d'un chapelain qui se prétend maître d'école. Ce personnage « moteur » de la première partie du récit brutalise le narrateur qui veut fuir ces moments et donc ce qui aurait pu être une existence dans une campagne paisible. La seconde partie voit sa vie de soldat, avec ses violences, sa reconnaissance par ses pairs, puis la perte de tout cela au moment de la paix et le regret sur tout ce qu'il ne sait pas faire puisqu'il n'a appris qu'à « *rostir* ».

Le texte apparaît « technique » en ce sens qu'il nous a été donné consigne de commenter seulement les vers qui sont fournis, c'est-à-dire la première partie de l'Eglogue. La seconde devra, bien entendu, être évoquée dans l'introduction ou dans la conclusion, de même que les autres églogues de Pèir de Garròs, mais le travail doit se fonder sur l'analyse minutieuse de cette soixantaine de vers.

De quoi s'agit-il dans cette première partie ? Un chapelain est loué par une communauté villageoise pour donner la leçon à quelques enfants (on y reviendra plus loin). Aux dires du narrateur, il n'est pas compétent, mais goinfre et avide. Ses élèves ont peur de lui. La terrible scène suivante renforce le propos en une sorte de passage cauchemardesque en quatre temps, le narrateur présente ce chapelain avec lui dans un verger. Le maître d'école lui reproche son manque d'hygiène, le jette dans la mare aux cochons, le fait se dénuder et enfin le fouette au sang avec une grande verge d'un mètre quatre-vingt. A la suite de ce drame, le narrateur ne pense plus qu'à fuir cet homme et ce village. En charnière avec la seconde partie de l'églogue, celle du soldat, une troupe militaire arrive dans le village et le chapelain s'enfuit. Cette fuite de la personne « destructrice » aurait pu permettre au narrateur de rester. Mais il ne le veut pas. Ce que la psychologie moderne verrait sans doute comme un traumatisme fondateur l'empêche d'entrer en résilience dans ces lieux qui furent ceux de la souffrance physique et morale.

#### Qui ?

---

<sup>4</sup> Penent (*Eglògas*, p.216) dit qu'il s'agit d'un prénom répandu, Ferdinand ou Fernand, qui désigne aussi le maréchal-ferrant et peut-être celui qui erre. Nous laisserons ces hypothèses car elles ne nous semblent pas utilisables pour notre propos.

C'est le personnage de Mossen Duran<sup>5</sup>. Il est le moteur du récit. Une première remarque, l'ecclésiastique dont on parle ici n'est pas un curé, c'est-à-dire un prêtre qui a une cure, mais bien un chapelain, c'est-à-dire un prêtre qui doit assurer un service dans une église ou une chapelle non paroissiale. C'est intéressant pour situer l'action. C'est donc un prêtre catholique, ce qui sera utile à placer en perspective avec la foi de l'auteur qui, lui, appartient à la mouvance protestante. Cet ecclésiastique, ici, est loué par une communauté villageoise pour donner la leçon aux enfants dans un petit local également loué. Ici, la personne qui s'occupe du narrateur quand il est enfant est sa tante, ce qui renseigne sur l'état du narrateur, sans doute orphelin, et elle a un peu de bien, le narrateur parle de « nos pommeraies ». Ce passage rapide donne des indications sur les solidarités familiales et villageoises. A cette époque, c'est le village qui finance l'école. Cette pratique apparaît assez habituelle au XVI<sup>e</sup> siècle, avant les projets royaux du XVII<sup>e</sup> et l'on voit, dans le sillage des réformes tant protestante que catholique se multiplier ces écoles rurales ou urbaines qui sont encouragées, pour le versant catholique, par l'Eglise. L'enseignement, dans ces écoles, était individuel, le maître s'adressant à un seul enfant alors que les autres vaquaient, ce qui explique la brutalité de ce type d'enseignement : sur presque toutes les gravures, le maître ou la maîtresse sont représentés avec des verges<sup>6</sup> ou une férule à la main afin de faire régner un ordre relatif. Nous reviendrons sur ce mode de « discipline ». Les enfants apprenaient à lire et un peu de catéchisme, mais l'écriture relevait d'un autre niveau d'apprentissage. L'image de Garros est donc cohérente avec le savoir prétendu de ce maître. Nous ne parlons pas là, bien entendu, du réseau d'éducation des collèges, qui, jésuites, oratoriens, jansénistes ou salésiens, vont essaimer pendant plus d'un siècle avec des pédagogies plus élaborées (quoi que Montaigne en dise le plus grand mal.<sup>7</sup>) Revenons à l'acteur principal. Mossen Duran, ce prêtre glouton, est ici, pour sa part, un des avatars, non point truculent mais terrifiant de ces ecclésiastiques débauchés qui parsèment la littérature depuis le moyen-âge. Comme on le sait, la gourmandise étant un des péchés capitaux. Bien entendu, on pourra parler d'amplification comique et de charge anticatholique de la part d'un auteur, Garros, acquis au protestantisme. Cela devait néanmoins avoir quelque vérité. Mathieu Lecoutre rappelle avec pertinence que trois siècles plus tôt, le concile de Tours (1282) avait interdit aux ecclésiastiques d'entrer dans les débits de boisson<sup>8</sup>. Ici, Mossen Duran non seulement se fait payer par les paysans, c'est l'écolage, ce qui est normal, mais, au moyen de promesses fallacieuses en donc de la vantardise, donc de l'orgueil (amener tous les enfants de sa classe à être *doctors en clercia*, docteurs ès lettres<sup>9</sup>), il obtient des victuailles supplémentaires. Bien entendu, cet usage est loin d'être

---

<sup>5</sup> Il est inutile et sans doute passablement faux de relier Duran au Drac comme le fit un candidat en manipulant les lettres. Même si ce personnage est « diabolique » au sens où il va faire « éclater » le réel, le « disperser ».

<sup>6</sup> Montaigne parlera de verges d'osier, un fouet grossier composé de badines assemblées liées à une extrémité.

<sup>7</sup> [...] Mais, entre autres choses, cette police de la plupart de nos collèges m'a toujours déplu. On eût failli à l'aventure moins dommageablement, s'inclinant vers l'indulgence. C'est une vraie geôle de jeunesse captive. On la rend débauchée, l'en punissant avant qu'elle le soit. Arrivez-y sur le point de leur office : vous n'oyez que cris et d'enfants suppliciés, et de maîtres enivrés en leur colère. Quelle manière pour éveiller l'appétit envers leur leçon, à ces tendres âmes et craintives, de les y guider d'une trogne effroyable, les mains armées de fouets ! Inique et pernicieuse forme. [...] Combien leurs classes seraient plus décentement jonchées de fleurs et de feuilles que de tronçons d'osier sanglant ! J'y ferais pourtraire la joie, l'allégresse, et Flora et les Grâces, comme fit en son école le philosophe Speusippe [...] » Montaigne 1-26, *Essais*, « de l'institution des enfants »

<sup>8</sup> Mathieu Lecoutre, *Le Goût de l'ivresse*, Belin, 2017.

<sup>9</sup> Ce que Penent (*Eglògas*, p.87) traduit justement par « grands savants » veut dire littéralement docteurs en clergie, la clergie étant la science du clerc. Après avoir désigné « celui qui est entré dans l'état ecclésiastique » le mot va désigner simplement le savant.

exceptionnel et, en sus de cet écolage, la communauté villageoise payait souvent le loyer du maître, ou bien son exemption des corvées ou encore, comme ici, des victuailles supplémentaires. Mais dans la caricature que brosse Garros, c'est porté à son extrême. Si nous continuons sur notre idée de péchés capitaux, nous en trouvons ici deux autres, la cupidité (avarice) et l'envie... Bien entendu, ce prêtre ignorant est paresseux : il ne sait ni lire, ni écrire, ni même bien parler nous dit Garros... Orgueil, avarice et envie, gourmandise et paresse, nous avons là cinq des sept péchés capitaux. Il en manque deux, la colère et la luxure. Nous allons les rencontrer bientôt. Certains candidats ont bien présenté la situation : « *Darrièr la votz de Herran, podem percèbre la pluma de Garròs lo protestant revoltat contra los abuses del poder de la glèisa* ».

## Quand et où ?

Dans la partie « décrite » par l'auteur, nous assistons à une terrible scène en quatre temps. Elle se déroule dans un jardin ouvert qui n'est pas un jardin des délices malgré la présence des pommiers, mais bien ici un jardin des supplices. Un lieu dans lequel nous entraîne un narrateur attentif à faire découvrir les perversions coutumières des éducateurs du siècle. Le maître d'école et son élève sont le 23 avril, jour de la Saint Georges, dans un lieu bucolique, le jardin. Ce dernier élément, la localisation va pouvoir « signer » le texte comme étant une églogue. Le début du récit est presque une scène comique : Mossen Duran entraîne le narrateur à l'écart du village, donc dans un « lieu sans témoins » entre une plantation de saules et un champ de pommiers, là, de manière absurde, il lui reproche son manque d'hygiène<sup>10</sup>. Il le jette alors dans la mare aux cochons, ce qui, bien entendu, semble paradoxal et aurait sans doute pu créer, chez le lecteur, un sentiment de burlesque proche de la farce médiévale si ce passage n'avait pas été contextualisé par ce qui avait précédé<sup>11</sup>... Mais c'est alors que le texte devient scabreux et montre un autre péché capital du chapelain : la luxure ; il fait se dénuder son élève afin de le « faire sécher au soleil ». Il coupe une badine fort longue (une *cana*, soit 1,80 m.) et le fouette au sang. Il pourrait s'agir là de cette manière coutumière de ce temps pour les parents ou les maîtres de châtier les enfants<sup>12</sup>. La mise en scène antérieure nous montre qu'il n'en est rien et que le narrateur

---

<sup>10</sup> Au sens propre, il lui reproche donc de « sentir l'ail », c'est une locution qui signifie « sentir la sueur » selon Penent.

<sup>11</sup> Au reste, pour le lecteur de l'époque accoutumé à la violence faite à l'enfant, la réception de ce récit était probablement différente. Par exemple, le texte *La vida de Lazarillo de Tormés*, œuvre anonyme picaresque, parue en Espagne en 1554 décrit « les fortunes et adversités » d'un enfant souvent battu et maltraité par ses maîtres successifs. Cette œuvre est traduite rapidement en Français, en 1598 Jean Van der Meeren la publie sous le titre « Histoire plaisante, facétieuse, et récréative du Lazarille de Tormes espagnol. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111518m>. Cette traduction du titre montre bien que la sensibilité à l'égard de la condition des enfants était très différente de la nôtre. On peut également se référer: *La vie de Lazarillo de Tormés* (Bilingue, texte et traduction en regard) - Edition et introduction de Michel Bataillon - Traduction et bibliographie de Bernard Sesé Garnier Flammarion 1994.

<sup>12</sup> Les littératures médiévales et antiques ne sont pas avares de ces descriptions de maîtres dont la brutalité confine au sadisme. Bien entendu, Juvénal avait écrit dans les *Satires*, (14, 47) « *Maxima debetur puero reverentia* » [Le plus grand respect est dû à l'enfant], mais avant lui, Plaute dénonçait déjà la violence chez le *grammaticus*, le maître d'école (*Bacchides*, III, 3, 424 sqs). C'est un thème récurrent puisque Horace livre également un peu plus tard un portrait de son (célèbre) maire cogneur, Orbilius qu'il surnomme *Plagosus*, celui qui a la main leste (*Épîtres*, II, i, 68 sqs) et il évoque dans les embarras du forum les hurlements des élèves que l'on frappe. Martial expédie en une épigramme "le maître d'école" (*Épigrammes*, X, 62). Les Chrétiens ne sont pas en reste, notamment Saint Augustin et surtout, dans l'inénarrable paragraphe 49 de *l'Eloge de la Folie*, Erasme fait un portrait "fou" du maître d'école. Les écoles de village connaissent la même pratique selon Ferdinand Buisson « les élèves étaient exposés à des traitements encore pires dans les écoles des villes et des villages, dirigées par de pauvres hères besogneux qui devaient tenir tête pendant des heures à soixante et quatre-

n'est coupable d'aucune faute et d'aucune erreur. L'épisode apparaît alors comme un événement à caractère sexuel et à dominante sadique, une sorte de pédophilie non pas emblématique mais bien pathologique. Cette terrible évocation ne sera tempérée que par une sorte de jeu narratif des réactions supposées de la nature qui par mimétisme va amener l'herbe à se sécher et à changer de couleur. Les candidats ont perçu l'extrême violence de la scène :

« *L'intencion del raconte es de mostrar l'indigne tractament que li es estat fach e de mostrar una opausicion entre la victima innocent e lo borrèl crudèl.* »

Cet épisode, dans la suite narrative, peut apparaître comme l'événement déclencheur de la fuite du narrateur qui va devenir soldat et créer un contraste entre cette scène fondatrice et les violences postérieures de l'enfant devenu adulte qui, à son tour va martyriser les personnes qu'il aura en son pouvoir. Cette continuité entre le passage à commenter et le reste du poème crée une dynamique qui par contraste donne à voir une absence de liberté du personnage. Une troupe de soldats arrive dans le village<sup>13</sup>. La seconde partie du texte, celle que nous n'avons pas à commenter, peut donc se mettre en place, elle évoquera les impostures du discours de la guerre, des candidats l'ont bien noté :

« *Es tanben l'escasença de dreïçar un retrach a carga contra lo clergat catolic, cargat, a travers l'exemple del capelan Duran, de totes las taras e de totes los malastres.* »

## Comment ?

Après avoir vu le « fond » du fragment de l'églogue, il est judicieux de s'interroger sur le « comment », c'est-à-dire sur l'art poétique de l'auteur. Nous allons nous en servir lorsqu'il s'agira de travailler sur les effets voulus par Garros.

Le poète organise les cinquante-huit octosyllabes de ce passage en alternant un style « simple » linéaire en rupture avec un style qui propose des rejets, des figures qui se répondent dans le récit. Le premier octosyllabe, par exemple, celui du vers 16

« *Que mau hoec arda l'arraujos...* »

est prolongé par un mot de trois syllabes sur le vers 17

« *Magisté* »...

