



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation externe

Section : Lettres modernes

Session 2021

Rapport de jury présenté par :

Jean-François Louette,
Président du jury

Sommaire

Observations générales, par le président du jury	page 3.
Épreuves écrites	page 4.
Première composition : littérature française	page 4.
Deuxième composition : littérature comparée	page 12.
Étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500	page 21.
Étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500	page 37.
Version latine	page 50.
Version grecque	page 52.
Version de langues vivantes	page 57.
Allemand	58.
Anglais	65.
Espagnol	74.
Italien	81.
Polonais	88.
Portugais	90.
Roumain	92.
Russe	94.
Épreuves orales	page 96.
Leçon	page 96.
Explication de textes sur programme	page 101.
Exposé de grammaire associé à l'explication sur programme	page 105.
Explication de textes hors programme	page 110.
Commentaire d'un texte issu du programme de littérature comparée	page 114.
Éléments statistiques	page 118.

Observations générales du Président du jury

Pour cette session 2021 de l'agrégation externe de Lettres modernes, 110 postes étaient mis au concours : comme en 2020, mais en diminution par rapport aux 115 postes de la session 2019, aux 118 de la session 2018, aux 147 de la session 2017, aux 162 de la session 2016.

Le nombre d'inscrits était de 1128, contre 1208 en 2020, et 1379 en 2019.

Sur ces 1128 inscrits, 619 ont passé toutes les épreuves écrites, soit 54,88% (53,6 % en 2020, 45 % en 2018, 47,5 % en 2019). Moins de candidats donc, mais plus déterminés, ce dont l'on ne peut que se réjouir. Rappelons que la confrontation aux épreuves est par elle-même formatrice, et qu'il est intéressant, même si l'on pressent que l'on n'a pas encore atteint le niveau attendu, de pouvoir se situer dans l'échelle des notes pour chaque épreuve. Cela suppose de les avoir passées toutes (l'absence à une épreuve est éliminatoire) et de ne pas avoir rendu de copie blanche.

Pour cette session 2021, 248 candidats ont été déclarés admissibles, donc un peu plus que l'an passé (224 candidats admissibles seulement, en raison des circonstances sanitaires exceptionnelles dans lesquelles devaient se dérouler les oraux), soit 40,06% des non éliminés (34,56 % en 2020, et 39,69 % en 2019). La barre d'admissibilité a été fixée à 08,83 / 20 (09,18 / 20 en 2020).

À l'écrit, la moyenne des candidats non éliminés a été de 07,89 /20 ; celle des candidats déclarés admissibles, de 11,01 /20.

À l'oral, la moyenne de tous les candidats entendus – 238, dix candidats admissibles ayant déclaré forfait – a été de 8,95 /20 ; celle des candidats finalement reçus, de 11,17.

Les 110 postes initialement offerts ont été pourvus, auxquels il a été possible d'en ajouter, par transfert, deux que le niveau du concours de l'agrégation spéciale (ou doctorale) n'avait en revanche pas permis de pourvoir. Soit donc 112 reçus au total. La barre d'admission a été établie à 9,82 / 20 (9,84 en 2020).

La moyenne totale (écrit + oral) des candidats reçus a été de 11,68. La candidate classée première a obtenu une superbe moyenne générale de 16,46 (17,28 à l'écrit, et 15,65 à l'oral).

À l'écrit, les moyennes des épreuves sont de 7,62 (Littérature comparée) et 7,63 (Composition française), 8,2 (Grammaire moderne) et 8,6 (Ancien français). Pour la version grecque : 7,44. Pour la version latine : 7,35. Pour les versions de langue vivante : de 7,5 (anglais) à 10,56 (allemand) et même 12,67 (roumain), en passant par 8,77 (espagnol), et 8,74 (italien).

Les moyennes des épreuves orales vont de 08,58 / 20 (explication de texte hors programme, qui demeure la plus difficile) à 9,00 (explication sur programme + grammaire), en passant par 8,79 (commentaire de Littérature comparée) et 8,97 (Leçon).

Bilan : 619 candidats ayant composé à toutes les épreuves de l'écrit – 238 candidats qui se sont présentés à toutes les épreuves de l'oral – 112 candidats reçus : le concours, d'un bon niveau, reste difficile, mais le succès n'est pas inaccessible.

Le Président du jury voudrait pour finir féliciter les candidats reçus, qui ont souvent manifesté un bel amour de la littérature française. Il souhaite aussi souligner que leur mérite est d'autant plus grand que la préparation à cette session 2021 du concours s'est déroulée dans des circonstances difficiles (épidémie, confinements).

Les oraux ont pu se dérouler, sans trop de problèmes sinon quelques bruits dus à des travaux retardés par l'épidémie, au lycée Jean Zay (Paris). Que la proviseure et le personnel de ce lycée en soient remerciés ; ainsi que l'ensemble des membres du jury, pour leur travail efficace mais aussi pour leur calme – partagé par les candidats admissibles, qui, après quelques mois de préparation plus difficiles encore que d'habitude, se sont pliés avec bonne grâce et intelligence au protocole adopté pour préserver la santé de tous. Le concours a pu aller à son terme sans qu'aucun cas soit signalé.

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

Jean-François LOUETTE
Professeur des Universités

Première composition : littérature française

Rapport présenté par Vanessa Obry, maîtresse de conférences en langue et littérature médiévales à l'Université de Haute-Alsace.

REMARQUES LIMINAIRES

« Villon est mort, Villon est viv¹ » : la place accordée au poète du XV^e siècle lors de la session 2021 de l'agrégation entre en écho avec ces mots par lesquels Jacqueline Cerquiglini-Toulet ouvrait une réflexion sur l'actualité de Villon et la fascination qu'il a exercée, au fil des époques, sur ses lecteurs. Alors que le texte médiéval n'avait pas été soumis à la réflexion des candidats pour l'épreuve de dissertation de l'agrégation externe de Lettres Modernes depuis 2004, les copies ont montré que les agrégatifs étaient bien préparés et n'ont pas semblés surpris, ce dont on ne peut que se réjouir.

L'œuvre est ancrée dans son temps et sa lecture nécessite une contextualisation et une maîtrise des enjeux littéraires propres à l'époque médiévale, mais la poésie de Villon doit sa célébrité à l'intérêt qu'elle a suscité chez les auteurs modernes et à la légende biographique forgée autour de la figure du « mauvais garçon ». Ainsi, dans la mesure où le sujet proposé engageait une réflexion sur la réception et le rapport à un lecteur programmé par le texte, il pouvait être bienvenu de mobiliser des exemples de lectures ultérieures s'étant posé la question de la compréhension ou du déchiffrement de l'œuvre. Les candidats, que l'on avait sans doute invités à consulter le volume de la Bibliothèque de la Pléiade (2014), s'en sont montrés relativement familiers. Il fallait cependant bien veiller à rattacher ces mentions au traitement du sujet, en évitant les allusions convenues en introduction, sans contribution à la réflexion qui suit. Ainsi, Clément Marot, en éditant les œuvres de Villon en 1533, propose de réparer le texte malmené et de s'en faire « chirurgien » pour qu'il passe à la postérité. Il constate la présence de passages rendus difficiles, par l'écart linguistique et temporel : « Quant à l'industrie des lays qu'il fait en ses testamens, pour suffisamment la congnoistre et entendre, il faudroit avoir esté de son temps à Paris et avoir congneu les lieux, les choses et les hommes dont il parle, la mémoire desquelz tant plus se passera, tant moins se congnoistra icelle industrie de sez lays dictz. » (Pléiade Villon, p. 427). Marot regrette ces passages qui ont pour sujet « telles choses basses et particulieres », il ne cherche pas à les éclaircir, mais préfère entretenir la mémoire de la langue poétique. Cet écart a néanmoins pu laisser des traces dans la réception ultérieure, nombre de lecteurs ayant cherché à réduire l'écart en identifiant les référents, pour reconstituer le contexte et se mettre dans la position du lecteur parisien du XV^e siècle. On peut penser aussi aux recherches que Tristan Tzara prévoyait de publier et qui ont été réunies sous le titre *Le Secret de Villon*, où l'auteur se livre à un déchiffrement anagrammatique de la poésie perçue comme texte codé. Il s'agit donc d'un exemple de réception percevant la poésie comme assemblage de mots suspects dont on peut découvrir les sens multiples.

Si le jury a lu avec plaisir un certain nombre de copies claires, informées et témoignant d'une sensibilité littéraire réelle, la préparation de l'épreuve écrite semble parfois fondée essentiellement sur l'assimilation d'un cours et une appropriation personnelle limitée du texte, ce qui peut être perçu notamment dans le choix des exemples. Rappelons aux futurs candidats que la reprise d'un plan issu d'un corrigé de dissertation ou d'une leçon, fût-il brillant, bien compris et pertinemment reformulé, ne pourra jamais convenir pleinement. Des analyses précises et personnelles d'exemples tirés de l'ensemble du programme sont attendues : on pouvait certes illustrer la citation proposée en citant « La Ballade de la Grosse Margot », « Les Regrets de la Belle Heulmière » et « La Ballade des pendus », mais une copie ne peut être valorisée que si elle ne se contente pas d'exemples rebattus, et témoigne au contraire d'une capacité de circulation dans l'œuvre ; il ne fallait pas, en particulier, écarter les poésies de circonstance, trop peu souvent mobilisées.

Enfin, on ne saurait trop rappeler aux candidats que la qualité de rédaction d'une copie d'agrégation doit être irréprochable. Une relecture attentive doit permettre d'éliminer les fautes de langue ; on veillera aussi à éviter les expressions familières. La formulation de la problématique est quant à elle trop souvent associée à des constructions fautives de l'interrogative indirecte, dont nous nous permettons de rappeler qu'elle se construit, en subordonnée, sans inversion du sujet et sans point d'interrogation. Un certain nombre de copies présentent en outre des confusions terminologiques : le sujet impliquait une définition ferme de l'ambiguïté et de l'équivoque, ainsi qu'une maîtrise des figures qui peuvent y être associées ; les notions d'antithèse, d'oxymore, de paradoxe devaient par exemple être clairement distinguées. Les candidats ayant réussi l'épreuve de composition française ont su montrer à la fois leur familiarité avec les enjeux du texte étudié au cours de l'année et leur maîtrise rigoureuse des outils de l'analyse littéraire, que l'on peut attendre de tout enseignant du secondaire.

¹ Villon, *Œuvres complètes*, édition et traduction Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2020, p. 8 (titre de la préface).