Le rejet en début de vers de la raison du triste destin du narrateur (*qui m'es cap e cauza*) montre l'importance de ce complément d'objet. Le rejet est dû à l'antéposition du qualificatif qui met en évidence la dangerosité, mais aussi l'imprévisibilité de ce *magisté* qui est aussi, d'une certaine manière, un oxymore : un maître d'école peut-il être enragé ? Nous trouvons, dans ce début de fragment, un rythme particulièrement chaotique d'un vers de cinq syllabes, puis de trois syllabes qui est poursuivi par un vers de trois syllabes puis de cinq syllabes, en chiasme pourrions-nous penser, mais ce chiasme n'est pas repris et au contraire, nous avons la poursuite avec un autre vers de cinq et de trois syllabes, puis encore de cinq et de trois syllabes. Aucune régularité ne peut se mettre en place ! Ce n'est qu'avec le vers 22 que le rythme va se stabiliser pour quelques vers avec une césure à l'hémistiche jusqu'au vers

---

vingts enfants renfermés dans un local trop petit, bas et mal aéré. De bonne heure l'autorité civile dut s'occuper de mettre un frein à la fureur des verges. L'usage licite des punitions corporelles nous laisse deviner ce qu'était l'abus. » Il convient de se souvenir qu'il faut attendre la Révolution Française et plus particulièrement le *Règlement pour la police interne des écoles primaires*, adopté par le Comité d'instruction publique le 24 germinal an III (13 avril 1795), pour avoir un texte dont l'article 5 indique que « Toute punition corporelle est bannie des écoles primaires » (F. Buisson, *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire, Punitions*. 1911). Mais presque un siècle plus tard, en 1987, une enquête du sociologue Bernard Douet indique que « 44,2 % des maîtres déclaraient avoir « vu à l'école » l'usage de la fessée (17,3 % reconnaissant la pratiquer eux-mêmes), et 14,7 % déclaraient avoir « vu » pratiquer la gifle » (B. Douet, *Discipline et punitions à l'école*, Presses Universitaires de France, 1987)

<sup>13</sup> Le mot *gendarmaria* signifie les gens d'armes, c'est-à-dire les soldats avec un armement particulier. Les gendarmes furent en France un ensemble d'unités, des compagnies et non des régiments, héritières des *gens d'armes*, c'est-à-dire des cavaliers en armure, distincts de la cavalerie légère. Ces unités ne sont pas la préfiguration de l'actuelle Gendarmerie Nationale.

26. Le vers 24 lui-même « *com un gat borni despieytos* » ne conserve cette césure que grâce à l'accent tonique très fort sur le o de « *borni* ». L'image est donc renforcée par cette place. Après la comparaison in absentia avec un chien, nous avons maintenant la comparaison in praesentia avec un chat, toujours avec l'idée de l'irritabilité. La plupart des vers de Garros présentent cette « irrégularité » de la construction. Nous retrouvons le rejet aux vers 34-35,

« *E ly portés de gratuitat* »

« *Un bon present* »

Le rejet souligne l'antithèse entre gratuitat et présent qualifié par bon. Nous trouvons un autre rejet vers 49-50 pour mettre ici clairement en évidence cette présence animale encore une fois :

« *E m'tirossec a la laquera* »

« *deus porcs* ».

L'écolier malheureux est traité comme un porc avec les deux idées antithétiques de propreté et de proc... Le dernier rejet se trouve aux vers 67-68

« *Qauque tems aprop s'amassec* »

« *Gendarmaria* » ,

où le poète dit, par cette organisation du vers, l'importance de cette troupe de soldats qui se rassemble, événement qui va « dénouer » ses problèmes.

On trouve également dans le corps de la narration des interventions du narrateur quand il qualifie les conditions de sa naissance (vers 54-56) ou, un peu plus loin, quand il fait serment de la violence du maître d'école (vers 60). Ces interventions rendent le texte plus vivants et le rapprochent d'une imitation du style « parlé ».

Les rimes utilisées par le poète sont plates, le plus souvent suffisantes, avec deux phonèmes (*mau / clau*), ici */awl/*, parfois léonines avec quatre phonèmes (*m'arrecordi / Geordi*) ici */ordi/*. Du point de vue stylistique, certaines de ces rimes peuvent nous permettre d'aller un peu plus loin dans le commentaire, par exemple lorsque Garros fait rimer « *tempesta* » avec « *pesta* », cette dernière, la peste, c'est-à-dire le chapelain, s'éloignant grâce à la tempête, c'est-à-dire l'arrivée des hommes armés. Ce passage sert, bien entendu de transition entre l'enfance et l'adolescence, entre la soumission à l'homme d'église et son état de militaire.

### La recherche de la problématique.

L'enchaînement des idées dans certaines copies est assez clair :

« *Lo nòstre extrach figura dins la primèra partida de la quatrena eglòga del recuèlh ? S'agís d'un monològ en vèrses octosillabics ont un personatge parla solet, nomenat Herran evòca las marridas accions complidas per un òme de glèisa « Mossen Duran »*

*En mai de n'èsser estat lo testimòni dirècte, Herran ne foguèt tanben la victima quand èra encara enfant. Aquí lo punt de partença de nòstra problematica . Quina relacion entreten aquel retrach accusator de « Mossen Duran» amb las brembas d'Herran, mas tanben amb lo seu present viscut. ?Se a primiera vista, lo raconte de las marridas accions passadas de Mossen Duran es central dins aquel extrach, remanda çaquela a un present ont l'injusticia contunha d'èsser dolenta e influenta, çò que mòstra l'ancorage del tèxte dins un temps trebol e ambivalent comun amb las autras eglògas garrossianas. »*

Une fois que le travail de décryptage a été mené au moyen d'une lecture minutieuse, il convient de trouver une manière de problématiser le commentaire. C'est la phase la plus importante de ce travail, celle qui va permettre de mettre en évidence l'originalité du texte à travers ses enjeux, son discours sous-tendant... Bien entendu, plusieurs problématiques et donc plusieurs plans sont possibles.

A première lecture, ce fragment apparaît bien comme un texte « militant », un document engagé, écrit par un protestant qui veut « témoigner » et donc critiquer les dérives et les perversions de la religion catholique en utilisant un style plein de vigueur et une situation

hélas commune, celle de la violence faite aux enfants. A l'évidence, c'est donc, à travers la peinture d'un personnage caricatural, la dénonciation de l'Eglise catholique qui incarne les sept péchés capitaux et qui aboutit à cette fuite vers la guerre<sup>14</sup>. Mais la guerre elle-même n'a pas de sens, on ne sait pas pourquoi on se bat dans ce texte, il n'y a pas de justification aux horreurs qui sont décrites, seulement l'éruption des pulsions de mort<sup>15</sup>.

Une première problématique pourrait donc s'envisager autour de « *Pèir de Garros est-il ici un témoin de son temps ?* »

Au-delà de ce discours qui pourrait apparaître comme édifiant, le texte montre le surgissement du désordre réel sous un ordre que l'on voudrait apparent, celui des pouvoirs ou des religions. Ce texte « dévoile » en ce sens qu'il permet de soulever les voiles du discours de l'évidence. Ordinairement, l'homme n'a pas conscience de l'absurde de son existence, mais ici, sous les mots de Garros, nous voyons peu à peu l'impuissance face à la violence, que ce soit la violence subie par l'enfant ou la violence infligée par le militaire. Malgré les rares partages de la sociabilité, la solidarité villageoise ou le discours familial, ce qui apparaît, ce sont des langages de violence et de mort sans aucune complémentarité, sans aucune communication : on gagne par la force, on perd lorsque l'on devient faible. Il n'y a pas d'ordre « naturel » dans ce texte, seulement la violence et au début du texte ou à la fin du second fragment, l'absurde<sup>16</sup>, la solitude et la mort. Comment « fonder » une vie là-dessus ? L'églogue IV apparaît donc, sans doute davantage que les autres, comme une méditation aigüe sur le sens de la vie et les impostures des pouvoirs comme des discours dans un monde froid où l'amour est inexistant.

Une autre problématique pourrait porter là-dessus : *comment Pèir de Garròs propose-t-il une méditation sur l'absurde aux temps de l'humanisme ?*

#### Propositions de plan :

Un plan peut répondre à la première problématique :

1 Violences éducatives caractéristiques de l'éducation à cette époque.

2 Dénonciation des excès du bas clergé qui s'inscrit à la fois dans une satire de l'Eglise catholique et dans le contexte des guerres de religion, dénonciation écrite par un protestant.

3 Cycle de la violence caractéristique de cette époque où les deux partis usaient d'actes très violents. Pey de Garros ne saurait échapper à son temps.

Pour répondre à la seconde problématique, on peut se projeter dans l'histoire des mentalités. Le XVI<sup>e</sup> siècle est le siècle où l'humanisme, né 200 plus tôt, va se développer grâce à l'imprimerie et, en multipliant les contacts, favoriser le débat des idées, le développement d'une culture partagée mais aussi des combats qui quittent la sphère des pensées pour entrer dans celle de la politique et de la guerre qui est comme chacun sait, l'ultime raison des rois. Pèir de Garròs joue là-dessus et donne à voir un monde dérégulé où le savoir et la connaissance ne jouent pas un rôle d'unification mais au contraire montrent les travers chaotiques de l'âme humaine illustrés par les sept péchés capitaux. Cette absence

---

<sup>14</sup> L'esquisse de la dénonciation des désastres de la guerre par Garros se retrouvera, multipliée, chez son contemporain Agrippa d'Aubigné (1552-1630) dans les sept chants des *Tragiques* en 1616 dont la rédaction est entreprise en 1577.

<sup>15</sup> Un article de D. Crouzet fait le point sur la violence de cette époque :

[https://www.persee.fr/doc/hes\\_0752-5702\\_1989\\_num\\_8\\_4\\_2370](https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1989_num_8_4_2370)

<sup>16</sup> Camus « l'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde » Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe* (1942). Il insiste sur le fait qu'il régnait une ambiance de fin du monde, « de grande angoisse eschatologique. »



de sens se trouve tout au long de l'églogue et, de plus en plus éloigné du « raisonnable », va jusqu'à la chute finale, celle de la malédiction d'un homme sans lieu<sup>17</sup> :

« *Aquel passatge fa d'herran una victima venguda agressor o puslèu soldat abans de venir paure e miserós un còp las guerras acabadas. Es un motiu caracteristic de las eglòglas garrossianas marcadadas per d'ambivaléncias e d'instabilitats omnipresentas .* »

Un plan peut reprendre ces idées en proposant cette dynamique :

La peinture d'un maître d'école bien singulier dans une économie villageoise au XVIe siècle :

Les solidarités familiales et sociales :

Le rôle de la tante, le village, un peu de bien, l'enfant d'un lieu

Un bien étrange instituteur, personnage déclencheur ;

*Transition : peinture de l'exagération ou violence éducative habituelle ?*

Qui est une dénonciation des impostures de l'Eglise catholique :

Un chapelain ? Situation de l'instruction dans l'Eglise après le concile de Trente

Mossen Duran, emblème des sept péchés capitaux ;

Une étrange scène de sadisme pédophile : le jardin des supplices ;

*Transition : le narrateur devient un nomade guerrier*

Et débouche sur une réflexion de l'absurde du monde

La destruction des sociabilités

Le jardin des délices devient un jardin des supplices

Dans un monde où l'autorité intellectuelle est pervertie

**Conclusion :**

Cet absurde a une temporalité, des lieux et des acteurs. Ce que dit Garros, c'est qu'avec les guerres de religion, les « guerriers de Dieu » ont déchiré le sens des choses et bouleversé l'ordre du monde<sup>18</sup>. Mais le sillon sanglant du chaos des actes avait connu un prélude, celui de la lente dérégulation de la foi, de la perte du sens des gestes et du culte, tout ce que la Réforme Catholique et spécifiquement le concile de Trente va tenter de stabiliser à nouveau. Car les guerres de religion ne sont pas seulement la tentative de l'instauration du règne de l'Evangile en désacralisant le monde pour les uns et la tentative désespérée de poursuivre le rêve de l'unité « catholique » de la foi pour les autres, c'est aussi l'acmé d'une violence institutionnelle (celle du roi) et d'une violence collective (celle du peuple) qui s'incarnent pendant un temps historique dont les stigmates demeurent. L'églogue de Garros est une très fine peinture en deux temps de cette sorte d'histoire de la violence : l'imposture religieuse d'abord qui mène ensuite à l'imposture militaire. Par le biais de ce personnage emblématique de Herran, c'est tout un peuple qui apparaît comme la victime sacrificielle de la folie des croyances. Le ciel est vide, victimes des illusions et des impostures, les femmes et les hommes vivent et meurent pour rien, incapables de voir la beauté des choses et la richesse des relations humaines...

Un candidat proposa une conclusion contextualisée :

---

<sup>1717</sup> Ce passage peut être un rappel de l'Evangile de Matthieu (8-20) « Les renards ont des tanières, et les oiseaux du ciel ont des nids; mais le Fils de l'homme n'a pas où reposer sa tête. » On sait que la malédiction de la Genèse est de rendre le sédentaire nomade.

Genèse, 4-11 : Désormais, tu es maudit, chassé loin du sol qui s'est entrouvert pour boire le sang de ton frère versé par ta main. » de la même manière qu'Ulysse apprend de Tirésias au chant 11 de l'*Odyssée* qu'il devra marcher après avoir tué les prétendants (*Odyssée*, 11-121).

<sup>18</sup> Comme les croisés l'avaient fait dès la fin du XIe siècle.



« *Dedicada al jove Enric III, futur rei de Navarra e de França, las Eglògas son per Pèir de Garròs un biais de se posicionar en poeta oficial de cort, al servici del projècte politic e ideologic de la dinastia navarresa, alavètz aquesida a la refòrma. »*

## Epreuve écrite de traduction

### Rapport établi par Hélène Biu et Hervé Lieutard

#### Thème

##### *Remarques sur les copies*

Le texte proposé cette année pour l'épreuve de thème était un texte contemporain extrait d'*Un Monde sans rivages* d'Hélène Gaudy (Actes Sud, 2019, p. 15-17) qui relate la découverte, en 1930, de rouleaux de pellicule sur l'archipel du Svalbard suite à une fonte des glaces exceptionnelle. En dépit de leur mauvais état, ces rouleaux vont être en mesure de livrer des images qui permettront, quelques trente années plus tard, de résoudre le mystère de la disparition des membres d'une expédition.

Les notes des sept copies de thème corrigées vont de 0,25 à 7,5 sur 10, mais deux notes seulement se situent au-dessus de la moyenne. Ce résultat décevant indique que la majorité des candidats se situait nettement au-dessous du niveau attendu pour l'épreuve de thème.

Les correcteurs tiennent à rappeler que l'épreuve de traduction ne s'improvise pas et qu'une maîtrise sans faille de l'orthographe, de la morphologie et de la syntaxe sont requises, quelle que soit la variété dialectale d'usage du candidat et quel que soit le système graphique qu'il utilise. Seule une préparation sérieuse et régulière à l'exercice de thème et une approche réflexive des spécificités de la syntaxe et du lexique occitans peuvent permettre d'aborder avec sérénité les difficultés de l'épreuve. Il convient bien évidemment aussi de consulter les rapports d'agrégation antérieurs afin de prendre la mesure des exigences propres à cette épreuve et des erreurs à éviter.

Sans présenter de réelles difficultés, le thème proposé demandait toutefois de maîtriser un lexique technique approprié au registre du texte. Certains candidats ont compensé leur déficit de connaissance dans le domaine lexical, notamment pour les mots ou expressions concernant la vue, le toucher, l'image et la photographie par un usage souvent abusif de périphrases ou de formes lexicales approximatives qui ne permettaient pas de restituer les nuances, le style ou la syntaxe du texte original dans la langue-cible. On citera pêle-mêle *\*lo tòca en susfacia* [sic] pour « l'effleure », la confusion entre *lum* et *lutz* dans « il sait filtrer la lumière », l'emploi d'*\*arrenavir eras scènas* pour « redonner vie aux scènes » ou encore l'expression maladroite *\*pecic empegat* pour traduire un « fragment, englué parmi d'autres d'une pellicule ». Il convient que les candidats se préparent à l'épreuve du thème par un travail préalable d'acquisition d'un lexique riche et varié. Trois candidats sur sept n'ont pas

su traduire le mot « cuivre » pour lequel ont été proposés en occitan le francisme *cuivre*, la forme verbale *còire* (cuire) et le barbarisme *cuèbre*, version diphtonguée improbable de la forme espagnole *cobre*. Il est important de rappeler que, dans le cadre d'une traduction littéraire, il convient au maximum d'éviter les gallicismes fréquents dans les usages populaires à l'oral quand l'occitan dispose de formes autochtones comme en attestent les formes suivantes *aire* pour \*èr, *impregnar* pour \*imprenhar, *vèrge* (forme épïcène) pour \*vièrja, *envescat* pour \*engluat. Comme dans toutes les langues, le registre soutenu de l'expression littéraire en occitan se différencie des registres familiers ou courants et notamment des pratiques orales populaires. Il en va de même pour les noms des capitales ou des pays étrangers quand les formes sont disponibles. Quelques candidats ont d'ailleurs utilisé à propos les formes *Suècia* et *Estocòm*.

Certains choix de traduction malheureux sont à mettre sur le compte d'une lecture trop superficielle du texte original ou d'une traduction trop hâtive ou mot à mot qui néglige la valeur sémantique du lexique propre à chaque langue. C'est notamment le cas pour le candidat qui a traduit « peintre » par *pintraire*, forme dérivée du verbe *pintrar* qui permet de différencier le peintre en bâtiments de l'artiste, *lo pintre/pintor*. Si l'on met de côté le barbarisme \**emprencha* relevé dans une copie pour traduire « l'empreinte », l'utilisation des formes *peada*, *piada* ou *pesada* utilisées par plusieurs candidats dans la traduction de « il lui appartient [...] de préciser les **traces**, de redonner vie aux scènes » ou encore de « la peinture dont la substance dévoile les étapes (...), **traces** des dessins préparatoires » rendent compte du peu de maîtrise qu'ont certains candidats des processus de dérivation de l'occitan. Si le mot français « trace », déverbal du verbe tracer, ne précise pas l'origine de la trace et recouvre donc des sens aussi variés que l'empreinte, la trace du pied, les preuves matérielles, les restes ou la ligne d'un crayon ou d'un pinceau, les trois formes occitanes dérivées de *pè* renvoient bel et bien à la trace laissée par le pied d'un homme ou la patte d'un animal, tout comme *detada* /*ditada* renvoie à la trace laissée par le doigt. Dans le même registre, les correcteurs ont été surpris à plusieurs reprises dans les copies par l'usage erroné du verbe intransitif *cabussar*, plonger tête la première (\**cabussar lo papièr dins los banhs*) incompatible avec la valeur transitive du verbe « plonger » dans le texte qui avait le sens de tremper ou d'immerger (« on plonge dans les bains le papier »). Traduire ne revient pas à établir automatiquement des équivalences entre le lexique d'une langue et de l'autre, mais consiste avant tout à s'interroger sur le sens précis et souvent distinct du lexique dans chacune des langues. Cette réflexion est indissociable d'une analyse précise de la phrase afin de définir précisément la nature et la fonction de chaque élément qui la compose et les diverses possibilités de traduction de ces divers éléments dans la langue-cible.

Il va de soi que l'on attend des candidats à l'agrégation qu'ils fassent preuve d'une maîtrise sans faille de l'orthographe quel que soit le système graphique choisi. Signalons qu'il n'y avait pas de copies en graphie mistralienne cette année. Il serait trop fastidieux de faire un catalogue des diverses erreurs relevées concernant notamment l'usage de consonnes redoublées (*pellicula* et non \**pelicula*) ou de <ss> et <ç> (*cabussar* et non \**cabuçar*). En revanche, le grand nombre d'erreurs d'accentuation répétées dans certaines copies trahissent une méconnaissance totale des règles de base de l'accentuation en graphie classique, qu'il s'agisse de la notation de l'aperture vocalique (*cambra* \**nègra*, \**mestrèja*, \**sosprèsa*, \**desplèga*, pour *cambra negra*, *mestreja*, *suspresa*, *desplega*) ou du placement de la tonique (\**auvàris*, \**minuscúl*, \**sosomes*, \**nàisser* pour *auvaris*, *minuscul*, *somés*, *nàisser*). Il convient d'être particulièrement attentif aux erreurs de notation d'aperture dans la mesure où elles peuvent être le reflet d'une maîtrise insuffisante des formes orales correspondantes, mais il convient également de respecter la notation de l'aperture propre à

chaque dialecte : dans une copie en provençal, la forme *longtemps* aurait dû être orthographiée *lòngtemps* pour rendre compte du maintien du o ouvert devant nasale dans ce dialecte. Il n'y avait pas non plus de raison d'accentuer une forme anglo-saxonne comme *John* (\**Jòhn*) dans la mesure où elle est empruntée à une langue étrangère qui suit une autre logique graphique que celle de l'occitan.

On ne saurait trop conseiller aux candidats de ne pas se présenter au concours de l'agrégation sans avoir bien assimilé au préalable l'usage des temps du passé en occitan et sans être réellement conscient des différences d'usage des temps et des modes entre français et occitan. Signalons au passage la forme verbale surprenante \**escriviguèt* rencontrée dans une copie qui semble bien plus influencée par l'infinitif espagnol *escribir* que par l'occitan *escriure/escriver*. Dans le cadre d'un récit au présent, les formes verbales au passé composé (« [elle] a passé des années sous la neige », « elle a subi des altérations diverses », etc.) ne faisaient pas partie d'un récit au passé, mais servaient en quelque sorte à faire la somme du passé dans le présent, autrement dit à évoquer des faits du passé pouvant expliquer l'état dans lequel le personnage, John Hertzberg, trouve les rouleaux de pellicule. Le prétérit n'avait donc rien à faire dans ce contexte, encore moins le mélange de formes de prétérit et de passé composé relevé dans une copie qui pouvait donner l'impression d'une méconnaissance totale des spécificités de l'usage des temps du passé en occitan. À ce sujet, on relèvera d'ailleurs l'interprétation surprenante faite par un candidat de la proposition « elle [la pellicule] est imprégnée d'eau » traduite par le passé composé « \**a absorbat d'aiga* » (le participe passé aurait d'ailleurs dû être ici *absorbit*). Même si la distinction entre une tournure au passif et un simple emploi adjectival du participe passé dans la proposition n'était pas forcément aisée à faire, c'est la valeur résultative qu'il convenait ici de rendre, autrement dit l'état présent envisagé comme le résultat de ce qui s'est produit antérieurement (« elle est imprégnée d'eau » représentant la conséquence dans le présent de l'événement passé « elle s'est imprégnée d'eau » ou « l'eau l'a imprégnée »). Il convient également d'éviter les calques syntaxiques du français quand l'occitan dispose de structures originales. Par exemple, dans les groupes nominaux avec un adjectif au superlatif relatif qui exprime le degré (*mai/mens*), on pouvait attendre des candidats qu'il ne calquent pas la syntaxe sur celle du français en évitant la répétition du déterminant dans la proposition « l'un des territoires **les** plus reculés » (*un dels territòris \*los mai reculats*). À ce sujet, nous renvoyons à la *Gramatica occitana* de Loïs Alibèrt (p. 276) qui indique :

*Quand l'adjectiu es plaçat après lo substantiu, lo francés repetís l'article davant lo comparatiu : la fille la plus belle, mentre que l'occitan lo suprimís : la filha mai polida.  
Ex : Lo cap del dit plus petit de la man (Purgatòri) | S'encorrèt asemprar los vents plus bufaires (Godolin) | Los luòcs plus deliciós que sián dejós lo cèl (Teatre de Besièrs), etc.*

Dans la perspective de se préparer à l'exercice de thème, il est d'ailleurs vivement conseillé aux futurs candidats de lire et de mettre en pratique l'ensemble des éléments de syntaxe occitane exposés dans la partie consacrée à la phrase occitane et aux procédés stylistique dans cette grammaire (p. 261-353).

### *Proposition de traduction*

L'imatge es pas encara un imatge d'a fons, solament un fragment, envescat demièg d'autres, d'una pellicula qu'a passat d'annadas jos la nèu dins un dels territòris mai estremats del monde. Es tant embeguda d'aiga que sa substància sensibla demòra sul det

que la frega. A patit d'alteracions multiplas. Bèl temps i a que la data de perempcion es passada. I a de segur plan pauc d'espèr de legir dins çò que sobra quicòm d'una istòria.

Un òma la ten entre las siás mans timidas, expèrtas mas timidas, se garda de tremolar. Li dison John Hertzberg. Es un fotograf e tecnician egrègi. Aquel jorn d'aquí, es acarat a un cas inedich : dins aquel film s'escond un mistèri que borrola Suècia dempuèi mai de trente ans. Lo ten entre sas mans mas aquelas mans lo pòdon tanben far tornar a l'escur al mendre gèst malavisat. Es encargat, o a escrich el meteis, de precisar las marcas, de reviudar las scènas que lai s'escondon.

I a quicòm de solèmne a aquel moment precís, al còr de las parets espessas de l'Institut reial de tecnologia d'Estocòlm. Hertzberg debana amb lo suènh mai grand las pelliculas agrumeladas entre elas.

En mai de las vèrges qu'una es plegada dins un pedaç del sac de la cambra negra, a plan lèu davant el una pellicula sortida del ventre de l'aparelh e, dins los cilindres de coire, sèt rotlèus de mai que quatre demest eles son impressionats.

Nos fisam gaire del caractèr duradís de la fotografia : en plen aire los materials s'altèran e l'ombra poiriá ben que s'envolèsse, se perdèsse sens daissar res. A pas lo caractèr nòble e perenne de la pintura que sa substància desvèla las estapas, los pentiments, signatura del pintre darrièr lo paisatge, traças dels dessens preparatòris, estrats inscrites per qual los vòl ben veire.

La fotografia, diriatz quasi que se Congrèa d'esperela, sorgís tal coma es, e es solament quand la desvolopatz vosautres, que trempatz dins los banhs lo papièr, que l'agachatz i prene mai o mens de contrast, d'intensitat, qu'experimentatz sas multiplas manipulacions possiblas, que comprenètz l'importància dels gèstes que la revèlan : son caractèr aleatòri, somés a las volontats, als accidents.

Hertzberg sap ben lo poder qu'a suls imatges. A aquesit lo mestritge d'un procediment tot nòu, las placas autocròmas, que se pòt recrear dessus, pel mejan de grans minusculs de fecul de patana, totas las colors del monde. Sap filtrar la lutz e far espelir las tenchas sus la placa gràcias a aquel jòc subtil de polvera, coma o fan los pintres puntilhistas. Sap crear l'emprenta mai fidèla que se pòt de çò qu'es estat viu, e mai li donar après, per de manipulacions delicadas, la precision que n'èra desprovesida. Mas çò qu'es a mand d'aprene, es que li pòt tanben reservar de suspresas.

## Version

### Remarques générales

*La cèrca de Pendariès* de Max Rouquette se présente comme le journal aux allures de livre de raison d'un médecin montpelliérain du XVI<sup>e</sup> siècle, Pendariès, qui, pour percer les mystères du corps humain et de l'anatomie, se livre à la dissection clandestine alors que sévit le Grand Mal, la peste. S'il dit aimer les dates du calendrier et l'évocation du temps qu'il fait parce qu'il « donne vie à la mémoire<sup>19</sup> », son récit n'a rien de linéaire, entrecoupé qu'il est de réflexions personnelles et de répétitions qui trahissent ses obsessions. Le fait est que

---

<sup>19</sup> Max ROUQUETTE, *La quête de Pendariès. Roman traduit de l'occitan par l'auteur*, Canet, Trabucaire, 2000 (« Novel.la ») chap. 16, p. 56.

Pendariès noircit les pages de son cahier de parchemin pour se libérer : « Et j'y verserai tout le trop plein de mon esprit, lourd de soucis et d'envies, de désirs et d'écœurement. Comme pour m'en purger. Il est vrai qu'il y a là un peu de cela. Je ne sais pas si je relirai jamais ces lignes, procession de fourmis noires en chemin, vers je ne sais quel désert de dessous la terre<sup>20</sup>. » L'écriture doit l'aider, dit-il, à « retirer de [s]a citerne, profonde et ténébreuse, belles ou non, les images et les paroles qui y dorment.<sup>21</sup> » Celles-ci se font plus sombres à mesure que la solitude l'envahit. En témoigne le passage choisi pour la version, tiré du chapitre 63.

L'extrait ne comportait pas de difficulté majeure sur le plan morphosyntaxique, en dépit d'une ponctuation poétique qui, dans de rares passages, pouvait faire hésiter sur la nature et le sens de tel ou tel morphème ou sur la structure phrastique ; quant au lexique, il était simple et sans artifice. Pourtant, la moyenne obtenue sur les sept copies corrigées est faible (2.9/10) et seule une copie a obtenu la moyenne (7.75/10). Formes verbales non reconnues comme telles ou identifiées de façon erronée, traduction menée à l'échelle du mot ou du syntagme sans prise en compte d'un contexte plus large, confusions entre les valeurs logiques, tendance au calque, orthographe et syntaxe françaises malmenées, autant de défauts cumulés qui ont nui à la qualité de plusieurs des versions proposées. À l'évidence, quelques candidats ne maîtrisaient pas les fondamentaux linguistiques et/ou méthodologiques qui doivent être mobilisés pour établir la version d'un texte.

Pour retranscrire la « démarche fantasque » des pensées de Pendariès et le flot incessant d'images et de paroles qui est au cœur de *La cèrca*, Max Rouquette semble s'être employé à diluer les contours de la phrase dans une prose poétique cultivant la transgression du point. Sous sa plume en effet, bien souvent, le point n'est pas la marque écrite d'une vraie fin, d'une énonciation achevée, mais un point libre et poreux, qui s'invite entre la principale et la subordonnée, entre deux propositions subordonnées, entre l'adjectif et son support ou encore entre le verbe et son complément. Cet emploi extensif, stylistiquement marqué, du point est très présent dans l'extrait à traduire, avec pour corollaire une surreprésentation de phrases graphiques terminées par un point fonctionnant comme relais, derrière lequel l'énonciation, au lieu de recommencer comme elle le ferait après un point d'achèvement, continue. Il s'ensuit que la phrase graphique ne correspond pas nécessairement avec la phrase entendue comme unité syntaxique ou comme unité sémantique complète. Tous les candidats ont perçu ce choix stylistique de Max Rouquette et l'ont dûment conservé dans les versions qu'ils ont proposées ; toutefois, dans quelques passages, certains ont manqué de vigilance ou ont été gênés par la fragmentation syntaxique induite par la ponctuation de l'auteur :

- (l. 2-6) *Las regas secas, drechas o corbadas, o rompudas, que nos son l'horizont acostumat e lo fons, per n'autres natural, de nòstra vida, tan natural que finissèm per o pas veire, tot aquò es esvanit, ensebelit coma se de nívol molencas èran devaladas dau cèl per l'escafar. Tablèu gigantàs. E **negadas** en un silenci desconegut, estrange, ont tot bruch sembla que se perdèsse, begut dins la lana.*

Il fallait ici s'interroger sur le support référentiel du participe adjectivé *negadas* (l. 5). Cinq des sept candidats ont considéré qu'il s'agissait du syntagme féminin pluriel le plus proche, *nívol molencas* (l. 4, « nuages mous »), ce qui allait à l'encontre de la logique. En effet, dans la comparaison hypothétique instaurée par *coma se*, le groupe *nívol molencas* est envisagé comme l'élément qui aurait pu entraîner l'effacement du paysage : il est le contrôleur de *per l'escafar* (« pour l'effacer »), où le pronom *l'* réfère au *tot aquò* de la ligne 4, qui lui-même reprend tout ce qui est situé à sa gauche (*Las regas secas, drechas o corbadas, o rompudas, que nos son l'horizont acostumat e lo fons, per n'autres natural, de nòstra vida, tan natural que finissèm per o pas veire*) ; or

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, chap. 2, p. 16.