SITUATION, ENJEUX DU SUJET ET PROBLEMATISATION

Rappel du sujet : « Cette recherche de l'ambiguïté, ces mots suspects qui comportent plusieurs sens, cet émiettement du langage visent à rendre évidente l'incertitude du monde qu'il est impossible d'appréhender dans sa réalité. Êtres, sentiments, langages, tout nous échappe, tout nous trompe, dans un glissement et un chevauchement continus des apparences [...] ». (Jean Dufournet, *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris, Honoré Champion, 1980, p. 16.)

Le sujet n'a pas dérouté la plupart des candidats, car il ne pose pas de problème de compréhension littérale et parce que sa thèse est identifiable, bien représentée dans les études sur Villon. La citation est extraite de la fin de l'introduction des *Nouvelles Recherches sur Villon*, un recueil d'articles, publié par Jean Dufournet en 1980. Cette introduction, intitulée « Jeux de mots. Métamorphoses et Carnaval dans le *Testament* de François Villon », répertorie des jeux de langage – procédés phoniques, syntaxiques, sémantiques et symboliques – et réfléchit à leur fonction, en la reliant au carnavalesque au sens que lui donne Bakhtine, à une régénération et une libération de l'ordre social et naturel, tout en soulignant leur violence déconcertante. La citation quant à elle constitue le dernier paragraphe de cette introduction et déplace les enjeux en mettant de côté l'aspect carnavalesque proprement dit, pour souligner une autre fonction de la multiplicité des sens et des jeux verbaux : la mise en avant d'une incertitude généralisée. La partie coupée à la fin du sujet comprend une référence à un vers de Villon : « en sorte qu'une des clés de l'œuvre se trouve dans l'un de ces vers paradoxaux qui tissent la *Ballade du Concours de Blois* : Rien ne m'est sûr que la chose incertaine. » Les candidats n'avaient pas à reconstituer la citation de Jean Dufournet, mais certains ont montré qu'ils avaient en tête ce vers (« Riens ne m'est seur que la chose incertaine », v. 11 de la ballade) ou des citations proches dans l'œuvre, qui illustrent le sujet. Dans les différentes études écrites par J. Dufournet, les deux lectures de l'ambiguïté comme procédé de renversement carnavalesque et comme signe d'un constat désabusé sur le monde coexistent et sont liées ; souvent, le critique présente la seconde interprétation comme plus fondamentale, relevant d'une « attitude de philosophe » (*Villon : ambiguïté et carnaval*, 1992, p. 27) et reflétant les préoccupations de ce qu'il nomme la « génération Louis XI » (*ibid.*, p. 134).

La citation donne les caractéristiques d'une écriture poétique, définie par *l'ambiguïté*, les mots qui comportent *plusieurs sens* et *l'émiettement du langage*. Le constat de l'ambiguïté et de la multiplicité des sens ne pouvait se contenter d'une approche thématique : les notions peuvent en effet renvoyer à des procédés présents à différents niveaux, la pratique de l'équivoque, la syllepse, les jeux de mots, les phénomènes de polyphonie, mais aussi l'antiphrase, qui fait apparaître un double sens, selon que le lecteur l'identifie ou non. L'expression « émiettement du langage » renvoie pour sa part, dans le contexte, à un feuilletage « vertical » (multiplication des strates de signification qui conduit à une richesse sémantique) ; mais elle peut aussi être rattachée à la multiplicité des langues (citations latines qui brisent la continuité du sens), à la mise en cause de l'unité du texte qui présente des traits de discontinuité débouchant sur une perte du sens.

La pluralité d'interprétations possibles est recherchée et la citation lui assigne une fonction : l'absence de sens univoque provoque une incompréhension, qui permet une démonstration ou une révélation – ce serait le sens de l'expression « rendre évidente » –, celle de « l'incertitude du monde ». Le caractère incertain, ou ininterprétable de manière définitive, touche donc « le monde », une totalité, qui est développée par « êtres, sentiments, langages ».

L'incertitude du monde peut être comprise de différentes manières et l'expression a souvent été analysée de manière trop rapide dans les copies. D'abord, elle peut être mise en relation avec l'ambiguïté et l'impossibilité de l'appréhender : l'expression pose la question du sens, d'un monde indéchiffrable. Elle peut être aussi reliée au jeu incessant des apparences trompeuses, évoqué à la fin de la citation ; le monde incertain est un monde empli d'illusion (Villon écrit « abusion »). L'incertitude du monde renvoie en outre à sa fragilité ; le monde est en péril et, plus particulièrement, le texte du *Testament* ne cesse de rappeler l'imminence de la mort. L'incertitude du monde évoque par ailleurs l'instabilité de destins soumis aux revirements de Fortune, qui est une figure centrale de la poésie de Villon.

Enfin, la citation définit des relations entre deux instances, qu'elle ne nomme pas vraiment : le Je poétique, qui n'est pas cité, mais apparaît sous la forme d'une intention ; et le destinataire, lecteur désigné par le pronom « nous ». Cet aspect du sujet a souvent été évité dans les copies : les candidats doivent bien veiller à ne pas simplifier ou réduire les enjeux de la citation qui leur est proposée. Si l'ambiguïté est prévue par l'écriture, ce « nous » désigne tout lecteur, le destinataire programmé par le texte ; cependant, il serait possible de réfléchir à cette identité du lecteur, et peut-être à l'écart temporel entre les lecteurs contemporains et les lecteurs plus tardifs, qui comprendraient moins immédiatement le sens du texte.

Le lecteur se trouve donc face à des mots « suspects », ce qui invite à l'enquête – y compris au sens judiciaire : voir les actes de Villon mauvais garçon dans son texte – ou à un déchiffrement, une herméneutique. Mais le destinataire enquêteur ne tomberait que sur des apparences qui échappent : toute tentative de compréhension, d'interprétation ou tout sens définitif donné à la poésie est une illusion, chassée par une autre –

d'où la métaphore du glissement et chevauchement continus. La poésie de Villon serait de cette façon source d'incompréhension et de vertige. Face à la figure du poète virtuose, qui cherche l'ambiguïté pour rendre compte d'un rapport au monde, se dessine alors celle d'un lecteur trompé et sans repères, ce qui pose la question de la lisibilité du texte de Villon.

Le débat consistant à savoir s'il faut chercher à réduire les ambiguïtés pour trouver un sens stable à l'œuvre, ou au contraire la préserver comme trait de sa littéarité, trace aussi une ligne de partage dans la critique sur Villon. On peut distinguer des études qui, dans le sillage de la somme publiée par Pierre Champion, en 1913, *François Villon. Sa vie et son temps*, postulent que la contextualisation historique permet de comprendre la poésie de Villon et donc que le difficile accès au sens n'est pas consubstantiel ou programmé. Ces travaux s'opposent à des entreprises de décodage des différents sens, qui visent au contraire à montrer la multiplicité prévue, telles celles de Jean Dufournet. On peut citer également la position plus radicale de Roger Dragonetti, qui postule l'inutilité de tout déchiffrement de la poésie fondamentalement incompréhensible et dont la valeur réside précisément dans la fragmentation de sa signification.

Si la difficulté de compréhension de la poésie de Villon est assez évidente, on pouvait attendre des copies qu'elles ne se bornent pas à le constater, mais qu'elles montrent le fonctionnement de l'ambiguïté, à différents niveaux : le sujet appelait en effet une attention à des procédés formels et à l'analyse précise d'exemples. La citation implique en outre une discussion : Villon n'est pas toujours ambigu et il est nécessaire de poser la question d'un accès immédiat au sens, d'une lecture littérale, ou d'une appréhension du monde par la poésie, en réservant une place à ce qui n'échappe pas au lecteur.

L'analyse du sujet doit donc aboutir à la reformulation précise de sa thèse, en veillant à ne pas la réduire. L'introduction doit ensuite engager un processus de problématisation, qui se révèle parfois sacrifié et artificiel dans les travaux des candidats. Il est nécessaire de réfléchir à la confrontation de la thèse proposée par le sujet avec d'autres points de vue, des éléments venant rendre l'approche plus complexe ou encore apporter des restrictions : la problématique peut alors refléter un mouvement de réflexion émergeant de l'analyse du sujet, et non seulement une construction rhétorique. Cela permet d'éviter deux types de problématiques peu efficaces. D'une part, la seule reformulation interrogative du sujet conduit souvent à une démarche illustrative et n'engage aucun mouvement dialectique : ce type d'approche a souvent pour conséquence la construction d'une deuxième partie en retrait par rapport à la première. D'autre part, il est peu utile de se demander si l'œuvre se définit *seulement* par ce qu'en dit le sujet : la réponse est nécessairement négative et le risque de hors-sujet est grand, si la suite de la copie s'attache à trouver ce qui est *aussi* dans le texte au programme ; ainsi, de longs développements sur la *persona* poétique, sur le réel, le mensonge ou la mort, mal rattachés au sujet, ont pu être dommageables à certaines copies.

PROPOSITION DE TRAITEMENT DU SUJET

La citation invite à articuler d'une part une écriture qui manie l'ambiguïté ou les sens multiples, et d'autre part l'incertitude généralisée, face à un monde incompréhensible et en péril, qui constituerait à la fois la cause et l'objet de la poésie ambiguë. Le dispositif débouche à la fois sur la prise de conscience de l'instabilité du monde et sur l'incertitude ou la perte du lecteur, trompé, sans prise : les propos de Jean Dufournet posent ainsi le problème de la lisibilité de la poésie de Villon. La recherche de l'ambiguïté rend-elle Villon illisible ? Comment peut-il être tant lu s'il est aussi insaisissable ?

I. Villon illisible : la poésie insaisissable

L'écriture de Villon joue de la multiplicité des sens ; elle produit un effet d'émiettement qui renvoie à l'incertitude du monde et condamne le lecteur à une autre forme d'incertitude.

1) Ambiguïté et émiettement généralisés du sens

La poésie de Villon se fonde en effet sur l'ambiguïté et la coexistence de sens multiples, ce qui ne permet pas l'interprétation univoque. Il s'agit donc de le montrer à différents niveaux.