<sup>21</sup> *Ibid.*, chap. 5, p. 25.

le groupe pronominal *tot aquò* est qualifié de *esvanit* (attribut du sujet) et de *ensevelit* (adjectif apposé à valeur explicative ayant pour support *tot aquò*), et *negadas* entre dans le même réseau sémantique que *ensevelit*. L'adjectif *negadas* ne pouvait donc se rapporter à *nívols molencas* ; le seul support référentiel pertinent était *Las regas secas, drechas o corbadas, o rompudas* (l. 2), d'où « Et noyées », ou « Lignes noyées », traductions proposées par deux candidats.

- (l. 9) : *Amb, pasmens, lo nòste dedins. Qu'aparat de la nèu demòra parièr.*

Compte-tenu de l'ordre des mots dans la seconde proposition et de la propension de Max Rouquette à multiplier les phrases graphiques commençant par un outil subordonnant (*entre que* l. 11, l. 21, l. 30 ; *que* l. 21, l. 27 ; *coma* l. 28), le morphème *que* devait plutôt s'analyser ici comme un pronom relatif ayant pour antécédent *lo nòste dedins* que comme une conjonction de coordination à valeur causale : « Avec, néanmoins, notre monde intérieur. Qui, protégé de la neige, demeure le même » // « Avec, toutefois, notre propre intériorité. Qui, protégée de la neige, demeure la même ». Un candidat a traduit la seconde proposition par « \*Bien que recouvert de neige, il reste le même ». Certes, cette traduction fautive découle en partie de la mauvaise compréhension de *aparat*, mais même à supposer que cet adjectif ait pu signifier « \*recouvert », l'analyse de *que* comme outil concessif était impossible en langue.

- (l. 26-27) : *Per melhor saupre lo pauc de l'idèa qu'avèm de las causas. Que basta d'una nuòch per las cambiar de fons.*

Plusieurs candidats ont purement et simplement éliminé le morphème *que* en tête de la seconde phrase graphique. Ne pas traduire ce morphème revenait à éluder la question de sa nature et de son sens, qui ne sont pas transparents au premier abord en raison du point qui précède. Pour la plupart, les candidats qui ont traduit le morphème *que* l'ont interprété comme une conjonction à valeur causale, d'où « Pour mieux connaître le peu de l'idée que nous avons des choses. Car il suffit d'une nuit de neige pour les changer totalement ». Toutefois, compte tenu des choix stylistiques de l'auteur en matière de ponctuation et de syntaxe (voir ci-dessus : multiplication des phrases graphiques s'ouvrant sur une conjonction ou une locution conjonctive), l'on pouvait interpréter le morphème *que* comme un pur outil conjonctif introduisant une complétive régie par l'infinitif *saupre* la phrase graphique précédente. Dans cette analyse, *saupre* (« savoir », « reconnaître ») admet deux COD de part et d'autre du point, *lo pauc de l'idèa qu'avèm de las causas* (l. 26-27) et la conjonctive en *que* (l. 27), d'où la traduction suivante, proposée par deux candidats et qui est aussi celle de l'auteur dans sa version française de l'œuvre : « Pour mieux savoir/reconnaître le peu de l'idée que nous avons des choses. Qu'il suffit d'une nuit de neige pour les effacer ».

- (l. 21-22) *Entre qu' un fuòc d'infèrn peteja gaujós dins la cheminièra. E que sas flambas ondejan*

De même qu'il fallait traduire le morphème *que* de la ligne 27, il fallait restituer la locution conjonctive *Entre que* (« tandis que », « alors que ») et le *que* vicariant qui suivait (« et que »). Deux candidats, sans doute gênés à l'idée de maintenir dans leur traduction des subordonnées séparées de leur principale par un point, les ont transformées en indépendantes d'où « \*Un feu d'enfer crépète [...] Et ses flammes ondoient », et « \*À ce moment un feu crépète, [...] ». De telles modifications, parce

qu'elles ne restituait pas l'organisation rhétorique et, finalement, poétique du texte-source, ont été sanctionnées.

Une phrase du texte présentait un emploi poétique de la virgule qui a dérouté quatre des sept candidats. Dans la comparative *Coma un sòmi un autre sòmi, lo ven escafar* (l. 28), la virgule opère le détachement prosodique en tête de proposition des deux groupes nominaux *lo sòmi un autre sòmi*. L'occitan moderne ne connaissant pas de marquage morphologique des cas, cette construction tend à opacifier la fonction, sujet ou complément du verbe *ven escafar*, de chacun des deux groupes. Toutefois, la présence du pronom régime direct *lo*, conjoint à *ven escafar*, invite plutôt à identifier *un autre sòmi* comme le sujet du verbe, et *un sòmi* – plus éloigné du groupe verbal – comme le complément auquel *lo* est coréférentiel. Cette organisation de la phrase fait ainsi penser à une dislocation à gauche avec reprise par un clitique, à ceci près qu'ici, la dislocation ne concerne pas un seul syntagme, mais deux.

Certes, cette ponctuation poétique mimant l'évanescence des rêves successifs pouvait étonner à première lecture, mais un minimum de bon sens et une observation attentive de la construction de la phrase suivante (l. 29-30 : *De semblanças en seguit, qu'una nevada, o un còp de fèbre i suffis per las escafar*) permettaient de retrouver sous la construction poétique une syntaxe plus linéaire qui faisait sens, par exemple *coma un sòmi qu'un autre sòmi (lo) ven escafar*, d'où « Comme un rêve qu'un autre rêve vient effacer » ; ou *coma un sòmi ven escafar un autre sòmi* d'où « Comme un rêve vient effacer un autre rêve », traduction moins précise quant aux rôles syntaxiques respectifs de *un sòmi/un autre sòmi*, mais qui n'en était pas moins satisfaisante.

Pour parvenir à l'une ou l'autre de ces traductions, encore fallait-il éviter de se réfugier dans le calque (« \*Comme un rêve un autre rêve, vient l'effacer »), et identifier correctement *lo ven escafar*. Un candidat a vu dans *lo ven* un groupe nominal (« \*le vent »), ce qui le privait d'une forme verbale conjuguée indispensable à la construction de *escafar*. Cette impasse syntaxique aurait dû l'amener à revoir son interprétation première ; au lieu de quoi, le candidat a fait comme si l'infinitif *escafar* était un participe passé adjectivé : « \*Comme un rêve un autre rêve, le vent effacé ». Un autre candidat a proposé « \*Comme un rêve un autre rêve, ils viennent les effacer » et a traduit la temporelle qui suivait, *davant que s'esvaligue*, par « \*avant qu'elles ne s'évanouissent ».

Outre ces fautes franches et massives, le jury a relevé dans plusieurs copies des choix douteux concernant les formes verbales. Les formes de présent de l'indicatif *Me sentisse* (l. 15), *Me pòde* (l. 17) ou *Pòde* (l. 17) ont par exemple été restituées par des participes présents : « \*Me sentant ... Pouvant... Pouvant... ». Le participe présent étant inapte à situer le procès dans le temps, cela revenait à écraser curieusement la chronologie. Il n'était pas plus pertinent de traduire la P3 du présent de l'indicatif *suffis* (l. 30) par « \*vont suffire ». D'une part, l'emploi de la périphrase ajoutait indûment une idée de futur ; d'autre part, il ne fallait pas substituer la P6 à la P3. En effet, la conjonction *o* coordonnait ici deux groupes nominaux s'excluant l'un l'autre parce qu'ils n'agissaient pas sur le même plan : *nevada* s'inscrivait dans la sphère concrète (effacement d'un paysage), *un cop de fèbre* dans l'intériorité du narrateur. La substitution de la P6 à la P3 était d'autant moins heureuse qu'elle a conduit certains candidats à commettre une faute de grammaire dans la traduction française : « \*qu'une nuit de neige ou un coup de fièvre sont suffisantes ».

Ailleurs, c'est la morphologie nominale qui a été négligée. Par exemple, trois des sept candidats n'ont pas tenu compte des marques de genre qui désignaient le groupe *eles sols* (l. 19) comme un groupe masculin (« eux-mêmes ») anaphorisant *lo dire, las laissas, lo riu sens relambi d'imatges e de paraulas* : ils l'ont traduit par « \*elles seules », comme s'il référait à *paraulas* (si tel avait été le cas, le texte occitan aurait présenté *elas solas*). Relevons que Max Rouquette lui-même, dans sa version française de *La cèrca de Pendariès*, a fait comme ces candidats ; mais Max Rouquette n'a pas établi sa traduction

dans le cadre d'une épreuve d'agrégation qui doit permettre au jury d'évaluer les connaissances grammaticales des candidats et leurs compétences d'analyse. La traduction « \*elles seules », parce qu'elle allait à rebours de la morphologie, a donc été sanctionnée. Tout aussi gênant, un candidat n'a pas identifié l'article indéfini pluriel dans *De semblanças en seguit* (l. 29), d'où le non-sens « \*De ressemblances en continuité ».

Qu'elles concernent la morphologie verbale ou la morphologie nominale, ces confusions sont l'occasion de rappeler que l'on ne saurait traduire une proposition ou une phrase sans en avoir fait une analyse morphosyntaxique rigoureuse, et que ce travail d'identification des formes et de la structure syntaxique à l'échelle propositionnelle et phrastique doit aller de pair avec une observation minutieuse de l'ensemble du texte. En d'autres termes, il faut toujours croiser morphologie, syntaxe, contexte et cotexte avant de songer à traduire, *a fortiori* lorsque la morphologie est opaque ou d'interprétation non univoque. Deux exemples :

⇒ *Un autre mond ont un encantaire, anuòch, nos auriá carrejat. Amb, pasmens, **lo nòstre dedins*** (l. 7-8).

Ici, l'on pouvait hésiter sur l'interprétation de *lo nòstre dedins*. Fallait-il le décomposer en pronom possessif + adverbe (« avec, néanmoins, le nôtre dedans/à l'intérieur) ou bien fallait-il considérer que *dedins* était un substantif précédé d'un déterminant possessif (littéralement « avec notre intérieur », d'où « avec notre monde intérieur », voire « avec notre intériorité ») ? L'introspection du narrateur qui était au cœur de l'extrait invitait à privilégier la seconde analyse.

⇒ De même, des formes telles que *siái* (3 occurrences) et *siam* (1 occurrence) sont ambiguës d'un point de vue strictement morphologique. Originellement P1 et P4 du subjonctif présent de *èsser*, ces formes peuvent aussi, par transfert, être les P1 et P4 de ce même verbe au présent de l'indicatif. Il s'ensuit que leur appartenance au mode indicatif ou subjonctif se détermine en discours. Dans l'extrait, les quatre occurrences relevaient de l'indicatif présent, ce que l'analyse syntaxique de chaque proposition permettait de vérifier :

- (1) *Entre que, puslèu, siam engabiats* (l. 11) > littéralement « Alors que nous sommes, plutôt, emprisonnés/en cage » ;
- (2) *Ausariái pas m'o dire, mas ne siái coma aürós* (l. 14) > « je n'oserais pas me le dire, mais j'en suis comme heureux » ;
- (3) *E mai aquel temps i apond que siái enclaus* (l. 16) > « et même, ce temps y ajoute que je suis enrhumé » ;
- (4) « *et de tant siái aürós d'aquel embarrament* (l. 22) > « et je suis si heureux de cet enrhumement ».

Dans une copie, la phrase (3) a été traduite par « \*ce temps en rajoute au fait que je sois enrhumé ». Ayant bien identifié les autres occurrences de *èsser*, l'auteur de cette traduction aurait dû envisager que la forme *siái* soit ici encore une P1 de l'indicatif présent, d'autant que rien dans la syntaxe de la proposition n'appelait un subjonctif, ce que le candidat n'a pas vu, faute de l'avoir analysée. Le verbe *apondre* se construit avec deux compléments, l'un de construction directe, l'autre de construction indirecte : ici, le COD est la conjonctive pure *que siái enclaus* (littéralement « le fait que je suis enrhumé ») et non « \*au fait que... ») ; le COI est le pronom adverbial *i* qui anaphorise le contenu de la proposition précédente, à savoir la quiétude qu'éprouve le narrateur lorsqu'il est entre quatre murs épais (l. 15-16 : *Me sentisse entre quatre parets espessas ben aparat de tot lagu*). La traduction par « \*en rajoute au fait que je sois » n'avait donc pas lieu d'être.



Un autre candidat a traduit la proposition (4) par « \*bien que je sois heureux de cet enfermement » alors même qu'il avait bien analysé les deux occurrences précédentes de *siái*, que cette proposition faisait clairement écho à la phrase (2) (« j'en suis comme heureux ») et qu'elle ne comportait aucun outil à valeur concessive, *de tant* signifiant simplement («tellement», «si»).

Dans une autre copie, enfin, chacune des quatre formes a été interprétée comme un subjonctif présent noyau d'une subordonnée concessive (« \*Bien que\* ou « Même si »), ce qui signe un défaut de rigueur et/ou un manque de connaissance de la langue incompatible(s) avec les exigences du concours. Il est problématique, à un tel niveau, de prendre la conjonction de coordination *más* [phrase (2)], qui exprime l'opposition (= valeur adversative), pour un outil subordonnant à valeur concessive, ou de compter la locution conjonctive *entre que* [phrase (1)] parmi les outils subordonnants exprimant la concession (« bien que ») alors qu'elle ne peut avoir qu'une valeur temporelle ou, comme ici, adversative («tandis que», «alors que»). Quant au *e mai* de la phrase (3), le fait qu'il soit suivi d'un indicatif (*apond*) interdisait d'y voir une conjonction de subordination de sens concessif.

Au regard de telles confusions, le jury ne peut que conseiller aux futurs candidats de réviser les valeurs logiques, les connecteurs et, plus généralement, les parties invariables du discours, qui ont suscité beaucoup d'erreurs. Par exemple, l'adverbe *mai* a été plusieurs fois confondu avec la conjonction de coordination *más* ; la préposition *jos*, les adverbes *saique* et *pyslèu* n'ont pas toujours été compris. Relevons également que la première occurrence de la locution adverbiale *de fons* (l. 2-3 : *Lo país n'es de fons cambiat*) a été comprise par tous les candidats («totalement»), mais pas la seconde (l. 27-28 : *per las cambiar de fons*, « pour les changer complètement/totalement »), calquée dans plusieurs copies en « \*pour les changer de fond ». Deux indices textuels permettaient pourtant de ne pas se laisser happer par l'ordre des mots : d'une part, la première occurrence de *de fons* ; d'autre part, l'analogie établie par la comparative en *Coma*, où apparaissait le verbe *escafar* («effacer») dont le sens éclairait celui de *cambiar de fons*. De même, plus d'un candidat a commis un contresens en traduisant la locution adverbiale de sens restrictif *pas que* (l. 30 : *Son dins nòstre èime e pas qu'en el*) par « \*pas que » au lieu de « rien que » ; quelle que soit l'origine de la faute (ignorance, attraction du français, calque), il était possible de l'éviter en relevant à gauche, *semblanças* («apparences», voire «illusions») VS à droite, *entre que* (valeur d'opposition) + *vertat* (l. 30 : *Entre que la vertat es outra*).

Ce que révèlent les exemples de traductions fautives signalés jusqu'ici, c'est que plusieurs candidats ont bien souvent traduit ligne à ligne, voire segment par segment. Ce défaut méthodologique s'est évidemment répercuté sur le traitement du lexique. Le jury ne croit donc pas inutile de rappeler que de multiples lectures sont nécessaires pour appréhender le texte dans sa globalité, en identifier le registre, et repérer des réseaux sémantiques, des figures de sens ou des figures de mots (répétitions par exemple). Une telle analyse permet notamment de traduire de façon cohérente, même si elle n'est qu'approchante, un mot dont on ignore le sens, et de sélectionner, parmi les différentes acceptions d'un mot connu, celle qui est pertinente en contexte. Lorsque ce travail préliminaire fait défaut et que l'on s'engage bille en tête dans une traduction segment par segment, non seulement l'on s'expose à traduire de façon fantaisiste les mots que l'on ne connaît pas, mais même des mots simples et courants risquent de donner lieu à des faux-sens ou à des impropriétés.

L'extrait proposé ne présentait pas véritablement de difficulté lexicale : l'essentiel du vocabulaire était simple, courant, sans artifice, ce qui a eu deux effets opposés chez beaucoup de candidats. Les uns – la plupart – ont baissé la garde et ont oublié, par exemple, d'envisager qu'un mot puisse être polysémique, quand ils n'ont pas tout bonnement versé dans le calque ou dans un transcodage mécanique. D'autres, moins nombreux, semblent au contraire avoir développé une sorte de défiance face à un lexique qui leur est apparu trop simple, ce qui les a conduits à user d'une expression trop

recherchée ou à ajouter des nuances qui ne se trouvaient pas dans le texte. Se laissant parfois emporter par leurs qualités de plume, ils ont versé dans la surtraduction tout en multipliant les approximations. Par exemple « mer minérale » pour *mar empeirada*, « sous cloche » pour *engabiats*, « une suite en trompe l'œil » pour *De semblanças en seguit*, « atours charmants des roses » pour *jos las semblanças d'eli e de ròsa*, « linteau » pour *mantel*, etc.

Il fallait se poser la question de la polysémie de certains mots. Les adjectifs *corbadas* et *rompudas* (l. 1) ont généralement été traduits par « \*courbées »/« \*incurvées » et « \*interrompues »/« \*rompues ». Précédés de *secas*, *drechas* et épithètes de *regas* (“lignes”), ces adjectifs entraînent dans le champ lexical de la géométrie ou de la description picturale (cf *tablèu*, *orizont*, *fons*). Ils devaient donc être traduits par « courbes » et « brisées ». De même, le substantif *semblanças* (l. 29, l. 32) a parfois été traduit par « \*ressemblances » alors que les deux occurrences de *rebat* (“reflet”, l. 25 et l. 32) permettaient d'identifier son sens contextuel, « apparences ».

L'identification de certaines figures de sens et l'analyse des images convoquées par l'auteur étaient indispensables pour traduire correctement des mots aussi simples que *lana*, *boca* (*d'un potz*) ou *jovent*. Inscrite dans la métaphore initiée par *lana blanca* (« laine blanche », l. 1), la seconde occurrence de *lana* (l. 6) devait être traduite par « laine », non par « \*lande ». Vu le flot de paroles prêté au puits (l. 18-19 : *lo dire*, *las laissas*, *lo riu sens relambi d'imatges et de paraulas*), évocation métaphorique de l'être profond de Pendariès, il fallait traduire *la boca* (*d'un potz*) par « la bouche d'un puits » et ne surtout pas faire intervenir de « \*margelle », mot trop technique qui écrasait l'image. Naturellement, le risque de substituer indûment « margelle » à « bouche » ne guettait pas le candidat étourdi qui a confondu *potz* (“puits”) avec *pol/poth* (“coq”) ... De même, dans *jos las semblanças d'eli e de ròsa dau jovent* (l. 32), l'image florale invitait à comprendre *jovent* comme « jeunesse » (cf. l'image classique des roses de la jeunesse) et non comme « \*jeune homme ».

Les candidats qui ont été embarrassés par *s'estremar*, *aparat* ou *empeirada* auraient pu se sortir de ce mauvais pas en s'appuyant sur le contexte et/ou le cotexte. Le sens de *s'estremar* (l. 26) “se mettre à l'écart, se retirer” pouvait se déduire de *retirada* (l. 24, “retraite”), mais aussi de *se despartir* (l. 11), qui apparaissait d'ailleurs dans une construction proche (comparer *iscla* [...] *per se despartir d'un mond enemic* et *una ora a s'estremar*). De même, l'adjectif *aparat* était utilisé deux fois dans l'extrait. Trois candidats ont été mis en difficulté par la première occurrence (l. 9 *aparat de la nèu* « \*recouvert de neige », « \*mis à part la neige ») ; il leur suffisait de s'appuyer sur la deuxième occurrence, qu'ils avaient tous comprise (l. 16, *ben aparat de tot lagui* « bien protégé/ bien à l'abri de tout souci »), pour traduire correctement la première. Quant au sens contextuel de l'adjectif *empeirada* (l. 10), il s'éclairait pour peu que l'on se représente une mer veuve de tout vent (*veusa de tot vent*), c'est-à-dire figée : à « \*empierrée » ou à « \*minérale » – cette dernière proposition avait au moins le mérite d'éviter le calque et d'être poétique – il fallait donc préférer « pétrifiée » qui rendait à la fois le sens et l'image.

S'agissant de *molencas* (l. 4), le jury a apprécié que les candidats ne connaissant pas cet adjectif aient mis en œuvre une stratégie contextuelle pour lui trouver un sens cohérent au sein de la description du paysage de neige (« \*duveteux », « \*de duvet », « \*cotonneux », « \*moletonneux »). Il est dommage qu'ils n'aient pas pensé à faire le rapprochement avec des adjectifs en *-enc/-enca* plus courants, comme les gentilés tels que *pirenenc* ou *tolosenc*. Le suffixe *-enc/-enca* sert en effet à former des adjectifs construits par dérivation suffixale, soit à partir d'une base adjectivale (comme ici *mol*), soit à partir d'une base nominale (pour les gentilés) ; *nívols molencas* signifiait simplement « nuages mous ».

Deux remarques plus générales pour terminer. Autant l'on peut ignorer le sens d'un mot comme *palm* (“empan”), autant il est gênant de buter sur des mots comme *borrilh* (“flocon”),

*èime* (“esprit”), *fonsut* (“profond”), *seguit* (“suite”), ou de traduire *ròsa dau jovent* par « \*rose du vent ». Le jury invite donc les futurs candidats à lire régulièrement des œuvres littéraires en langue d’oc et à consulter un dictionnaire au moindre doute afin d’enrichir leur lexique. Par ailleurs, si l’exercice de version suppose de restituer le texte-source dans toutes ses nuances et d’en respecter la littéarité et le style, il faut toujours s’assurer de la correction de la traduction proposée au regard des exigences de la langue-cible. Cela suppose notamment de proscrire le calque, dont on rappellera qu’il conduit toujours à une incorrection (impropriété, barbarisme, faux-sens, contre-sens, solécisme) : *nevada* (l. 29) ne pouvait être rendu par « \*tombée de neige », pas plus que *nos levava lo dever* (l. 15) par « \*nous levait l’obligation » ou *l’escur de la nuòch* par « \*l’obscur de la nuit » ; une mule n’a pas de « \*jambes » (l. 13, *cambas*), mais des pattes. De même que le calque de *Coma un sòmi un autre sòmi, lo ven escafar* (l. 28) aboutissait à un solécisme (« \*Comme un rêve un autre rêve, vient l’effacer », cf. *supra*), il était du plus mauvais effet de conserver dans la traduction française la syntaxe des lignes 29-30, le français n’admettant pas l’emploi d’un pronom résomptif dans une relative : *De semblanças [...], qu’una nevada, o un còp de fèbre i suffís per las escafar* ne pouvait être traduit par « \*Des apparences [...] qu’une chute de neige ou un coup de fièvre vont suffire [sic] à **les** effacer/\*qu’une neige [sic] ou un coup de fièvre sont suffisantes [sic] pour **les** effacer ». Une relecture attentive de la copie aurait sans doute permis de débusquer cette faute de grammaire dont on ne sait si elle traduit un manque de méthode, l’incompréhension du texte source ou une absence de maîtrise de la langue française, mais qui demeure inacceptable, comme celles qui sont listées ci-dessous :

- orthographe lexicale : \**chaire* pour *chair* – \**clairté* pour *clarté* – \**enchenteur* pour *enchanteur* – \**effacer* pour *effacer* – \**ile* pour *île* – \**mûle* pour *mule* – \**puir* pour *puits* – \**reflu* pour \**reflux* – \**sêches* pour *sèches* – \**puir* pour *puits* – \**anihiler* pour *annihiler* ;
- orthographe grammaticale : \**le quel* pour *lequel* – \**toute autre* pour *tout autre* – \**clôt* pour *clos* – \**reclu* pour *reclus* – \* *ce temps ci* pour *ce temps-ci* – \**nôtre* (orthographe réservée au pronom possessif) pour le déterminant possessif *notre* – \*(*je me*) *langui* pour *languis* – \* *c’est évanoui* pour *s’est évanoui* – \* *je ne prendrai pas le risque* pour *je ne prendrais* (conditionnel)

### Proposition de traduction

Il a neigé cette nuit. Et encore ce matin. À gros flocons de laine blanche. Le pays en est totalement changé. Les lignes sèches, droites ou courbes, ou brisées, qui sont pour nous l’horizon habituel et le fond, pour nous naturel, de notre vie, si naturel que nous finissons par ne pas le voir, tout cela s’est évanoui, enseveli comme si des nuages mous étaient descendus du ciel pour l’effacer. Tableau gigantesque. Et noyées dans un silence inconnu, étrange, où il semble que tout bruit se soit perdu, absorbé par la laine. Et le monde en devient comme neuf. Plutôt, il nous semble avoir changé de planète. Un autre monde où nous aurait transporté, cette nuit, un magicien. Avec, cependant, notre monde intérieur. Qui, à l’abri de la neige, reste le même. Plus clos, sans doute. Devenu île dans une mer comme pétrifiée et veuve de tout vent. De tout bruit. Île où s’enfermer, pour se mettre à l’écart d’un monde ennemi<sup>22</sup>. Alors que c’est nous, plutôt, qui sommes emprisonnés<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Autres traductions possibles : « pour quitter un monde ennemi » ; « pour se défaire/pour se retirer /pour se protéger d’un monde ennemi ».

<sup>23</sup> L’on pouvait également traduire par « Alors que c’est nous, plutôt, qui sommes en cage ».

La neige a une épaisseur de quatre ou cinq empan. Nul ne viendra me chercher. Et je ne risquerais pas ma mule pour lui faire rompre les quatre fers, voire les quatre pattes. Je n'oserais pas me le dire, mais j'en suis comme heureux. Je me souviens du temps de l'enfance où la neige nous dispensait du devoir d'aller à l'école. Je me sens entre quatre murs épais bien à l'abri de tout souci. Et même<sup>24</sup>, ce temps y ajoute que je suis enfermé dans la maison, comme mon esprit peut l'être, librement, dans ses pensées. Je peux m'écouter. Je peux, sans encombre, me pencher sur la bouche d'un puits et en laisser venir le dire, les tirades, le flot ininterrompu d'images et de paroles qui, en vérité, sont, eux seuls, ma vie et mon pays, ma terre, mon plancher/ma cachette/mon refuge et mon ciel.

Tandis qu'un feu d'enfer crépite joyeusement dans la cheminée. Et que ses flammes ondulent, hautes sous le manteau où elles vont se perdre. Et je suis si heureux de cet enfermement que je soupire après quelque chose d'autre qui ajouterait à ma retraite son néant : l'obscurité de la nuit. Elle va venir. Je vois s'étioler<sup>25</sup> la clarté pâle d'un jour qui mêle son obscure lueur aux reflets que lui renvoie la neige. Un temps de loup, une clarté de fin du monde. Une heure à se retirer et s'oublier. Pour mieux reconnaître<sup>26</sup> le peu de l'idée que nous avons des choses. Qu'il suffit d'une nuit de neige pour les changer complètement. Comme un rêve qu'un autre rêve vient effacer avant qu'il ne s'évanouisse dans la nuit et la brume du sommeil. Des apparences en cortège<sup>27</sup>, qu'une chute de neige ou un accès de fièvre suffit à effacer. Elles sont dans notre esprit et rien qu'en lui. Alors que la vérité est autre. Le monde de la terre profonde<sup>28</sup>. Le monde obscur et menaçant de la chair et des os sous les apparences de lys et de rose de la jeunesse. Le diable sous les reflets de la fête.

---

<sup>24</sup> « En outre » a bien sûr été accepté.

<sup>25</sup> Autres possibilités : « je vois faiblir », « je vois s'affaiblir ».

<sup>26</sup> Il était possible de traduire par « savoir ».

<sup>27</sup> Autre proposition : « une suite d'apparences », « des illusions en cortège ».

<sup>28</sup> Autre proposition : « le monde des profondeurs de la terre ».

## Epreuves orales d'admission

### Epreuve orale de leçon

Rapport établi par Pierre Escudé et Yan Lespoux

### Rappel de l'attendu de l'épreuve

Cette épreuve orale est affectée du coefficient 4. La leçon suivie d'un entretien sur une question de littérature ou de civilisation inscrite au programme se déroule dans la langue de l'option – ici en occitan. La durée de préparation est de 5 heures, la durée de l'épreuve est de 45 minutes déclinées en deux temps de 30 minutes pour la présentation par le candidat de sa proposition de leçon, et de 15 minutes d'entretien avec le jury.