La multiplicité des sens est d'abord due au jeu sur les mots et les expressions. On peut penser au procédé de l'équivoque, par exemple dans l'ouverture du *Testament*, qui nomme Thibault d'Aucigny, responsable de l'emprisonnement à Meung-sur-Loire. L'ambiguïté apparaît avec le vers « Je ne suis son serf ne sa biche » (v. 12). Le sens premier du nom *serf*, renvoyant au refus de l'asservissement à la figure d'autorité, devient multiple avec la mention de la « biche » qui ferait de l'évêque cruel un chasseur dont le poète ne veut pas être le gibier. Un troisième niveau de lecture fait ici apparaître une interprétation sexuelle, relevant de l'accusation d'homosexualité liée aux représentations du cerf comme animal lascif (d'autres lectures encore ont pu être proposées). L'exemple montre donc le nécessaire passage de l'ambigu au multiple. Dans les jeux de mots, le niveau second de sens aboutit à une lecture scatologique, sexuelle, ou du moins triviale : on peut

penser au souhait de « frapper en ung autre coing » (*Lais*, v. 32), où la métaphore monétaire prend le sens d'aller voir ailleurs, dans le domaine amoureux, ou aux allusions sexuelles contenues dans le don de l'épée sans le fourreau (*T.*, v. 1026). Les emplois des noms propres font quant à eux apparaître des êtres qui échappent, entre un référent réel que l'on ne peut identifier que grâce aux notes savantes des éditions et des ouvertures diverses : Jehan le Cornu est à la fois un clerc appartenant à une famille de financiers et le type du cocu.

La dispersion du sens de la poésie tient aussi à l'art de la rupture, qui est une forme d'« émiettement du langage ». L'émiettement est syntaxique, avec une pratique récurrente de l'anacoluthie ou des ambiguïtés de rattachement (voir les premières strophes du *Lais* et du *Testament*). La polyphonie énonciative, qui apparaît avec les délégations de parole au moment des insertions de ballades ou rondeaux dans le *Testament* est un autre principe d'émiettement du langage et rend l'interprétation difficile, puisque l'on ne sait pas toujours si le Je poétique assume ou non le propos. Ici, le langage et son point d'origine se dérobent. Lorsque le texte est contradictoire, affirmant une chose et son contraire, il est souvent impossible et inopportun de trancher ; l'ambiguïté peut alors aussi tenir à l'antiphrase, qui n'est pas toujours immédiatement perceptible. Ainsi, le traitement de la figure de Guillaume Villon, père de substitution dont le poète choisit de garder le nom, est ambigu. Dans le *Lais*, le testateur lui laisse son « bruyt » (sa renommée), ainsi que « □s□es tentes et □s□on pavillon » (st. IX), qu'il ne possède peut-être pas. Dans le *Testament* le poète lègue à son « plus que père » sa bibliothèque et en particulier le *Roumant du pet au deable* copié par Guy Tabarie. Le don devient suspect : l'existence du *Roman du pet au deable* n'est pas certaine et renvoie plutôt à l'affaire de la frasque estudiantine à laquelle a été mêlé Villon en 1453 ; la fiabilité du copiste est plus que douteuse et l'on pourrait en conclure qu'il ne laisse rien... ou du vent. Sous l'apparence de l'éloge, dont on peut se demander à quel point il est sincère, les émotions du Je poétique échappent.

Ces procédés décourageant la lecture univoque amènent Roger Dragonetti à écrire que « L'œuvre de Villon reste dans l'ensemble illisible » (« Le Contredit de François Villon », 1983), dans la mesure où toute tentative d'interprétation est précaire. Or, cet impossible accès au sens définitif est programmé et l'instabilité verbale reflète la vision d'un monde incertain.

2) L'instabilité verbale comme expression de l'incertitude du monde

Les textes ne cessent de répéter l'incertitude liée à la condition humaine : « Vivre aux hummains est incertain / Et après mort n'y a relaiz » (*L.*, v. 61-62). L'incertitude est celle de la mort qui approche, dans le *Testament* particulier, composé « en ce monde cy transsitaire » (v. 61). Villon cite l'*Ecclésiaste* présentant jeunesse et adolescence comme « abuz et ygnorance » (*T.*, v. 216) ; ce passage est intéressant car le poète est lui-même victime d'une illusion de lecture face à un texte contradictoire ou ambigu où il n'aurait lu d'abord qu'une autre citation : « Esjois toy, mon filz, / En ton adollescence » (v. 211-212). De même, la « Ballade des seigneurs du temps jadis », au centre de la série de trois ballades insérées sur le motif de l'*ubi sunt*, relie la précarité de la condition humaine à l'illusion : « Ce n'est que toute abusïon. / Il n'est qui contre mort resiste ».

Le monde incertain est aussi instable car il est régi par Fortune, l'une des figures tutélaires du *Testament* en particulier. L'image de la fortune commandant le monde est présente dans l'anecdote, qui fait figure d'*exemplum*, mettant en scène Alexandre et le pirate Diomédès. Le personnage justifie ses méfaits par l'action de la fortune : « Mais que veulx tu ? de ma fortune / Contre qui ne puis bonnement, / Qui si faulcement me fortune, / Me vient tout ce gouvernement » (*T.*, v. 145-147). La fortune est trompeuse, mais le sort du pirate antique est renversé par l'action bienfaitrice d'Alexandre, le poète se plaignant de n'avoir pas trouvé « ung autre piteux Alixandre » (v. 162). La fin du *Testament* dans le manuscrit édité dans le volume au programme donne le dernier mot à Fortune dans la prosopopée de la « Ballade de Fortune ». Cette version du texte, unique parmi les manuscrits comme les imprimés, souligne ainsi le lien entre la précarité généralisée et l'action déstabilisante de Fortune. Le monde soumis aux revirements de fortune est opaque, ce qui explique les affirmations répétées d'un renoncement à la connaissance certaine : « Je congnois tout fors que moy mesmes » dans le refrain de la « Ballade des menus propos », ou encore « Doubte ne fais fors de chose certaine, / Science tiens a soudain accident » (« Ballade du concours de Blois », v. 13-14).

L'instabilité du monde se reflète enfin dans l'émiettement de la poésie elle-même. La fragmentation formelle est sensible dans l'usage de la strophe carrée pour les deux poèmes longs : l'accumulation de huitains d'octosyllabes dont certains peuvent être isolés, comme des fragments détachables, et dont le nombre est relativement instable d'un manuscrit à l'autre, aboutit à une dispersion du sens de la poésie prise dans son ensemble. De même, les insertions lyriques dans le *Testament* en brisent la continuité, par la récurrence des refrains ou l'emploi de mètres ou de strophes différents : cela rattache le texte au genre du *dit*, dont l'une des marques est, selon Jacqueline Cerquiglini-Toulet, cette pratique de la discontinuité. L'incertitude touche donc le texte, comme le montre l'évocation, dans le *Testament*, des manipulations de l'œuvre antérieure : le *Lai*, appelé testament contre la volonté de son auteur, qui en conclut que « Ung chacun n'est maistre du scien » (v. 760). Cela apparaît aussi avec la figure du clerc Firmin l'« estourdi » et de l'exécuteur testamentaire, Jehan de Calaiz, que Villon laisse « gloser et commanter □...□ / Interpreter et donner sens / A son plaisir, meilleur ou pire » (strophe CLXXIV).

Puisque tout échappe à l'homme du fait de sa condition incertaine, la poésie aussi échappe et elle peut être l'objet de lectures contradictoires ; elle semble même faite pour avoir des lectures contradictoires, ce qui constitue un piège tendu au lecteur.

3) Une poésie en trompe-l'œil : les pièges tendus au lecteur-interprète

Le *Lai* et le *Testament* se fondent sur une illusion de transmission testamentaire, par laquelle le legs devient parodique : les dons ne sont que des simulacres et à ce titre ils sont toujours suspects, qu'il s'agisse de donner une épée à condition que le légataire la rachète, des objets inutiles ou inexistantes.

Face aux mots suspects, la tentation est celle de l'enquête, qui peut déboucher sur une aporie, ou, du moins, qui ne résout pas les hésitations dans l'interprétation. À la fin du *Lai*, au terme de l'énumération des dons, le texte revient au contexte de la dictée : lorsque la cloche de Sorbonne sonne l'Angélus, le Je poétique est sujet à un moment d'*entroubli* (« je m'entroubliai », v. 281). Ce passage a été l'occasion de lectures contradictoires et constitue un bon exemple de ces mots « suspects ». L'épisode a été lu comme un alibi dans l'affaire du vol de collège de Navarre, dans lequel Villon a été impliqué et qui a eu lieu à la date que donne le *Lai* pour sa composition : Noël 1456. On a pu y voir aussi le récit du souvenir d'une maladie (crise d'épilepsie selon Paul Imbs) ; l'esprit est du moins sous l'emprise d'une folie qui se rattache à la mélancolie. Puisque l'épisode fait suite à l'Angélus, l'*entroubli* peut être assimilé à un recueillement (Michael Edwards a donné une lecture spirituelle de ce passage), mais il se termine de manière abrupte et ne débouche sur aucune conclusion spirituelle. L'épisode représente une mort symbolique à la fin du *Petit testament*, mais Jacqueline Cerquiglini-Toulet y voit aussi une expérience du langage artificiel de la scolastique, dont Villon emprunte le style et le vocabulaire, pour mieux le congédier (voir huitain XXXVII : « Et meismement l'estimative, / Par quoy prospective nous vient, / Simulative, formative, / Desquelles souvent il advient / Que, par leurs cours, homme devient / Fol et lunatique par moys »). Le passage constitue ainsi un exemple de glissement et de chevauchement des apparences : la première indication de la prière (v. 280) incite à y voir un mouvement de recueillement au moment du départ du Je poétique ; ce recueillement est démenti par l'ironie patente dans la présentation de la réflexion suscitée par Mémoire, et la conclusion abrupte assortie de la pirouette finale présentant un poète « Sec et noir comme ung escouvillon » (v. 316) vient paradoxalement, alors que le « sentement » est « desmellé » (v. 306), brouiller encore l'interprétation.

Le lecteur peut alors se trouver piégé par les apparences. Ainsi, Théophile Gautier voyait dans le don à « troys petitz enfans tous nuds » cités dans le *Lais* (v. 194) une illustration de la « belle âme » du poète (texte publié dans *La France littéraire* en 1834 ; voir éd. de la Pléiade p. 505). Il n'a donc pas perçu l'ironie du passage, puisque les noms cités ensuite ont permis d'identifier les légataires comme de riches et vieux financiers. La ballade offerte à Robert d'Estouteville (*T.*, v. 1378-1405) est pour sa part un cas indécidable où l'apparente adhésion à l'imagerie amoureuse courtoise a pu sembler refléter une vision idéalisée et sincère de l'amour conjugal – c'est l'interprétation de Jean Dufournet notamment –, tandis que d'autres ont fait l'hypothèse d'un texte piégé, en voyant dans les effets d'insistance une trace de distance ironique qui conduit à relire les images dans un sens grivois.

La lecture de la poésie de Villon est assurément troublante, mais la multiplicité des sens conduit aussi bien à la mise en doute constante qu'à un trop-plein de signification : si la découverte de sens multiples présente un risque de se perdre, la pratique de l'allusion donne aussi des points d'ancrage, accessibles au lecteur.