Les candidats ont découvert en salle de préparation un dossier en cohérence avec la thématique du programme. Il a été rappelé que ce dossier est indicatif : c'est-à-dire qu'il ne s'agit en rien de décrire les pièces et de s'en tenir à leur description, ou de bâtir une leçon en s'arrêtant strictement aux limites des pièces proposées par le dossier. On peut donc imaginer que les candidats proposent au jury une leçon qui ne s'appuierait pas sur le dossier, même si dans la réalité, le dossier a toujours été utilisé de manière intelligente, fine et contrastée, à bonne distance dirons-nous.

De toute évidence, on ne peut improviser une leçon. Le candidat a besoin d'un terreau de savoir important déjà en place et labouré afin de pouvoir entrer dans la problématisation proposée, quelle qu'elle soit. Le jury sera en attente de trois capacités, fondamentales pour réussir l'épreuve : savoir problématiser la thématique par la construction d'un cheminement

intellectuel cohérent ; savoir l'illustrer de manière pertinente, riche et variée ; savoir faire montre d'une langue occitane de qualité, également riche et variée. L'érudition pour l'érudition n'est pas appréciée et souvent neutralise le propos, l'alourdit, et finit par ennuyer le jury ; en revanche, un discours sans érudition, sans capacité de nourrir le propos par des illustrations fines (et si possible personnelles, cohérentes dans le fil de ce qui est énoncé), n'est pas digne du niveau attendu à l'oral d'une agrégation.

### Lecture du sujet

Le sujet a porté sur « la cançon occitana contemporanèa e la litteratura. » Une courte phrase a accompagné le sujet : « Dins vòstra reflexion personala sus la tematica donada, vos podètz ajudar dels documents d'aqueste dorsièr – qu'es indicatiu e non limitatiu. » Cette phrase n'est pas le sujet, mais donne des indications méthodologiques visant à sécuriser le candidat et borner son domaine de travail. Il s'agit donc :

- a) d'une réflexion personnelle (et non d'une récitation de fiches ou d'éléments divers lus, appris, étudiés par ailleurs) ;
- b) centrée sur la thématique donnée (nous y reviendrons : c'est le cœur de la problématisation attendue) et qui ne l'oublie jamais ;
- c) qui peut être illustrée ou aidée par un dossier qui est, comme la phrase le rappelle, « indicatif et non limitatif. » Le candidat peut donc se servir ou pas de telle ou telle pièce du dossier, il peut également illustrer son propos de tout autre élément culturel de sa connaissance, mais suffisamment étayé et cohérent pour que le jury puisse en accepter la citation ou la référence.

Avant d'entrer dans l'analyse du sujet proposé, nous donnons un rapide coup d'œil aux pièces du dossier. Cette analyse doit être celle du candidat : non pas, encore une fois, pour se fixer absolument et strictement aux pièces proposées, mais pour tâcher par cette analyse de cerner les attendus que le jury met en avant, indirectement, par le choix des pièces. Le dossier était donc relativement riche dans sa quantité (cinq pièces) et sa qualité (chaque pièce appartient à un média différent ou évoque un angle spécifique de la thématique, sans pour autant la saturer ou la cerner absolument).

Pièce 1 : un ensemble de documents autour de « l'agonie du Languedoc » : a) images fixes du disque (label EMI records enregistré à Bâle en 1976) en son recto et verso (quatrième de couverture de ce disque en trois langues différentes, anglais, allemand et français qui présente le projet et son contexte historique) ; b) un extrait écoutable en salle de préparation (récitant Claude Marti, chanteur Thomas Binkley) ; c) paroles des extraits proposés (Guilhem de Tudèle, *Cançon de la crosada*) et Pèire Cardenal (« Tartarassa ni voutor ») ;

Pièce 2 : une des deux pièces précédentes (« Tartarassa e voutors ») chanté par le Massilia Sound Sistem (texte, pochette du disque, et chanson enregistrée) ;

Pièce 3 : vidéo-clip de la chanson « Diu mantengue riòta » du groupe Uei, réalisé par A. Bedel, à partir d'un extrait des *Poesias gasconas* de Pèir de Garròs (1567) par ailleurs au programme de littérature occitane ;

Pièce 4 : paroles du poème « Te causissi », écrites par Bernard Manciet et mis en musique par Jacmelina dans un disque publié de 1975 ;

Pièce 5 et dernière : couverture et quatrième de couverture du livre de Moussu T *Cançons / Songs*.

### Pistes et propositions

L'analyse du dossier pouvait donc ouvrir des voies de réflexion pertinentes et fructueuses à la thématique proposée, et permettait de problématiser le sujet. « La cançon occitana contemporanèa e la litteratura » doit être traité sur un empan large, et pas strictement sur le rapport de mise en musique de textes déjà écrits. Cet axe est évidemment important : quels textes sont-ils choisis et pour quelles raisons ? Quelle problématique ouvre le passage de l'écrit à l'oral – notamment dans un contexte de perte de la capacité à lire l'occitan, ou à

trouver de l'occitan écrit dans le paysage éditorial national ? Quels sont les intérêts de chanter, de faire vivre aujourd'hui, des textes anciens ? De quelle manière la chanson peut-elle à son tour devenir littérature ? Les questions linguistiques, sociohistoriques, sociolinguistiques sont convoquées ici ainsi que le rapport aux médias – régionaux et nationaux – et aux aspects concrets, matériels, de la chanson, de ses supports de création et de diffusion.

Aucun candidat n'a démerité, la langue de présentation a été de qualité. L'épreuve a réellement été un oral au sens où aucun des candidats n'a lu de texte pré-rédigé : les notes prises permettaient une fluidité du propos et une langue spontanée, attendue à ce niveau du concours. Les pièces du dossier ont été convoquées à bon escient, et généralement très bien analysées.

La différence entre un bon oral et un oral jugé meilleur tient cependant à des éléments qui peuvent sembler minimes : la capacité à se dégager de ses notes pour entretenir un discours sans failles, sans brusqueries ou chutes de tempo, même si l'oral accepte naturellement des modalités de voix et de temps, des hésitations et même des retours sur le discours. Elle n'est pas évidemment ni absolument un écrit oralisé, mais permet de développer une pensée, une réflexion en action : et c'est notamment cela qui est attendu lors du second temps de l'épreuve, au moment de l'échange avec le jury.

Rappelons par ailleurs que cette phase d'entretien n'a pas pour but de piéger les candidats mais au contraire de leur permettre de développer certains points, de les pousser à approfondir leur réflexion dans l'objectif de les valoriser. L'oral de meilleure qualité est enfin celui qui donnera à la proposition de problématisation un élan qui dépasse un « plan catalogue », indigne d'un concours de ce niveau. Les questionnements sur les dimensions matérielles de la chanson ; sur le fait que la chanson à son tour devienne littérature ; sur l'aspect de légitimation de la chanson *via* l'emploi de sources écrites ; l'analyse des supports (livrets de disques, couvertures...) ; etc. sont autant de pistes offertes par certains candidats pour développer la partie finale de la démonstration.

Car c'est bien cela qui est attendu dans cette épreuve : une démonstration reposant sur des pièces illustratives, justificatives, et répondant à une question de civilisation propre au domaine linguistique et culturel envisagé – sans jamais le rendre étanche au contexte plus global, national et international, dans lequel il s'est développé.

Épreuve orale d'explication linguistique.

**Rapport établi par Hélène Biu et Hervé Lieutard**

Présentation de l'épreuve et remarques méthodologiques générales

L'explication linguistique d'un texte hors programme en langue de l'option est une épreuve de coefficient 4 dont la langue de travail est le français ; la durée de préparation est de 2 heures, la durée de l'épreuve est de 45 minutes dont 15 minutes d'entretien avec le jury.

Il s'agit pour le candidat de présenter les aspects linguistiques saillants d'un texte en occitan contemporain et d'une question de grammaire portant sur la langue occitane.

Il est nécessaire de maîtriser pour cette épreuve les outils de base de l'analyse grammaticale. Si, au cours de la préparation, on soupçonne quelques lacunes, il faut avoir recours à une grammaire française pour s'assurer une maîtrise confortable des notions utilisées. On doit maîtriser en outre les généralisations grammaticales de description de la langue en phonologie, morphologie, syntaxe et discours. Il est apprécié que l'on puisse articuler ces savoirs avec l'histoire de la langue, la variation dialectale éventuelle, et avec d'autres langues dans une perspective comparative. Les pratiques d'enseignement s'adressent de fait à des multilingues, et c'est en linguistique une richesse dont tirer parti. Les outils des linguistiques théoriques et formelles ne sont pas des prérequis pour l'agrégation. Ils seront vivement appréciés, quelle que soit l'école théorique, dans la mesure exacte où leur utilisation est pertinente et maîtrisée.



Il faut caractériser le texte donné par ses caractéristiques linguistiques, puis analyser les phénomènes indiqués dans le libellé. Procéder à un classement précis des occurrences relevées, et en faire un commentaire organisé. Être concis. Respecter scrupuleusement le sujet donné et élargir au besoin. Ne saturer pas votre temps de présentation par des faits non-pertinents à la question posée. Soyez précis, faites attention à ne pas confondre les niveaux d'analyse. La graphie n'est pas la prononciation. Le sujet d'un verbe n'est pas le référent de ce groupe nominal. Un dialecte ne « devient » pas un autre dialecte en synchronie, etc.

Cette épreuve orale en français permet de mettre en valeur les capacités d'analyse, de synthèse et d'argumentation des candidats. Le jury attend une attitude scientifique, ce qui se définit par une méthodologie. Il s'agit de montrer que l'on sait relever des données pertinentes dans un texte et les organiser de manière à présenter des hypothèses sur le fonctionnement de la langue. Et que l'on sait argumenter scientifiquement pour soutenir ces hypothèses. Toute généralisation linguistique fait des prédictions. Ces prédictions sont-elles vérifiables ? Comment ? Quel test pourrait-on appliquer pour falsifier une hypothèse ? Si la réponse ne se trouve pas dans le texte fourni, comment iriez-vous chercher la réponse ? Montrez un rapport sain à votre savoir et à ses limites. Tous nos savoirs scientifiques trouvent un jour leurs limites, et notre attitude scientifique se mesure à la façon dont nous abordons cette limite pour en faire un débat sain, non idéologique, concerné des faits. Les candidats ont droit comme citoyenne ou citoyen à toutes sortes de croyances sur les langues, mais une analyse linguistique ne peut les contenir. Il faut éviter rigoureusement le recours à des arguments d'autorité qui convoqueraient la conviction intime d'un auteur prestigieux, l'Esprit de la Langue, ou l'Esprit du locuteur. Il faut pouvoir aborder les problématiques linguistiques en considérant les faits observés et observables, et avec une agilité critique.

#### [Bibliographie pour des notions grammaticales de base appliquées au français](#)

Denis, Delphine et Anne Sancier-Chateau, 1997. *Grammaire du français*, Paris, Livre de Poche.

Narjoux, Cécile. 2018. *Le Grevisse de l'étudiant. Capes et agrégation de lettres. Grammaire graduelle du français*, De Boeck.

Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat, René Rioul. 1999. *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle ».

#### [Remarques sur l'oral de linguistique de 2021](#)

Le texte proposé cette année pour l'explication linguistique, « *Lo Harpaire* », était extrait de *Casaus perduts* de Bernat Manciet (Editions Reclams, Pau, 2005). Il s'agit d'un bref récit de type autobiographique en gascon dans lequel le narrateur se livre à la reconstitution des sorties quasi ritualisées du narrateur avec son père au Mont de Marsan, les jours de marché. Ce texte, riche en images, dans lequel les descriptions sont entrecoupées de passages au discours direct permet à l'auteur de donner corps et authenticité à cette reconstitution du passé.

Pour rappel, il s'agissait pour les candidats de faire une présentation orale des caractéristiques générales du texte d'un point de vue linguistique et de proposer dans un second temps une analyse des propositions relatives qui se trouvaient dans le texte, en remplaçant cette analyse dans la perspective plus générale de la grammaire occitane.

Dans ce type d'épreuve, le candidat reste libre dans l'organisation précise de son exposé, mais il ne s'agit en aucun cas de faire une explication linéaire des spécificités linguistiques

du texte. Il est vivement conseillé aux candidats d'organiser leur présentation selon un plan clairement défini qui pourra intégrer notamment des remarques consacrées à la graphie, à la dimension dialectale du texte et à ses caractéristiques lexicales, morphologiques ou syntaxiques. Le moment de la lecture du passage signalé dans le texte est laissé au choix des candidats. Cette année les candidats ont choisi de faire cette lecture soit dès le début de la présentation soit directement après avoir présenté les caractéristiques dialectales du texte.

S'il est nécessaire de ne jamais perdre de vue le document à analyser, en se lançant dans de longs développements sur l'auteur et sa production littéraire, il s'agit également pour les candidats de rechercher au maximum à équilibrer les remarques entre les diverses parties de la présentation. Même si le texte de Bernard Manciet pouvait faire la part belle à l'analyse des particularités dialectales, il fallait veiller à ne pas consacrer trop de temps aux aspects graphiques et dialectaux aux dépens des autres aspects du texte. Dans tous les cas, au bout de l'analyse des divers aspects du texte, il est essentiel de ne pas négliger la question de langue spécifique et de réserver suffisamment de temps dans sa présentation pour traiter correctement cette partie essentielle de l'épreuve.

Pour la présentation des caractéristiques dialectales du texte, il n'est pas demandé aux candidats d'avoir des connaissances précises concernant la microvariation dialectale. Le texte de Manciet ne se prêtait bien sûr pas à faire une étude détaillée du vocalisme du *gascon negue*, si ce n'est éventuellement pour dire que cette dimension de la variation est occultée par les principes mêmes de la graphie classique occitane. À partir d'exemples concrets empruntés au texte, il convient en revanche que les candidats identifient clairement les caractéristiques dialectales majeures identifiables. Les remarques sur la graphie ne doivent pas se transformer en un cours sur l'histoire du système graphique occitan, mais simplement permettre de montrer quels sont les aspects de la variation qui sont enregistrés dans la graphie de l'auteur et quels sont les graphèmes ou digrammes spécifiques qui contribuent à en rendre compte, comme dans le cas particulier du gascon. Si l'on fait abstraction de quelques rares confusions terminologiques, dans l'ensemble les candidats étaient bien préparés à cette partie de l'analyse du texte. Pour évoquer les évolutions linguistiques diachroniques propres au gascon, notamment l'évolution spécifique de la géminée latine [ll] en fin de mot, il fallait toutefois éviter une formulation telle que « \*le double l se transforme en th » qui revenait à confondre le digramme <th>, qui n'est une convention d'écriture, avec les réalisations phonétiques spécifiques ([tʃ], [tç] ou majoritairement [t]) que ce digramme recouvre en gascon. Même s'il convient de signaler dans quelle mesure la graphie rend compte de certaines réalisations orales, on attend toutefois des candidats qu'ils soient en mesure de différencier clairement les niveaux graphématique et phonétique.

Les aspects morphologiques du document ont sans doute été moins bien traités que les autres, qu'il s'agisse de la description des formes verbales, majoritairement à l'imparfait dans le texte (les formes courtes de l'imparfait *didí* et *didè* ont d'ailleurs été malencontreusement analysées comme des formes de prétérit par un des candidats) ou de la différence entre pronoms conjoints (*que'm, que'u, que'ns*) ou disjoints (*jo, eth, li, los*) qui n'a fait l'objet que de remarques sommaires. Une remarque sur la fonction de *los* dans *en bèth los parlar* aurait sans doute été bienvenue. L'expression de la possession se prêtait également à une brève analyse afin de distinguer l'usage quasi généralisé de l'adjectif possessif (*lo men, la soa, los sons...*) dans le texte qui contrastait avec l'usage du déterminant possessif dans *mon paire* et du simple article défini dans *entà la mair*. Même si les candidats à l'agrégation ne sont pas censés maîtriser l'ensemble de la variation morphologique en occitan, une lecture attentive du texte devait leur permettre d'identifier et d'exposer des remarques plus fournies sur ces aspects essentiels de la langue.

Tous les candidats ont fait des remarques pertinentes sur le lexique et ont identifié les formes lexicales plus spécifiquement gasconnes, ou présenté quelques exemples de procédés de dérivation ou de composition, mais ils n'ont généralement pas évoqué la place des gallicismes dans le texte (*calcul mental, pliant, parasòl*), l'usage des doublets (*chapèu, capèth*) ou encore la présence de trois prépositions distinctes en gascon équivalentes de *per* dans les autres variétés d'occitan (*ende jo, entà jo, per las eleccions*) ainsi que la présence de *per* à côté de *entà* dans les propositions infinitives de but (*per escrïver signes sonque, entà véder si los i tornaré*). Pour ce qui est de la syntaxe, on pouvait également s'attendre, outre les remarques faites, à ce que les candidats relèvent les deux procédés utilisés pour le gérondif dans le texte, l'un avec participe présent (*en vienent vielh*) l'autre avec infinitif précédé de *bèth* (*en bèth los parlar*).

Pour la question concernant la proposition relative, il y avait bien sûr différentes façons d'aborder le sujet, mais il convenait avant tout d'éviter le simple catalogue ou l'analyse des formes au fil du texte. Dans tous les cas, le jury attendait au minimum que le candidat propose une définition de la relative, en tant que proposition subordonnée, généralement expansion nominale, reliée à l'antécédent de la principale au moyen d'un pronom relatif, ce dernier ayant lui-même une fonction spécifique et distincte à l'intérieur de la proposition subordonnée. Un seul candidat, après avoir fait une analyse très fournie des diverses caractéristiques du texte, s'est livré à une analyse à la fois organisée et pertinente des diverses relatives du texte, sans oublier de mettre en parallèle les usages relevés dans le texte avec le fonctionnement plus général de la relative en occitan. Les questions qui ont pu être posées par le jury aux candidats, notamment sur les propositions *on anèvi* et *dont eth los escarniva*, n'avaient pas pour but de les embarrasser, mais au contraire, de les aider à préciser la fonction du pronom relatif dans la relative, ainsi que la relation entre pronom et antécédent, ces aspects ayant été insuffisamment traités durant la présentation.

Une des originalités et des difficultés du texte de Manciet résidait dans l'usage inattendu du pronom relatif *dont* pour des fonctions autres que celles pour lesquelles on l'attendrait ailleurs, même si l'on relevait aussi dans le texte l'usage plus courant en gascon de *qui* (*dab los qui coneishen, qui saben lo prètz d'ua proprietat o d'ua frasa ; qui estiman tau o tau fortuna, a vista de nas*). Aucun candidat n'est tombé dans le piège de confondre l'énonciatif (*Lo mon pair que s'estancava mantun còp*) avec un pronom relatif. Si *dont* était majoritairement utilisé dans sa fonction sujet, il apparaissait également comme pronom relatif complément d'objet direct dont la fonction était explicitée par l'usage du pronom *los* (*Gent de sopçonament e d'avís dont eth los escarniva un chicòt en bèth los parlar*). Identifier ce fonctionnement de la relative devait permettre d'élargir l'analyse au fonctionnement plus général de la relative en occitan dans laquelle le relatif *que* est vidé de toute information concernant la fonction, celle-ci devant être déduite du contexte (« *Aquel jorn que se'n anèron* », Joan Bodon, *Lo libre dels grands jorns*) ou d'autres éléments présents dans la relative tels qu'un pronom par exemple (« *un òme grand, viu, que li donèri un pauc mai de cinquanta ans* », Joan Bodon, *La Quimèra*).

### **Bibliographie spécifique pour l'épreuve de 2021**

Romieu, M. ; Bianchi, A., 2005, *Grammatica de l'occitan gascon contemporanèu*, Saber lenga, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

### [Sujet de l'épreuve de 2021](#)

Lo harpaire

En vienent vielh, me brombi tostemps mèi deu pair. De la soa ombra immensa, ont anavi. Mon pair que se conveniè au Mont<sup>29</sup>. « Es París ende jo. » Que n'aimava las idèas ultra-modèrnas, las parets ancianas, estrangladas e de penent, ont los meitadèrs s'i amagavan vénder, acholats, la poralha e lo cresson, e las flors, un còp l'estiu, dont a la carrièra quilhada ne hadèn un gave de vriulet e de jaune.

Lo mon pair que s'estancava mantun còp. Que ralhava, suu pont deu Midor, dab los qui coneishen, qui saben lo prètz d'ua propietat o d'ua frasa ; qui estiman tau o tau fortuna, a vista de nas, e veden lunh dens los dosatges deus ministèris ; los dont cridavan contra la telefonia shens hui, e d'autas invencions. Gent de sopçonament e d'avis dont eth los escarniva un chicòt en bèth los parlar. E, l'imperiala<sup>30</sup> talhada, ironic e fièr, que passava au miei deus caulets rois, deus plants de pruèrs e de cueisha-madama<sup>31</sup>, de las ambradas d'iranjias, de las cujas espansadas, hartas de semenças blasidas. E que tirava lo son carnet, per escrìver signes sonque ; car en calcul mental digun li podèn pas har, medish, a l'aut arriu deu Mont, l'òmi de l'aubèrja dont adicionava d'ua len : "40 sòus e 40 sòus, cinc liuras e 40 centimes, e tres liuras, ueit quaranta, e ua pistòla dab dètz sòus, dètz e nau liuras quatevints... ». Un jorn, lo mon pair li balhè dètz sòus de rèsta, entà véder si los i tornaré.

Que hadè, après, per lo plaser, un destorn a las arcadas, ua carrèira estrenhuda e enconeishuda, en plen dens la vila, dont deishava càder garlandas de vinha e esbarrassadas d'arròsas, esparvoladas de las irondas.

S'avè hèit un estile, e se'n trufava. La caravata, mès dehèt mau calicotada, la camisa espessa deu Victor Hugo d'après Jersey. Que s'èra disputat un còp, a Raon-l'Étape, dab lo Tigre, e lo Clemenceau qu'apareishè de temps en temps, dens son espiar d'acèr. Que hadè exprès de pausar davant lo fotografe deu mercat, dab jo e dab lo ridèu d'un paisatge usat, entà, a la soa mòda, « har paur a l'aparelh ».

E que tornàvam deu Mont, los sers de dimars, cargats deus libis bon conde de las edicions Gründ, de veires verds crompats aus permèrs còpavaishèras d'alavetz, e aquí caravatas viradas e arreviradas dens lo gran parasòl roi, e aquí flors entà la mair, e pijons febrós tots, e cauças ende jo, Spòrt 1932, dont se podèn pas méter, un còp arribat a casa, pr'amor de las colors, e aquí tracts per las eleccions de Robert Prieur e deu Doctor Besòs.

Qu'èra « l'expedicion deu Tonkin », çò didè lo pair. Devèm, entà tornar a la Mona Six<sup>32</sup> blura, tota en gòda<sup>33</sup> deus sons ridèus carrelcats a las frinèstras, e deus pòrtaflocs en cristau, arrestà'ns a la terrassa deu Commerce, apielats los paquetrons.

- Entà jo, çò didí, un bock.

Mon pair, silenciós, vedè que la mair m'avè en balas abituat a las grenadinas.

- Mès adara, çò didè, cara't.

Que se tirava lo chapèu, e lo harpaire que passava. Èra un vielh, cap en avant, pr'amor de la soa harpa daurada a l'esquia. Las autòs que klaxonavan, las permèras ràdios que parasitavan, lo monde hadèn un flume de horra-borra.

---

<sup>29</sup> *Lo Mont* : Lo Mont de Marçan.

<sup>30</sup> *L'imperiala talhada* : la soa barba, talhada a la mòda « imperiala ».

<sup>31</sup> *Cueisha-madama* : varietat de pera.

<sup>32</sup> *Mona six* : La Monasix es una automobila fabricada per Renault de 1927 a 1931.

<sup>33</sup> *Tota en gòda* : ufanosa.

Lo gent deishava eslissar la soa harpa de l'espatla, s'asseitava suu pliant, e a mans plenas, e dab los nèrvis, e dab dehèt de cap, deishava s'envolar los sons de huelha, los sons d'aiga.

- Tira-te lo capèth, çò comandava lo pair.

Bernat Manciet, « Lo harpaire », Casaus perduts, edicions Reclams, Pau, 2005, p. 19-21.

*Après avoir fait une analyse centrée sur les diverses caractéristiques linguistiques du texte, vous présenterez de façon synthétique le fonctionnement de la proposition relative dans ce texte et dans la perspective plus générale de la grammaire occitane.*

*NB : Vous lirez à haute voix les lignes 22 à 32 du texte.*

## Epreuve orale d'explication de texte littéraire

### Rapport établi par Pierre Escudé et Yan Lespoux

#### Rappel des attendus de l'épreuve

L'épreuve orale d'explication d'un texte issu du programme est réalisée en langue de l'option ; elle bénéficie de deux heures de préparation et dure 45 minutes, articulées en deux temps : 30 minutes de présentation par le candidat et 15 minutes d'échange avec le jury dans la langue de l'épreuve, pour un coefficient 2.

Nous rappelons les œuvres inscrites au programme du concours et que les candidats ont donc retrouvées à l'oral après avoir traité l'une d'entre elles lors d'une des épreuves de la session écrite :

- *La Chanson de la Croisade* ;
- Pey de Garròs, *Eglògas – poesias gasconas* ;
- Théodore Aubanel, *Lou pan dóu pecat* ;
- Joan Bodon, *La Quimèra*.

En salle de préparation, les candidats ont accès à l'œuvre intégrale dont un extrait est le texte à traiter lors de cette explication. Cet extrait est suffisamment dense pour permettre de trouver une cohérence autonome au texte. La connaissance générale de l'œuvre est évidemment attendue, mais l'explication demande de se concentrer absolument sur l'extrait donné au candidat.

Le texte qui a été proposé aux candidats lors de cette session est un extrait de l'œuvre théâtrale d'Aubanel, *Lou pan dóu pecat*, Acte V, scène 5. Long de 38 vers, l'extrait est composé d'une longue tirade de Faneto (« Es l'ouero de tout dire ; escouto, que te parle ... ») brisée par l'unique vers de Malandran (« Acabes pas ... N'ia a proun. O doulour ! ô brutice ! ») et achevée par Faneto (« ... Que la mort ! Tuio-me, mèstre ! tuio-me vite ! »).

Le candidat doit toujours se méfier de l'hypothèse ne donnant à un texte « tombé à l'écrit » comme à un texte « déjà tombé l'année précédente » aucune probabilité de « tomber à l'oral ». Par ailleurs, le candidat à l'agrégation de langue doit faire montre d'une curiosité inlassable pour les œuvres du patrimoine de la langue en question, sans s'arrêter au seul contour des quatre œuvres au programme. C'est bien cette « culture générale » - et qui excède la seule production littéraire – qui fait du candidat futur agrégé un professeur mieux à son aise dans sa matière ; en l'occurrence, et pour l'épreuve, savoir retrouver l'écho de l'extrait choisi dans d'autres œuvres du même auteur, de la même période d'écriture, voire de l'histoire littéraire occitane, nationale ou internationale dans son ensemble, donne plus de prix à l'explication.

Le libellé minimal donné avec l'extrait ne fait que sécuriser ce qui est attendu du candidat : « Prepausaretz una explicacion literària d'aqueste extrait. » Il s'agit bien de proposer une explication littéraire du texte (c'est-à-dire adossée absolument au texte proposé) qui ne soit ni strictement historique, ni surtout une description ou un accompagnement de l'ensemble de l'œuvre au programme, voire de l'œuvre de l'auteur, voire encore d'histoire littéraire – même si une certaine érudition sur ces domaines, employée avec bon sens, ne peut qu'être appréciée par le jury quand elle met en relief tel ou tel aspect de l'extrait en question. Le libellé n'impose aucune « méthode » : au candidat de choisir, là aussi avec bon sens, la façon de donner à vivre et à lire le texte proposé. Ici, le jury estime qu'une lecture linéaire permet de voir se dérouler la tension du texte bien mieux que ne le ferait une lecture « composée » qui serait amenée à reprendre l'ensemble en un feuilletage de plusieurs passages distincts.

Il est toujours réalisé entre l'introduction et l'explication une courte lecture du texte (que le jury arrête au bout de quelques vers, quelques lignes). Il s'agit là pour le candidat de faire montre de sa capacité à lire le texte :

- a) savoir correctement déchiffrer les graphèmes (ici en graphie mistralienne) en phonèmes correspondants selon
- b) la bonne syllabation (ici d'alexandrins),
- c) en donnant un rythme satisfaisant (et s'aidant de la ponctuation, très riche ici, et des effets de rejet ou contre-rejets et en proposant, au-delà
- d) d'une lecture fluide et non heurtée
- e) une mise en voix qui ne soit ni jouée, ni théâtrale, mais qui donne la capacité au jury de comprendre que le candidat a perçu la tonalité du texte (épique, lyrique, dramatique – comme c'est ici le cas).

### Le fil de l'explication

Le jury attend donc du candidat une explication coordonnée, sans cesse adossée au texte sans pour autant en faire une paraphrase. L'explication demande *d'expliquer* – étymologiquement de déplier – le texte, et cela par un va-et-vient qui permet de percevoir les effets les plus subtils du texte avec les grandes lignes qui l'articulent. Le candidat doit embarquer le jury dans une façon de lire le texte qui en donne un sens – ou plusieurs sens – cohérents avec ce que porte le texte dans sa dimension formelle. On ne peut pas tordre un texte, on doit le faire parler sans souffrance. Mais le texte doit parler, et dire autrement ce qu'il dit à première vue, et parfois autre chose que ce qui est dit au premier degré de lecture.

Le candidat sait qu'un texte de théâtre ne se lit pas, ne se dit pas, de la même manière qu'un récit ou un extrait de journal, ou une pièce poétique. L'étude de la forme du texte et l'attention à sa typologie sont donc fondamentales.