II. Villon lisible : la tromperie limitée

La présence de l'ambiguïté n'empêche pas l'existence de repères, adressés à un lecteur qui n'est pas toujours trompé ; ceux-ci rendent possible une appréhension de la poésie de Villon et du monde qu'elle représente.

1) Tout ne nous échappe pas : les moments sans tromperie

Certains poèmes ou passages de l'œuvre de Villon excluent l'ambiguïté, par le rapport qu'ils instaurent à leur destinataire.

Les pièces qui n'ont pas été insérées dans le *Testament* relèvent pour une part d'une poésie dite de circonstances, qui ne peut véritablement être lue sous le signe du feuilletage de sens. La « Ballade des contradictions », tout en thématissant l'incertitude par le jeu des antithèses, réinvestit les oppositions topiques de la poésie courtoise, dans le cadre d'une pratique du divertissement de cours : la ballade, composée à la cour de Charles d'Orléans, découle du premier vers imposé par le prince-poète, « Je meurs de seuf aupres de la fontaine ». Si Villon opère bien un détournement des images traditionnelles en s'éloignant de la thématique amoureuse et en leur donnant une dimension concrète, la portée de la ballade qui apparaît dans l'envoi, adressé au « Prince clement » ne se pare pas d'ambiguïté : la situation paradoxale du poète « Bien recueully, debouté de chascun », débouche sur une demande qui peut être comprise littéralement : « les gaiges ravoir ». De même, la demande d'aide qui implique de ne pas chercher à tromper le destinataire, mais plutôt d'attirer sa bienveillance, est perceptible aussi dans la requête financière, adressée à monseigneur de Bourbon, ou dans la

demande d'un délai avant la condamnation à mort (« Louenge que Feïst Villon a la Court... ») ; l'Épître composée à l'occasion de la naissance de Marie d'Orléans relève quant à elle de la poésie encomiastique ; et d'autres pièces constituent des réflexions morales (« Ballade de bon conseil »).

Au sein même du *Testament*, des passages semblent échapper au jeu des illusions trompeuses. Si la figure de Guillaume Villon est traitée de manière ambiguë, la représentation de la « povre mere » ne laisse pas de place au doute ou à la tromperie. Dans la « Ballade pour prier Notre Dame » dont elle est le légataire, le récit de l'observation des peintures de l'église par la mère qui « onques lettres ne leuz » est porteur d'un discours qui s'oppose aux autorités que le reste du *Testament* condamne et qui n'a rien de suspect. Les images se prêtent quant à elles à une lecture sans ambiguïté, distinguant, sur un mode binaire dont le rythme du vers rend compte, l'effet produit par la représentation du paradis d'une part et de l'enfer d'autre part : « L'un me fait paour, l'autre joye et liesse » (v. 898). La délégation de parole n'induit pas ici de distance ironique, ce dont pourrait rendre compte l'acrostiche faisant apparaître le nom de Villon dans la dernière strophe. À l'opposé de ces représentations positives, on pourrait évoquer la ballade contre les « langues enuyeuses » (*Testament*, v. 1422-1456), qui déploie une diatribe violente au moyen d'images répugnantes, dont l'association relève du désordre mais n'est pas ambiguë.

L'œuvre de Villon ménage donc des moments où le lecteur peut appréhender la vérité du langage poétique sans être trompé et, plus généralement, l'œuvre aux sens multiples ne cesse de fournir à son destinataire des repères, compensant l'incertitude du monde.

2) Donner des repères dans le monde incertain

Le rapport qu'entretient la poésie de Villon à son lecteur se fonde peut-être avant tout sur la convocation de motifs ou de référents partagés, au-delà d'une petite communauté d'initiés.

Les références bibliques, antiques ou relevant de l'intertexte contemporain sont nombreuses et les noms propres peuvent aussi être immédiatement reconnaissables, à l'image de celui du « preux Charlemaigne » de la « Ballade des seigneurs du temps jadis ». Villon use aussi du proverbe, qui occupe souvent le dernier vers des huitains. L'écriture de Villon attend du lecteur une reconnaissance, qui permet aussi le repérage des discordances : ainsi, la citation du « Chien Cerberuz a quatre testes » (v. 636), et non trois, vient semer le trouble dans la double ballade contre l'amour, au sein d'une strophe fondée sur le partage de référents connus, puisqu'elle cite aussi Orphée et Narcisse.

L'émiettement formel entre en tension avec des procédés relevant de la continuité et de la régularité, qui constituent des cadres pour la lecture. La régularité métrique peut être soulignée, la stabilité du vers lui-même, ainsi que le recours à des pièces à forme fixe – ballades et rondeaux – insérées dans le *Testament* ou ayant circulé de manière autonome. La présence de l'envoi dans les ballades répond ainsi à une attente, qui permet aussi de mesurer des écarts lorsqu'il n'est pas adressé de manière topique au « Prince », mais, par exemple, aux « Filles », dans la « Ballade et doctrine de la Belle Heaulmière aux filles de joye ».

Le cadre testamentaire lui-même fait référence à un modèle, qui est à la fois celui de l'acte notarié et d'un genre littéraire bien identifiable à la fin du Moyen Âge. Si le *Testament* de Jean de Meung, que Villon cite pourtant, présente un contenu moral différent de la poésie de Villon, le « Testament par esbatement » d'Eustache Deschamps (fin du XIV^e siècle), représente la tendance parodique du genre, tandis que *La Confession et testament de l'amant trespasé de deuil* de Pierre de Hauteville, composé dans les années 1440 relie comme le fera le *Lais* la douleur amoureuse et le départ qui incite à l'écriture testamentaire ; de même, Jean Régnier inclut un testament dans *Le Livre de la prison* (1432-1433). Ces textes présentent un agencement attendu, que reprennent les deux longs poèmes de Villon. Dans le *Lais* se succèdent une présentation du poète et l'expression de la douleur motivant la volonté de partir, la liste des legs et l'épisode conclusif de l'entr'oubli. Dans le *Testament*, on retrouve les étapes attendues, qui se rapprochent du rituel, malgré des écarts et digressions : présentation et évocation de la vie du testateur, recommandation à la Vierge, longue liste de legs, puis prise de dispositions pour les funérailles.

L'écriture du testament relève d'une forme d'ordonnement du monde, même s'il est paradoxal. Le vocabulaire utilisé pour désigner l'écriture testamentaire elle-même est significatif : le verbe désignant la préparation du *Lais* est « établir » (v. 64), rendre stable donc, tandis que le *Testament* est désigné comme « ceste presente ordonnance » (v. 790) ou qualifié de « tres estable » (v. 78). Plusieurs passages des œuvres attestent la recherche d'un ordre (« afin que l'ordre soit suivie », *T.* v. 1863), ou le regret d'un ordre absent : « Ordre nous fault, estat ou aucun port » (« Ballade de bon conseil », v. 35).

Les principes d'ordre qui régissent l'œuvre de Villon peuvent être lus à la fois comme les traces d'une démarche réparatrice face au monde incertain et désordonné, et comme des repères adressés au lecteur. Ce qu'il faut sans doute remettre en cause, c'est la distance, impliquée par la citation de Jean Dufournet, entre l'instance poétique et un lecteur trompé.

3) L'ambiguïté au service de la levée des illusions

La poésie de Villon instaure ainsi un rapport direct au lecteur qui peut aussi les lever les illusions.

De même que la « Ballade de bon conseil » condamne le fait de « piper, flater », « farcer, tromper » (v. 21 et 23), plusieurs passages de l'œuvre dénoncent les trompeurs, relatant des expériences du Je poétique victime de l'illusion puis de la désillusion. Les strophes LXV-LXIX du *Testament* opposent la loyauté du service

passé de l'amant à la tromperie de la dame : « Abusé m'a et fait entendre / Tousjours d'un que se feust ung autre : / De farine que se feust cendre □...□ Et rendoit vecyves pour lanternes ». La représentation de l'amour est bien celle qui associe la dame aux « beaulx semblans » trompeurs (*L.*, v. 26) : la « très amoureuse prison » que le poète souhaite briser au début du *Lais* n'est plus la métaphore traditionnelle du lien amoureux, mais elle est remotivée comme un péril physique qu'il faut fuir.

La dénonciation des faux semblants, conférant une dimension satirique au *Lais* et au *Testament*, repose sur les jeux du langage poétique, dont les sens multiples servent aussi à démasquer, que la satire se tourne contre les clercs, l'institution juridique, les financiers... La dénonciation des légataires peut alors viser leurs prétentions à la noblesse, dans un mouvement de révélation des faux semblants. Par exemple, le huitain CII du *Testament* s'en prend à deux riches drapiers, nommés Merebuef et Nicolas de Louviers. Le don constitué d'animaux est motivé par le jeu sur les noms propres ; tandis que Louviers peut évoquer une figure de l'avidité, l'image bovine est développée ainsi : « Vache ne leur donne ne beuf, / Car vachiers ne sont ne bouviers, / Mes chiens a porter esperviers ». Une première lecture de ces vers invite à lire que le poète ne donne pas des vaches, mais des chiens de chasse, puisqu'ils ne sont pas bouviers, mais chasseurs. Cela renvoie à leurs pratiques du divertissement aristocratique. Mais la construction syntaxique est ambiguë et l'on pourrait lire aussi « Car vachiers ne sont ne bouviers, / Mes chiens a porter esperviers », c'est-à-dire qu'ils sont assimilés aux chiens. Cette dégradation dénonce les prétentions sociales des légataires, que les derniers vers de la strophe, après une incidente qui, par le déni, signale l'ironie (« Ne cuidez pas que je me joue ! »), envoient « sur la Machecoue », c'est-à-dire chez/sur la rôtisseuse, pour attraper des oiseaux sans les manquer. On voit ici comment le jeu sur la multiplicité des sens possibles et sur l'ambiguïté contribue à la levée des masques et à la satire, beaucoup plus qu'à la tromperie adressée au lecteur.

L'incertitude et l'ambiguïté, comme procédés d'écriture, débouchent sur l'inconfort du lecteur, mais ne peuvent être liés à une intention de tromperie : on peut alors chercher à redéfinir le rôle du sens qui se dérobe dans la relation instaurée entre les instances convoquées par la citation de Jean Dufournet, le Je poétique et « nous », destinataire programmé par l'œuvre.

III. L'école de l'incertitude : rapport au lecteur et programme poétique

Il s'agirait plutôt d'initier le lecteur, dans le cadre d'une expérience partagée de l'incertain, qui peut être entendue à la fois comme revendication idéologique et programme poétique : la poésie ambiguë de l'*escollier* Villon se fait école de l'incertitude.

1) Le Je poétique instable et l'art de l'ambiguïté comme opposition aux modèles antérieurs

L'incertitude touche le monde, mais aussi le Je poétique, qui se construit par opposition aux tenants des modèles dogmatiques et doctrines poétiques antérieures.

La figure du poète, qui multiplie les masques (on retrouve le principe du Carnaval) – malfaiteur, amant, fils, vieillard – ou qui prête sa voix à d'autres, affiche son instabilité ; une parole ayant pour origine un être « ne du tout fol, ne du tout saige » ne peut qu'être insaisissable. La violence faite au sens et au lecteur semble justifiée aussi par le statut de poète dont la mort est imminente : « Qui meurt a ses loix de tout dire » (*T.*, v. 129), autant que par une position sociale (« Povreté chagrine, doulente / Tousjours despiteuse et rebelle / Dit quelque parole cuisante » (*T.*, v. 269-271). Parmi ces masques du poète, la figure de l'*escollier* résonne particulièrement comme un choix de l'incertitude. Elle est susceptible d'une interprétation biographique, dans la mesure où les documents attestent bien que le poète a fréquenté les écoles et universités. Mais, en maintenant le statut de « povre petit escollier » jusque sur l'épithète (v. 1887), alors que l'auteur était plutôt devenu un clerc maîtrisant le savoir, le Je poétique revendique un savoir dont l'acquisition est inachevée. Les jeux sur les sens multiples, tout comme les effets de rupture ou d'émiettement – phrases inachevées, à la construction indécidable – qui ne permettent pas d'appréhender le monde, peuvent ainsi être relues comme une façon de mimer à la fois la désinvolture ludique et la maladresse de l'*escollier*. Les jeux de rupture et de sous-entendus peuvent d'ailleurs reposer sur l'association du français et de la langue de l'étudiant qu'est le latin (« Je prie pour luy et relicqua / que Dieu lui doint, et voire, voire, / Ce que je pense, et cetera. », *T.*, v. 742-744).

Ainsi, les caractéristiques insaisissables de la poésie de Villon correspondent à une posture qui s'oppose à celle du maître. Si la recherche de l'ambiguïté « rend évidente » quelque chose, ce n'est assurément pas sur le mode de la démonstration. Dans le huitain 145 du *Testament*, le poète place la sagesse des femmes de Paris au-dessus des enseignements de Macrobie et incite le lecteur à retenir la leçon dispensée par le « beau parler » des dames parisiennes. Le lecteur est invité à se faire voleur, comme par mimétisme avec le poète mauvais garçon : « Entens, quelque chose en des robes ! » (v. 1549). La remise en question des autorités est constante et correspond aussi à une posture éthique, préférant le savoir incertain aux vérités trop définitives et aux raisonnements trop construits (voir le rapport à la culture scolaire déjà cité à propos de l'épisode de l'*entr'oubli*). Ainsi, dans le « Débat de Villon et de son cœur », le cœur, paradoxalement, s'exprime dans un raisonnement construit et complexe, il raisonne, tandis que la voix de Villon répond par bribes et vers incomplets.

Du point de vue des modèles poétiques, le choix de l'ambiguïté ou des sens multiples est à entendre aussi en opposition au modèle courtois, et l'interprétation concrète ou scabreuse d'images amoureuses constitue le choix d'une poétique autre, de la part de celui qui affirme « Ma vielle ay mis soubz le banc, / Amans ne suiveray jamaiz » (v. 717-718). Les « amans enfermes », cités dans une strophe mentionnant le poète Alain Chartier, sont tout à la fois les amants malheureux du poème courtois et les amants impuissants, à qui le poète offre un bénitier plein de larmes et un *guerpillon* dont on peut donner une lecture sexuelle (T, CLXVIII).

Construire des êtres, des sentiments, un langage qui échappent revient à rejeter les modèles du savoir et les autorités poétiques.

2) Le lecteur escollier et l'apprentissage de l'incertitude

La poésie de l'*escollier* appelle dès lors le partage de cette expérience de l'incertitude, en projetant la figure d'un lecteur modèle qui est moins enquêteur suspicieux qu'apprenti lui-même.

Le lecteur est interpellé dans l'œuvre, et parfois inclus dans un groupe où l'on situe aussi le Je poétique. Ainsi l'apostrophe « Frères humains » qui ouvre la « Ballade des pendus » constitue-t-elle un groupe incluant le lecteur, qui partage la condition précaire des pendus et que l'on pourrait aussi inclure dans le « nous » présent dans le refrain qui appelle au salut : « Mais priez Dieu que tous nous vueille absoldre ». Le rapport instauré au lecteur peut ainsi impliquer un partage d'expérience, alors que la ballade affiche une forme de sincérité : « Icy n'a point de mocquerie ». En dépit de la coloration satirique d'un bon nombre de legs, Villon ne se pose pas en juge des autres hommes (T, v. 105-106 « Je suis pecheur, je le sçay bien, / Pourtant ne veult pas Dieu ma mort » ; T, v. 293-295 « Et du seurplus je me desmez. / Il n'appartient a moy, pecheur ; Aux theologiens le remectz »).

Des figures de lecteurs modèles se dessinent, comme dans les vers introduisant la leçon aux enfants perdus : « Une leçon de mon escolle / Leur lairay, qui ne dure guerre. / Teste n'ayent dure ne folle ! » » (T., v. 1664-1666). Les destinataires de la leçon, dont la tête n'est ni dure ni folle comme celle du Je poétique n'est ni folle ni sage, doivent sans doute partager avec le poète-*escollier* un même rapport au monde régi par l'incertitude et le savoir provisoire.

Il est alors possible de conférer une valeur quasi-initiatique à ce qui échappe ou trompe le lecteur. C'est par exemple ce vers qui oriente la lecture que donne Nancy Freeman-Regalado d'une fausse citation du *Roman de la Rose* de Jean de Meung. Le huitain XV du *Testament* déclare ainsi qu'il faut pardonner les folies de la jeunesse, en s'en référant à l'autorité du « noble *Roman / de la Rose* ». Or, la référence est fautive et l'argument se situe dans le *Testament* de Jean de Meung. La critique a montré que la diffusion de ces deux œuvres à l'époque de Villon laissait supposer que, d'une part, il ne pouvait pas s'agir d'une erreur, mais plutôt d'une falsification et, d'autre part, que la référence trompeuse pouvait être facilement démasquée par un lecteur contemporain. La fautive citation constituerait ainsi une forme de mode d'emploi de l'ensemble du texte et un apprentissage de la mise en doute, d'un rapport critique au savoir encyclopédique.

Le texte qui déroute peut impliquer le partage d'une expérience, qui a aussi une valeur esthétique.

3) L'esthétique de l'incertain

Le choix de l'esthétique de l'incertain ou de l'instable n'est pas tant une défaite face à la précarité du monde régi par Fortune, que la réponse d'une voix propre.

La poésie suspecte, émiétée peut être comprise comme une poésie de la discordance, dont on trouve une image à la fin de la « Ballade des contre-vérités » : « il n'est □...□ / Orrible son que melodye » (v. 29).

L'instabilité du sens est ainsi l'une des manifestations du choix du mouvement, contre la fixation. La poésie de l'éclat propre à Villon, pour reprendre les termes de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, qui parle aussi de poétique du « court-circuit » ou de « champ magnétique », implique le maintien du mouvement, qui s'oppose au figement de la mort. Ainsi, le glissement et le chevauchement continus des apparences entretiennent un mouvement persistant, dont on trouve une illustration dans la célèbre « Ballade des pendus ». La troisième strophe en particulier se construit sur la récurrence du rythme binaire (« La pluye nous a debuez et lavez / Et le soleil deceschet et noirciz »), qui culmine dans l'évocation du vent faisant se balancer les corps : « Puis ça, puis la, comme le vent varie » (v. 26). Le balancement entretient la vie – poétique – des cadavres.

La poétique du mouvement instable s'oppose aussi aux modèles poétiques amoureux dont on peut percevoir la dimension figée dans le don du « cueur enchassé / palles, piteux, mort et transy » fait à la dame dans le *Lais* (v. 77-78).

Ainsi, le choix esthétique de l'instable et de l'incertain est autant une réponse à l'incertitude du monde qu'une preuve ou une expression de cette dernière. Il est probablement aussi ce qui fait que, si Villon n'est pas toujours compréhensible, il reste en mémoire et n'échappe pas ; sa poésie peut être lisible, malgré l'instabilité du sens.

Deuxième composition : littérature comparée

Rapport présenté par Audrey Giboux,
maîtresse de conférences de littérature comparée à l'Université Rennes 2.

Quelques rappels concernant la méthodologie de la dissertation comparatiste

Les copies, du moins celles qui étaient achevées, témoignaient globalement d'une bonne connaissance de la méthode de la dissertation comparatiste, dont les rapports de jury ont souvent rappelé les règles. Afin de remédier à quelques difficultés parfois constatées dans les copies, on procèdera ici simplement à quelques précisions.

L'introduction est structurée en cinq temps.

Une amorce rhétorique vient d'abord introduire le sujet ; elle peut notamment permettre une contextualisation utile des enjeux que soulèvera ensuite la citation ; il convient à cet égard d'éviter tout anachronisme, ou de développer un élément qui soit totalement étranger au sujet. Il faut ensuite citer le sujet intégralement.

Puis vient l'analyse de la citation, qui doit être à la fois précise et synthétique : il faut certes en définir soigneusement les termes les plus saillants et prendre en compte tous ses enjeux, présumés et implications, mais il n'est pas souhaitable que soient reportées dans l'introduction de manière éparse et trop bavarde toutes les remarques qui ont pu ponctuer l'analyse au brouillon ; la restitution de cette analyse dans la copie doit viser à l'efficacité et ne sélectionner que les remarques pertinentes, présentées de manière organisée et argumentative. Le rappel du corpus au programme, sur lequel s'appuieront la problématique et le développement, doit être intégré à la fin de l'analyse de la citation, pour bien marquer que c'est aussi la connaissance de ce programme qui conditionne la compréhension de la citation ; il n'est cependant pas nécessaire de présenter longuement les œuvres, au risque de déséquilibrer l'introduction.

De l'analyse du sujet découle la formulation de la problématique, qui doit être fermement articulée au sujet, sans se contenter de le paraphraser et sans le réduire à une question vague et trop générale ou à une accumulation de questions juxtaposées ; la problématique doit reposer précisément et explicitement sur les questionnements littéraires (et pas seulement thématiques) suscités par la citation. De nombreuses copies se fixent manifestement la contrainte de réduire la problématique à une phrase unique, qu'elle soit affirmative ou interrogative : c'est là une contrainte excessive et souvent dommageable, car cela conduit soit à d'inutiles lourdeurs dans la rédaction, soit à une simplification et une banalisation regrettables des questions soulevées par le sujet.