Les candidats qui ont présenté une lecture de cet extrait d'Aubanel en ne voyant que le fil narratif (confession de Faneto), dramatique (la seule issue d'un amour impossible est la mort), voire poétique (alexandrins à rimes plates donnant une dimension lyrique classique au texte) sans en voir la dimension théâtrale, c'est-à-dire écrite pour être *représentée* devant un public – et ce public, dans *cette* langue et *cette* forme – n'auront vu qu'un ou certains des aspects du texte sans en faire ressortir pour autant ce qu'il a de spécifique : sa théâtralité, son impact sur les sentiments des spectateurs. D'autant que cet aspect est assez singulier dans l'écriture félibréenne, et occitane dans son ensemble : la socialisation de la langue, certes de manière toujours poétique, était un aspect à scruter ici.

Le fil de l'explication demande classiquement une introduction, un développement, une conclusion.

L'introduction a) situe l'extrait (dans son cadre temporel, esthétique ou de la personnalité de l'auteur) et rapidement b) cite cet extrait (dans « l'économie générale de l'œuvre ») avant de proposer une *problématique* (une façon personnelle de répondre à l'énigme qu'est le texte, au bloc qu'est le texte dans son apparition formelle) et c) un plan coordonné qui sera suivi dans le développement par le candidat ... et le jury. Comme son nom l'indique, l'introduction introduit mais ne développe pas ! Dès qu'il y a développement, le candidat doit se rendre compte qu'il fait fausse route. On ne peut pas tout dire dans un seul extrait, on ne peut pas tout décrire dans une introduction : c'est donc un effort de clarté, de densité, qui sera apprécié dans cette première partie. On explicitera également la méthode choisie : ici, sans doute, le suivi du fil du texte qui développe linéairement, au fil de la confession de Faneto toute l'ampleur du drame d'Aubanel, et on le verra, de sa vision de l'amour et de la liberté féminine dans un contexte avignonnais (catholique et conservateur) qui à l'époque est totalement contraire à cette vision.

Le développement est là pour proposer la lecture du candidat, dans ce va-et-vient entre la grille de lecture présentée et le texte lui-même : mais attention à ne pas enfermer le texte derrière cette grille ! Le candidat, dans sa préparation, aura soin de s'assurer que la grille est là pour ouvrir le texte, l'éclairer, non pour le forcer ou le cloîtrer dans une lecture univoque ou figée. Les parties du développement sont explicitées : les évolutions du texte, ses accélérations ou ses plages d'approfondissement, au fil des effets stylistiques qui le composent. Mais il ne s'agira pas de décrire une collection de figures de style, ou de s'arrêter à la description de ce qu'est le texte (rimes, choix des mots, champ lexical, etc.) sans en lire ce que ces choix stylistiques proposent ou imposent au sens du texte.

La conclusion est un moment important de l'explication : tout à la fois a) retour sur ce qu'était l'axe principal de lecture, b) point (synthétique) sur l'endroit où nous laisse le texte (et son auteur) et c) « ouverture », c'est-à-dire élan vers d'autres problématiques ouvertes par le texte, sa forme, son contexte, son auteur, sa typologie, etc.

## L'entretien

Il ne faut pas qu'il y ait confusion dans l'esprit du candidat sur la fonction de l'entretien qui suit l'explication. Les questions que pose le jury sont là tout à la fois pour confirmer une cohérence méthodologique, le sens qu'a donné le candidat au texte, et pour valider la qualité langagière, linguistique et méthodologique du candidat, futur agrégé – c'est-à-dire professeur arrivé au plus haut rang des concours de professeur du second degré. Les questions que pose le jury ne sont pas à considérer comme des pièges : mais des questions, à prendre au pied de la lettre, et auxquelles le candidat doit rapidement, synthétiquement, répondre. Soit pour valider un élément donné, soit pour revenir sur un élément trop vite décrit, ou reprendre des aspects du texte. Evidemment, si les questions vont directement sur des détails et non



sur le choix même de la problématisation et sa cohérence, le jury semblera en phase avec ce qu'aura proposé le candidat. Dans tous les cas, la capacité d'un candidat à prendre en compte les questions du jury, à revenir sur des positions précédemment fixées, est appréciée par le jury : l'entretien est bien un débat adulte et rationnel, où les sentiments et les sensations ont toute leur place, si et seulement si elles ne déforment pas ce que dit le texte. Certains candidats, fatigués sans doute, ne prennent pas les questions de l'entretien pour ce qu'elles sont et cherchent à savoir leur « double sens » ; bien souvent il n'y en a pas, et « jouer le jeu » signifie se positionner dynamiquement dans les voies ouvertes par le jury, même si elles reprennent dans certains cas ce qui aura été posé par le candidat comme définitif. La capacité d'un candidat à ferrailler – aimablement – avec le jury, à accepter d'être poussé dans ses retranchements, à ne pas s'amollir ou se raidir aussitôt la première question posée, est évidemment ce qui est attendu dans cette épreuve orale. C'est ce que le jury a trouvé pour cette promotion.

### Pistes d'explication

L'extrait proposé est la dernière prise de parole de Faneto, personnage féminin nodal du triangle amoureux Malandran – Faneto – Veranet. Le vers 1 montre tout à la fois la qualité de la confession de Faneto (« tout dire »), et sa puissance : l'impératif (« escouto ») adressé à Malandran, le maître, fait d'elle, le temps de sa confession la maîtresse de la parole. La confession est totale et reprend le fil de l'histoire qui a lié le couple, passant du premier moment (« quand venguères me querre »), où par ailleurs Faneto est objet (on vient la chercher, passive) au moment actuel (passage du prétérit au passé-composé) qui exprime le sentiment de la mal-mariée (« l'ai cresegu »). Il y avait en fait une radicale différence entre les deux époux : l'un riche (« toun mas »), l'autre pauvre (« oustalet d'Arle ») – et on retrouve ici la dichotomie, mais inversée, du couple Mirëio fille d'un riche paysan sédentaire / Vincent fils d'un humble faiseur de paniers -, l'un possesseur de richesses matérielles (« drudige ») et l'autre empli d'un rêve amoureux (« foulige ») qui fait d'elle une Emma Bovary arlésienne. La ponctuation émotive et exclamative (dans l'ensemble de la première prise de parole, on comptera 5 séries de points de suspension et près de 20 points d'exclamation) donne la tonalité de la confession : il y a bien une tension immense entre les deux époux. D'un côté, le rêve amoureux, et la folie de croire que ce rêve de jeune fille serait partagé par l'époux (« que sarian dous », au conditionnel, dans un temps qui n'a jamais été au futur ni au présent) mais vivait ailleurs que dans la réalité matérielle - « l'Amour » (deux fois), « pantaiave », « paradisen », « cujave », « cantavo » - ; de l'autre côté, le rythme sec et ternaire du vers 13 (qui vient répondre aux quatre adjectifs du vers 9) dans une opposition frontale : « aterra, sournaru, travaiaire » vs « ajougui, familié, paradisen e tëndre ». Il faudrait entre autres noter ici la radicale opposition entre « aterra » et « paradisen ». Partout (« pertout »), Faneto croit voir et entendre cet Amour rêvé, mais jamais (« de longo ») cela ne sera le cas : Malandran, « sournaru », muet et *taciturne* (selon la propre traduction d'Aubanel) ne regarda jamais sa femme avec les yeux de l'Amour. Le vers 14 peut donc faire un premier bilan de ce passé malheureux : et la double exclamation, « pecaire ! pecaire ! » renvoie à la matérialité du destin de Faneto, et au « pan d'ou peccat ».

Le vers 15 commence ainsi une nouvelle étape de la confession : « Un jour », moment bref et radical lui aussi où tout a été possible, où le ciel du rêve et de l'idéal amoureux s'est rendu visible : « dins l'auritge parëis lou soulèu abrasant ». A deux reprises, et faisant écho à la double exclamation finale de la première séquence de la confession de Faneto, apparaît « Tout l'amour, tout l'amour que pantaiave encaro ». Le voici, le « juvenome », jeune et puissant dieu (« juve » ne renvoie-t-il pas étymologiquement à Jupiter ?) de la fatalité amoureuse. Voici Faneto, pour la seconde fois, enlevée. Ici, nous passons d'Emma à Phèdre : car « l'amour despouderant » d'un homme plus jeune – et non d'un « mèstre » âgé – rend passive Faneto, folle de son rêve qu'elle matérialise sur le jeune Veranet. La fatalité est partout : si Faneto ne peut rien, *dépossédée* de sa raison, Malandran ne peut rien non plus : « toun malur avié d'èstre ». Ontologiquement, Malandran est l'homme du malheur – il le porte en lui et l'a porté sur Faneto. Le couple ne pouvait exister, chacun allait sur une



orbite opposée – terre vs ciel ; « peno » vs « delice » sombre travail muet vs fierté du « terrible » Veranet, objet d'amour comme de terreur, faisant passer le drame vers le tragique de l'expérience humaine. Faneto sacrifie ses enfants, sacrifie son honneur, dans un chiasme qui est au cœur de la confession – plus immémorialement tragique que chrétienne : « Enfant, perdounas-me ! Perdouno, Malandran ! »

C'est bien sur le mot à connotation érotique de « delice » que Faneto est interrompue : elle a bien dit « ai vougut si delice », c'est-à-dire qu'elle s'est bien damnée, d'elle-même. Son unique action a été celle de souhaiter vibrer comme une femme. Malandran, donc, coupe cette confession. Il reprend en un seul vers la main sur ce qui fut sa femme : « Acabas pas », l'impératif premier du vers 1 (« escouto, que te parle ») se renverse sur Faneto. « N'i a proun ». Elle ne pourra pas aller plus loin : nous ne saurons rien de ce que sont les délices amoureux ; ni les spectateurs – et spectatrices – ni Malandran surtout ne les peuvent partager. Effet de censure du temps, censure roumanillaise dans la littérature félibréenne, pudeur d'Aubanel, mais également effet de tragique pour Faneto, femme coupée. Aux délices du rêve amoureux devenu réalité, le réveil de cette réalité répond froidement : « Ô doulour ! ô brutice ! » Le plus haut et le plus beau du rêve devient *souillure* dans la bouche de Malandran.

Faneto reprendra encore la parole, pour une unique question, qui interroge le destin et restera sans réponse. Dans ce triangle amoureux, pourquoi l'époux n'a-t-il pas été l'amant ? Opposition encore dans les hémistiches suivants entre « tu » et « l'autre », entre « moun ome » (mon mari) et « moun rei ». Mais la fatalité amoureuse est trop forte, Faneto est désormais perdue : elle le sait, et Malandran l'a déjà condamnée. La voici qui entre dans les Enfers de son vivant : enfers du pardon impossible : « auriés pietat de iéu », toujours dans un conditionnel qui condamne le réel à ne pas être ce qu'il devrait ; enfers aussi d'un érotisme qui la ronge à jamais (« l'amour l'a'nascado », « l'amour la *cremo* » ; « noun pouriée me sebra de si poutoun *ardènt* »). Le feu est là, et dans un ultime enjambement qui vient illustrer la folle désespérance de Faneto, elle demande à son « mètre », comme à un Commandeur, de la tuer. Le dernier vers de Faneto – l'ultime sera un vers tronqué, quelques temps après cette confession, au moment où elle se suicide avec un couteau – voit la mort à trois reprises comme unique issue de la tension passionnelle : « Que la mort ! Tuio-me, mètre ! tuio-me vie !... ». Le « mètre » est bien dans le camp de la mort : mort du rêve, mort de l'amour, mort de la passion et de la parole vive.

Ne pas voir les dimensions de la passion amoureuse, de la force brutale du destin, de l'émotion et de l'érotisme de la scène aussi, diminue la lecture que l'on peut faire de cet extrait. Ne pas s'appuyer sur les éléments et les effets de l'écriture dramatique – qui entre sur les lisières du tragique – ponctuation, opposition lexicale à la rime, chiasme, jeux d'opposition entre terre et ciel, Malandran et Veranet (qui ne sera jamais cité) ne permet pas de décliner un propos en phase avec le texte.

Toute capacité à faire écho à d'autres œuvres – l'érotisme doux, humble mais passionnel de la *Miugrano* – la *Mirèio* de Mistral, d'autres œuvres du répertoire contemporain (on a cité Flaubert) ne pouvait que donner plus d'ampleur, quand ces citations venaient à propos, à la lecture du texte.

### Texte proposé aux trois candidats admissibles

Prepausaretz una explicacion literària d'aqueste extrait.

FANETO

1 Es l'ouro de tout dire ; escouto, que te parle :

Quand venguères me querre à moun oustalet d'Arle,  
 Malandran ! voulountié m'enanère emé tu ;  
 T'amave, jouino e simplò.... Au mens l'ai cresegu.  
 5 Mai de toun mas, pecaire ! emai de toun drudige  
 M'enchalié bèn ! L'amour èro tout moun foulige,  
 E cresiéu de l'avé tant lèu que sarian dous !  
 L'amour ! lou pantaiave e tant bèu e tant dous,  
 Ajougui, familié, paradisen e tèndre !  
 10 Iéu cujave pertout de lou vèire e l'entèndre ;  
 De moun cor desboundavo e dins moun sang bouié,  
 Cantavo dins ma tèsto e pièi jamai venié !  
 Tu, de longo, aterra, sournaru, travaiaire,  
 Me regardaves pas.... Oh ! pecaire ! pecaire !  
 15 Un jour, coume au travès dóu nivo s'estrassant  
 Dins l'aurige parèis lou soulèu abrasant,  
 Tout l'amour, tout l'amour que pantaiave encaro  
 Lou vese trelusènt sus lou front, sus la caro  
 D'un juvenome. Èro éu l'amour, èro l'amour  
 20 Que belave dempièi tant de niue, tant de jour....  
 En l'esperant de tu, m'ère enganado, mèstre !  
 Me poudiés rèn douna ; toun malur avié d'èstre.  
 Enfant, perdounas-me ! perdouno, Malandran !  
 Ai rescountra l'amour, l'amour despouderant !  
 25 Oh ! qu'es bèu ! oh ! qu'es jouine, e qu'es fièr e terrible !  
 Perdouno ! ... Ah ! vese bèn pamens qu'èi pas possible !  
 Qu'es bèu ! e dins sis iue quet fiò descouneigu !  
 Lou sables, Malandran, iéu que n'aviéu agu  
 De l'amour que li peno, ai vougu si delice...

MALANDRAN

30 Acabes pas ...N'ia a proun. O douleur ! ô brutice !

FANETO

Perqué noun siés esta, tu, ço que l'autre m'èi ?  
 Siés moun ome ; es vrai ; mai ve ! l'autre es moun rèi !  
 Ah se sabiés ço qu'es, tu, d'uno pauro femo,  
 Quand l'amour l'a'nmascado e quand l'amour la cremo !  
 35 Aurés pietat de iéu !... S'èro eici, lou jouvènt,  
 Noun pourriéu me sebra de si poutoun ardènt.  
 Ah ! te demande rèn, pamens, car n'amerite  
 Que la mort ! Tuio-me, mèstre ! tuio-me vite ! ...

Teodor Aubanel, *Lo Pan dou peccat*, Ate V, sceno V.