L'annonce du plan conclut cet ensemble et doit formuler de manière précise les différents points qui seront successivement abordés, en les liant les uns aux autres de manière claire, logique et cohérente.

Dans le développement, il est toujours appréciable de guider la lecture en soignant les transitions et en énonçant encore une fois de manière précise l'idée directrice des grandes parties, puis des sous-parties, en proposant des formules différentes par rapport à celles utilisées dans l'annonce du plan à la fin de l'introduction. Il faut aussi veiller à ce que l'énoncé de ces idées directrices soit systématiquement, fermement et explicitement articulé à la citation, pour éviter tout risque de hors-sujet. Les œuvres doivent être mobilisées dans le traitement des exemples de la manière la plus équilibrée et la plus précise possible, si possible en les citant (en version originale ou en traduction), afin de produire des comparaisons qui permettent de dégager aussi leurs différences, et pas seulement leurs points de convergence. Il faut à cet égard veiller à choisir des exemples appropriés, qui permettent d'illustrer réellement l'idée qui vient d'être formulée.

Le plan en trois parties reste une norme à respecter, car il est celui qui convient le mieux aux sujets tels qu'ils sont conçus et découpés par le jury. En revanche, le jury tient à rappeler que le plan dit « dialectique » ne saurait représenter une norme unique : il n'y a pas de « plan type » préalablement formulé par le jury. La première partie doit certes toujours viser à illustrer la pertinence de la citation au regard du programme soumis à l'étude, et il est toujours apprécié de trouver dans une copie des arguments visant à discuter certains présumés de la citation ; mais les plans qui envisagent la citation en creusant les enjeux de manière progressive sont tout aussi recevables que les plans dialectiques (et parfois moins artificiels), si l'analyse est conduite de manière précise, pertinente et nuancée ; auquel cas, la part de discussion du sujet peut fort bien être intégrée au fil de l'argumentation. Opter pour un plan dialectique, par ailleurs, ne doit pas conduire les candidats à tenir des propos contradictoires d'un paragraphe à l'autre ; l'exigence de cohérence intellectuelle du propos est un critère d'évaluation important pour le jury.

Rappelons enfin une fois de plus l'importance primordiale accordée à la qualité de la langue dans le cadre d'un concours recrutant de futurs enseignants. Les meilleures copies sont aussi celles qui sont rédigées dans une langue claire, précise et sobre et qui savent choisir un registre de langue adapté, sans recourir à des

tournures familières ou excessivement stéréotypées. Les fautes d'orthographe, d'accord, de syntaxe, de ponctuation, d'accents, lorsqu'elles s'accumulent, sont lourdement pénalisées. L'usage d'abréviations est à proscrire. Il faut également veiller à souligner systématiquement le titre des œuvres, et à ne pas écorcher le nom des auteurs au programme (inutile en revanche de les écrire en capitales), et à intégrer correctement les citations dans la rédaction, sans créer de rupture ou d'incohérence syntaxique (en particulier lorsque les candidats choisissent de citer les œuvres en langue originale). Parmi les fautes les plus souvent constatées d'année en année et les plus regrettables, le jury déplore une fois de plus la confusion trop fréquente entre interrogation directe et interrogation indirecte dans l'énoncé de la problématique. On se permettra enfin d'ajouter une remarque : veiller à présenter une copie aisément lisible et dépourvue de ratures et de toute autre fioriture superflue (soulignements intempestifs notamment) ne peut être considéré par les correcteurs que comme un point très positif.

Sujet

« Parlez-moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude », écrit Paul Éluard dans le poème « Pour se prendre au piège » (*Mourir de ne pas mourir* [1924], *Œuvres complètes*, Marcelle Dumas et Lucien Scheler éd., t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 139.)

Dans quelle mesure ce propos éclaire-t-il votre lecture des trois œuvres du programme « Formes de l'amour, sonnets de la modernité » ?

Contextualisation de la citation

On n'attendait pas des candidats qu'ils aient une connaissance approfondie du poème dont est tirée la citation, ni même une familiarité particulière avec la poésie de Paul Éluard. En revanche, on peut exiger de candidats à l'agrégation de Lettres modernes qu'ils aient une connaissance minimale du contexte dont émane cette citation et de la position d'Éluard dans l'histoire littéraire, et qu'ils tirent parti de tous les éléments qui leur sont communiqués dans le libellé du sujet. Le poème « Pour se prendre au piège » a été publié pour la première fois en 1923 dans la revue d'avant-garde *Littérature* fondée par André Breton, Tristan Tzara et Philippe Soupault. Il a ensuite été intégré au recueil *Mourir de ne pas mourir* en 1924, date qui était indiquée dans les références de la citation précisées sur le sujet. On pouvait donc en déduire d'emblée que le texte en question est contemporain de l'époque troublée de l'après-guerre, et se rappeler qu'Éluard, après avoir été proche du mouvement dadaïste, est devenu l'un des poètes les plus célèbres du surréalisme littéraire. Le premier *Manifeste du surréalisme*, signé par Breton, date d'ailleurs précisément de 1924.

Voici le texte intégral du poème dont est extraite la citation :

« Pour se prendre au piège »

C'est un restaurant comme les autres. Faut-il croire que je ne ressemble à personne ? Une grande femme, à côté de moi, bat des œufs avec ses doigts. Un voyageur pose ses vêtements sur une table et me tient tête. Il a tort, je ne connais aucun mystère, je ne sais même pas la signification du mot : mystère, je n'ai jamais rien cherché, rien trouvé, il a tort d'insister.

L'orage qui, par instants, sort de la brume me tourne les yeux et les épaules. L'espace a alors des portes et des fenêtres. Le voyageur me déclare que je ne suis plus le même. Plus le même ! Je ramasse les débris de toutes mes merveilles. C'est la grande femme qui m'a dit que ce sont des débris de merveilles, ces débris. Je les jette aux ruisseaux vivaces et pleins d'oiseaux. La mer, la calme mer est entre eux comme le ciel dans la lumière. Les couleurs aussi, si l'on me parle des couleurs, je ne regarde plus. Parlez-moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude.

Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m'endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur.

Ce poème en prose est le troisième du recueil *Mourir de ne pas mourir*. Il est précédé par un poème en vers libres intitulé « Au cœur de mon amour », et suivi par le célèbre poème « L'amoureuse », en octosyllabes non rimés, dont voici pour l'anecdote la première strophe, dans laquelle on retrouve le terme « forme » : « Elle est debout sur mes paupières / Et ses cheveux sont dans les miens, / Elle a la forme de mes mains, / Elle a la couleur de mes yeux, / Elle s'engloutit dans mon ombre / Comme une pierre sur le ciel ». On ne pouvait attendre des candidats qu'ils sachent que « Pour se prendre au piège » est un poème en prose – l'une des formes emblématiques de la modernité poétique depuis Baudelaire –, et le fait que certaines copies parlent de la citation comme d'un vers n'a pas été pénalisé par le jury. Même si la citation n'évoque pas directement la question amoureuse, et même si ce poème, d'ailleurs, ne parle pas explicitement d'amour (on ne sait pas qui est cette mystérieuse « grande femme » à qui s'adresse la voix lyrique), une connaissance minimale de la poésie d'Éluard pouvait permettre aux candidats de supposer que le poème s'inscrivait dans une dynamique relevant de la lyrique amoureuse.

Puisque le cadre du rapport de jury permet d'évoquer de manière plus développée certains enjeux de la citation qui n'étaient pas directement accessibles aux candidats dans le sujet tel qu'il était formulé, on remarquera que, dans ce poème, la voix lyrique introduit une opposition entre les couleurs et les formes : alors que l'évocation des couleurs ne suscite chez la conscience lyrique que désintérêt (« si l'on me parle des couleurs, je ne regarde plus »), cette dernière souhaite qu'on lui parle des formes. On peut y percevoir une allusion à l'opposition, bien connue dans la critique d'art, entre coloristes et dessinateurs, entre le primat de la couleur et celui de la forme, de la ligne, du trait. Mais on n'attendait pas des copies qu'elles produisent une telle analyse à partir du sujet tel qu'il était découpé, et il convient de rappeler aux candidats que l'évaluation des copies porte sur l'étude de la citation pour elle-même, indépendamment de la connaissance exacte du texte dont elle est tirée.

Analyse de la citation

La formule « Parlez-moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude » peut paraître de prime abord énigmatique ; les termes qui la composent sont à la fois suffisamment communs et polysémiques pour qu'on s'y arrête précisément. Ainsi, le mot « forme » renvoie notamment à l'organisation caractéristique des contours d'un objet, d'une personne, d'une réalité quelle qu'elle soit, et aux modalités selon lesquelles cette réalité se présente ; il évoque de ce point de vue l'idée de ligne, de dessin, de structure, d'agencement, de composition, de modèle. Dans le domaine artistique, la forme désigne l'aspect esthétique d'une œuvre ; on parle de forme littéraire ou de forme musicale, ce qui convoque les notions de règles, de contraintes, de conventions. Parmi les acceptions que l'on peut raisonnablement retenir dans le cadre de l'analyse d'une citation et d'un corpus poétiques, on peut se concentrer davantage – comme pour tout sujet de dissertation – sur les enjeux esthétiques du terme, comme nous y invite l'intitulé « Formes de l'amour, sonnets de la modernité » ; on entendra donc le terme « forme » dans l'articulation entre les « formes de l'amour » et les « formes poétiques » qui les expriment, et ce d'autant plus facilement qu'Éluard emploie le terme au pluriel, mais sans forcément limiter les enjeux soulevés par le sujet à la question amoureuse.

Dans la citation, la voix lyrique s'adresse à ses interlocuteurs – et plus particulièrement à une interlocutrice – pour réclamer qu'on lui parle des formes, et devient, par inversion, le récipiendaire du discours ; on pouvait à cet égard s'interroger sur les situations de dialogue ou de polyphonie présentes dans les œuvres du corpus. Cet appel à la discussion autour des formes est associé à l'expression d'un « besoin ». Le désir d'entendre parler des formes, avec ce que le terme suppose en littérature de contraintes esthétiques, peut paraître surprenant sous la plume d'un poète qui s'est inscrit dans le mouvement dadaïste, puis dans le surréalisme naissant, dans la mesure où ces avant-gardes revendiquent un discours d'hostilité aux formes contraintes, au profit d'une esthétique nouvelle, caractérisée par la remise en cause des hiérarchies esthétiques, par les principes de la libre association et de l'écriture automatique, et par le rejet de la logique rationnelle (on peut d'ailleurs remarquer la proximité du poème « Pour se prendre au piège » avec de telles expérimentations). Pour autant, on peut également se souvenir qu'Éluard a aussi pratiqué des formes poétiques plus contraintes, et en particulier le sonnet, même s'il en a parfois assoupli la composition avec l'usage de vers de longueurs variables ou non rimés. La phrase « Parlez-moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude » constitue d'ailleurs – peut-être est-ce significatif ? – une sorte d'alexandrin prosaïque et irrégulier, avec la césure placée après la cinquième syllabe. Indépendamment même de ces constats, il faut souligner le caractère paradoxal, chez un poète emblématique d'une mouvance moderniste, de cet appel de la conscience lyrique en faveur des « formes », dans laquelle on peut entendre peut-être une certaine nostalgie – sans qu'il faille pour autant y voir un désir de restauration d'une esthétique classique – et une position prise en faveur du maintien, voire de la réhabilitation des formes fixes ou à contraintes face aux formes plus libres. On peut noter à cet égard la dimension méta-poétique d'un discours prescriptif sur les formes au sein d'une œuvre lyrique. Ce premier retournement d'une idée reçue au sein de la citation – celle de l'éclatement et de la disqualification *a priori* des formes dans la poésie moderniste – évoque de manière intéressante la formule « Sonnets de la modernité », qui invite de même à envisager la modernité paradoxale de la reprise des formes fixes dans le contexte des XIX^e et XX^e siècles, en gardant à l'esprit le fait que le contexte d'écriture des œuvres du programme diffère de la situation éluardienne.

Contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, la raison pour laquelle le « je » lyrique souhaite ardemment qu'on lui parle « des formes » n'est pas que ces formes représentent à ses yeux un refuge rassurant ; au contraire, les formes sont censées lui procurer l'« inquiétude » qu'il appelle de ses vœux (ce qui peut entrer en résonance avec le titre du poème, « Pour se prendre au piège »). Derrière ce terme d'« inquiétude », on perçoit étymologiquement l'idée de mouvement, de mobilité, d'instabilité, d'agitation, mais aussi celles du trouble, de la préoccupation, du tourment, de l'angoisse. La voix lyrique aspire ainsi, et cela peut encore une fois paraître étonnant, à être privée de sa sérénité, de sa tranquillité, de son insouciance, à être plongée dans un état proche du doute. Le « besoin » d'être inquiété relève peut-être ainsi d'une prise de conscience, d'un devoir éthique. On constate par ailleurs un deuxième paradoxe dans cette citation, plus fondamental encore, au sens où c'est la forme qui transmet l'inquiétude : il s'agit là d'une rupture avec la représentation traditionnelle – mais certainement en partie caricaturale – de l'esthétique classique et de ses formes régulières comme inspiratrices de calme, d'ordre, d'harmonie, d'équilibre. Dans la citation d'Éluard, c'est

la forme (plus ou moins contrainte, plus ou moins libre) qui, d'une part, devient le témoignage, le vecteur de l'inquiétude de la parole poétique et, d'autre part, déstabilise la conscience lyrique, mais aussi le sens véhiculé par le poème, la représentation du monde, les certitudes, les croyances, etc. En d'autres termes, la forme peut à la fois être inquiète et être ce qui inquiète. On assiste donc là à un renversement de paradigme par rapport aux représentations traditionnelles (et certainement partiellement erronées et éculées, ou en tout cas artificielles) de l'opposition binaire entre la permanence des formes dans le classicisme et la subversion des formes dans la modernité : la forme, au lieu d'incarner ou de matérialiser ici une idée de constance ou de stabilité, est précisément l'instance qui produit et révèle l'inquiétude.

Quelques remarques sur les copies

De nombreuses copies ont produit une analyse pertinente de la citation, sans que ce préalable prometteur soit toujours suivi d'une problématique suffisamment précise et d'un développement adapté à cette analyse ; comme le signalent fréquemment les rapports de jury, la tendance à plaquer sur le sujet des remarques trop générales ou trop peu articulées aux enjeux de la citation (où l'on perçoit parfois le souvenir d'autres sujets de dissertation...) fait courir le risque de tomber dans le hors-sujet et est donc pénalisée dans l'évaluation des copies. De même, il n'était pas souhaitable, ni en préambule ni dans le développement, d'introduire de longs excursus gratuits sur l'intitulé du programme ou sur l'histoire de la forme du sonnet, indépendamment du traitement du sujet.

Cela peut souvent constituer un gain réel pour la compréhension d'un sujet de dissertation que de tenir compte des éléments donnés dans le libellé du sujet ; il convient cependant de ne pas oublier que ce qui doit faire l'objet de la dissertation est bien la citation, et non le titre du poème ou du recueil dont elle était ici tirée. Les expressions qui donnaient leur titre au poème (« Pour se prendre au piège ») et au recueil (*Mourir de ne pas mourir*) pouvaient certes guider l'analyse du sujet ou aiguiller tel ou tel exemple dans le développement, mais ne devaient en aucun cas se substituer au traitement de la citation en elle-même à l'échelle de l'introduction ou d'une partie tout entière. De manière plus générale, l'analyse du sujet ne suppose pas de traduire ou de reformuler la citation pour lui donner une forme jugée plus aisée à traiter ; le sujet posé ne disait pas « Parlez-moi d'amour », ni « j'ai grand besoin de créer ».

Le terme « formes » employé par Éluard a parfois suscité une grande perplexité de la part des candidats, ce qui pouvait paraître étonnant, puisqu'il était présent au cœur du libellé du programme « Formes de l'amour, sonnets de la modernité ». Il a également parfois souffert d'un manque de cadrage dans les copies, et s'est vu employé d'une manière beaucoup trop flottante, par exemple comme synonyme d'« images » ou de « matière » poétiques. Il peut sembler utile de rappeler que, dans la partie de l'introduction consacrée à l'analyse du sujet, il n'est pas vraiment utile de lister trop longuement les différentes significations possibles des termes de la citation indépendamment de cette même citation ; la citation doit être saisie dans son ensemble (raison pour laquelle les plans qui se consacraient de manière étonnante d'abord à la question de l'adresse, puis à celle des formes et enfin à celle de l'inquiétude n'étaient pas recevables), et si les acceptions sémantiques de tel ou tel terme ne sont manifestement pas pertinentes pour l'élucidation des enjeux du sujet, mieux vaut s'abstenir de les détailler, pour éviter de brouiller la ligne argumentative de l'analyse. S'il était nécessaire, pour traiter le sujet, de faire le rapprochement entre les formes évoquées par Éluard et la forme-sonnet, il pouvait également être appréciable d'envisager l'analyse du corpus en tension avec d'autres formes de l'écriture autobiographique qui interfèrent, voire entrent en concurrence avec la forme du sonnet au sein des recueils (le choix du sonnet face aux échanges épistolaires de Browning et Barrett Browning, face à la tentation du journal intime chez Pasolini, etc.).

Le propre d'un sujet de dissertation est de soulever des questionnements littéraires. Or beaucoup de copies ont eu tendance à négliger les enjeux esthétiques posés par le sujet, rabattant unilatéralement la question des formes sur celle des « formes de l'amour ». De nombreuses copies ont ainsi vu dans la multiplicité des formes de l'amour la seule cause possible à l'inquiétude évoquée par la voix lyrique ; cette idée était en soi pertinente, mais elle pouvait aussi être réductrice, et ne devait pas rendre les copies aveugles à d'autres motifs possibles d'inquiétude pour la conscience lyrique. Si l'approche thématique des « formes de l'amour » était donc bien sûr recevable, elle nécessitait d'être articulée à celle des formes littéraires, ne serait-ce que parce que les formes de l'amour, au sein d'un corpus de sonnets, relèvent forcément de formes poétiques. Rappelons à cet égard que le sonnet est bien une forme poétique, et non à proprement parler un genre.

Si de nombreuses copies ont assimilé, de manière parfois exclusive et à cet égard excessive, les « formes » évoquées par le « je » lyrique à celles des « formes de l'amour », la question esthétique de la modernité aussi évoquée dans le libellé du programme a souvent été totalement négligée. Elle fournissait pourtant une clé de compréhension intéressante pour la formule « j'ai grand besoin d'inquiétude », si l'on se souvient combien la modernité, depuis le XIX^e siècle, s'est souvent représentée sous le signe du doute, de la crise, du soupçon, en appelant de ce fait à un renouvellement des formes littéraires établies.

Peu de copies ont pris soin, en introduction, de chercher à contextualiser les propos d'Éluard. Une connaissance vraiment minimale de son positionnement vis-à-vis de la question historique de la modernité et de

la remise en cause des formes fixes au sein des avant-gardes permettait pourtant facilement de dialectiser le contenu de la citation, et d'en repérer le caractère paradoxal.

L'adresse contenue dans la citation (« Parlez-moi... ») était un élément intéressant à analyser, qui a fait l'objet d'un traitement contrasté dans les copies : si certaines ont tout simplement omis de considérer ce point, d'autres se sont focalisées exclusivement sur la question de la parole adressée, négligeant totalement la question des formes et de l'inquiétude suscitée par leur fixité ou au contraire par leur subversion. Cela a conduit certaines copies à se contenter de développements un peu convenus sur le lyrisme de l'adresse, et d'autres à se lancer dans des développements quelque peu précaires sur Éluard qui se placerait ainsi dans la position du lecteur, contorsion qui souvent compliquait inutilement le traitement du sujet et tendait à minorer l'enjeu pourtant essentiel de l'inquiétude des formes.

Un nombre non négligeable de copies, manifestement déroutées par le caractère elliptique de la citation, ont considéré d'emblée que la formule d'Éluard ne pouvait être qu'ironique, jugeant inconcevable que la voix lyrique éluardienne puisse valoriser les formes et souhaiter leur retour ou leur permanence – c'était là une piste aporétique, qu'aucun argument viable ne pouvait venir attester. On percevait souvent, derrière cette hypothèse, et même, dans certains cas, derrière cette affirmation, une forme de préjugé à l'endroit des formes littéraires à contraintes, qui laissait penser aux correcteurs que les candidats considéraient les œuvres relevant des formes fixes comme forcément désuètes, obsolètes et en quelque sorte inférieures, ce qui pouvait aussi donner l'impression d'une disqualification du classicisme tout entier ; il peut paraître surprenant que des candidats à l'agrégation de Lettres modernes semblent entretenir un rapport aussi méfiant et dépréciatif à l'endroit des formes littéraires, ou établir une sorte de hiérarchie de valeur entre œuvres dites « classiques » et œuvres censément « modernes », parce que censément « libres ». Il convient plus généralement de rappeler qu'il faut toujours commencer par prendre la citation au sérieux : considérer d'emblée, en-deçà de toute analyse scrupuleuse, qu'elle est en quelque sorte absurde au regard des œuvres du corpus ne permet bien sûr pas de traiter de traiter le sujet de manière adaptée et convaincante. Peut-être faut-il donc rassurer les candidats et rappeler que le jury veille à proposer des sujets que l'on peut discuter, mais qui ont néanmoins une réelle pertinence vis-à-vis des œuvres du programme.

Bien entendu, indépendamment des écueils signalés ici, le jury s'est réjoui, comme tous les ans, de lire beaucoup de bonnes et même d'excellentes copies, qui témoignaient d'une lecture fine et précise des œuvres, d'une compréhension aiguë des enjeux du sujet, d'une maîtrise remarquable de la méthode de la dissertation comparatiste, et d'une plume fluide et parfaitement convaincante.

Quelques éléments de corrigé

Une problématique possible

Nous nous demanderons dans quelle mesure nous pouvons considérer, avec Paul Éluard, que le choix de la forme contrainte dans *Sonnets from the Portuguese* d'Elizabeth Barrett Browning, *Cien sonetos de amor* de Pablo Neruda et *L'Hobby del sonetto* de Pier Paolo Pasolini constitue non seulement le révélateur d'une crise qui traverse la conscience lyrique au cœur d'une modernité placée sous le signe de l'hybridation des modèles, mais aussi l'instrument critique qui permet de renouveler les représentations poétiques codifiées, et de redéfinir les enjeux du lyrisme amoureux. Aussi, loin de signifier un retour servile à une tradition dévitalisée, le recours à la forme-sonnet – revisitée, et parfois malmenée – permet aux auteurs d'atteindre à la fois à une dimension expérimentale sur le plan esthétique et à une dimension subversive sur le plan de la représentation de l'aimé(e), du monde et des pouvoirs de la poésie.

Deux canevas de plan

Après une première partie consacrée à l'illustration de la « thèse » contenue dans la citation, comme il est de rigueur dans le cadre d'une dissertation, on proposera ici deux manières de traiter le sujet, et donc deux plans possibles, l'un procédant de manière dialectique (avec une deuxième partie discutant le sujet, et une troisième partie répondant aux apparentes contradictions soulevées par ce déploiement des enjeux de la citation) et proposant une lecture « optimiste » du sujet et du corpus, l'autre procédant par déclinaison et approfondissement progressif des questions soulevées par le sujet et témoignant d'une lecture en quelque sorte plus pessimiste.

Première partie commune aux deux plans proposés
[Illustration de la citation : « le sonnet inquiet »]

L'usage de la forme-sonnet et la mobilisation de l'épaisseur intertextuelle que lui confère sa riche tradition peuvent au premier abord paraître anachroniques dans les œuvres du corpus, au regard des expérimentations

formelles modernistes contemporaines (en particulier dans le cas de Neruda et Pasolini). Pourtant, comme le suggère la citation d'Éluard, le retour à la forme – retravaillée, voire déconstruite – du sonnet chez Barrett Browning, Neruda et Pasolini, à contre-courant des tendances esthétiques de leur siècle, où s'accélère le développement de formes plus libres, permet de révéler l'actualité et l'acuité de ces formes contraintes que certaines avant-gardes ont considérées, trop hâtivement, comme désuètes.

- (1) Les sonnets du corpus, à l'exception de *La Centaine d'amour*, qui chante un amour heureux et comblé, évoquent les tourments amoureux de la conscience lyrique (amour qui semble de prime abord frappé d'impossibilité dans le recueil de Barrett Browning ; amour devenu non réciproque dans celui de Pasolini) ; les œuvres du programme jouent ainsi avec la longue tradition de la forme-sonnet, réactivant et décalant tout à la fois l'expression lyrique de la mélancolie et de nombreuses topiques élégiaques ou pétrarquaisantes (refus de l'idéalisation éthérée de la Dame chez Neruda au profit d'un éloge de l'aimée ancré dans la matière ; reprise par Pasolini du motif des larmes, très présent également chez Barrett Browning aux côtés de celui du « cœur lourd », mais sur un ton parfois discordant où les larmes sont comparées au sperme, ou au jet d'un robinet).
- (2) Les recueils de Barrett Browning, Neruda et Pasolini révèlent aussi, sous des angles divers, une forme d'angoisse tour à tour métaphysique (inquiétude religieuse dans l'œuvre de Barrett Browning), ontologique (tentation du suicide et expérience du deuil, absence de transcendance dans le volume de Pasolini), ou politique (conscience de la souffrance humaine, appel à la lutte populaire dans le recueil de Neruda), qui interroge, dans une forme contrainte, un ordre du monde contemporain lui-même présenté comme contraint (crainte de l'interdit divin pesant sur l'amour dans les *Sonnets portugais* ; ressassement, sentiment d'aliénation amoureuse et sociale face à un monde hétéro-normé et bourgeois chez Pasolini ; expression du militantisme patriotique chez Neruda).
- (3) On observe enfin dans les œuvres du corpus une représentation parfois inattendue de la conscience lyrique plongée dans l'inquiétude. Si le « je » nérudien affirme la puissance de son lyrisme, allant jusqu'à réfuter le tarissement supposé de son inspiration, les visages de la conscience lyrique dans les *Sonnets portugais* et dans ceux de Pasolini se dévoilent au gré d'autoportraits dépréciatifs. Pasolini se dépeint face à l'amant qui l'a trahi en « loque », en « petit épargnant dépensier », ou encore en « vieux gâteux », quand le « je » lyrique, chez Barrett Browning, dans une lignée pétrarquaisante adaptée à la spécificité d'une voix lyrique au féminin, se représente en position de faiblesse physique et d'infériorité intellectuelle et artistique face à l'aimé aux dons presque divins, avant d'être littéralement transfiguré par la révélation de l'amour réciproque.

[Transition vers la deuxième partie du plan de type dialectique]

Si le sonnet est donc bien une forme propice à l'épanchement d'une conscience lyrique inquiète, il convient cependant de remarquer que l'économie des recueils du corpus manifeste souvent une oscillation entre inquiétude et apaisement : le sonnet, forme dialectique, tend aussi vers un retour à l'équilibre.

[Transition vers la deuxième partie du plan de type « déploiement progressif des enjeux du sujet »]

Mais la formule éluardienne, dans son ambiguïté, n'évoque pas seulement les formes poétiques comme le réceptacle de l'inquiétude de la conscience lyrique moderne ; elle peut aussi désigner, conjointement, le recours aux formes à contraintes comme l'aiguillon de cette inquiétude.

Suite du plan de type dialectique

[Discussion de la citation : le sonnet, de l'inquiétude à la quiétude ?]

Les œuvres du programme témoignent en effet d'une forme d'acquiescement à l'inquiétude ; la forme-sonnet est aussi capable de cristalliser une possible réassurance de la conscience lyrique.

- (1) L'équilibre (ou le déséquilibre) formel des sonnets du corpus peut ainsi se lire en articulation avec la représentation de l'accomplissement (ou la désagrégation) du lien amoureux. Chez Barrett Browning, la tentative de la conscience lyrique de se dérober à l'amour, la tension érotique puis l'épanouissement d'un amour rédempteur se donnent à lire dans l'alliance entre un vocabulaire archaïsant et des innovations rimiques, métriques et rythmiques qui créent des effets d'étrangeté dans la langue. Chez Neruda, l'assouplissement des règles marqué par le renoncement aux « rimes sonnantes » et le jeu constant des oxymores à l'œuvre dans l'éloge de Matilde lui permettent de jouer sur le genre du blason et de déconstruire et de reconstruire à l'envi les représentations lyriques de la muse poétique et de la compagne d'élection, ce qui représente une gageure, tant l'expression d'un amour serein et d'un désir assouvi contrevient *a priori* aux exigences de la tension lyrique. Chez Pasolini en revanche, le ressentiment jaloux vient perturber fortement la rhétorique de la célébration amoureuse, qui affleure pourtant parfois dans la remémoration du temps de l'union et l'évocation de la force vitale du rire de Ninetto, *leitmotiv* du recueil qui réactive régulièrement la fascination du « je » lyrique, mais aussi sa souffrance, que matérialisent le rythme heurté des sonnets et la dislocation de la syntaxe et du vers.
- (2) Les trois recueils font aussi du retour à la forme (relativement) fixe du sonnet un moyen de reconstruire le monde, ou du moins sa représentation. On s'en aperçoit dans l'abondance des métaphores florales dans les

Sonnets portugais, qui symbolisent le printemps, la reverdie, la renaissance de la voix lyrique, mais aussi les racines, l'ancrage d'un amour naissant représenté comme un organisme vivant. Neruda, chez qui l'on trouve également les métaphores du fruit, de la fleur, de la racine, du jardin et du printemps, se fait quant à lui poète-charpentier pour élaborer ses « sonnets de bois », qui deviennent « de petites maisons de quatorze planches » ; à la matérialité et à l'humilité de ces métaphores désignant la création poétique s'oppose la dimension géographique et cosmique de la figure de l'amante, tour à tour identifiée à la terre natale et à une planète. Les *Sonnets* de Pasolini se démarquent sur ce point également de la célébration lyrique du monde terrestre qui se donne à lire dans les deux autres recueils, au sens où ces sonnets dénoncent avant tout le règne d'un ordre social conservateur, prosaïque et consumériste, délétère et mortifère, que ne vient plus éclairer l'éclat stellaire de Ninetto.

- (3) Les œuvres du corpus permettent enfin de remobiliser la topique traditionnelle de l'enthousiasme poétique. Chez Barrett Browning, ce sont les baisers du bien-aimé qui tour à tour animent à écrire la main de la poétesse, distribuent leur bénédiction, puis deviennent par métonymie le souffle de l'inspiration poétique. C'est sous la plume de Neruda que se lit la plus grande confiance en une force conquérante et en un pouvoir démiurgique de la voix lyrique, et cela tient à la représentation cyclique de la temporalité dans *La Centaine d'amour*, permettant à la fois l'éternel retour de l'amour du « je » lyrique et de Matilde dans l'union d'autres amants à venir, et l'éternel retour de la parole poétique, qui se partage et se transmet à d'autres voix, d'autres bouches. Pasolini se distingue une fois encore en reconnaissant à la composition de ses sonnets une dimension paradoxalement ludique cachée sous l'expression de la souffrance amoureuse (d'où l'allusion du titre du recueil au « hobby » du sonnet), paradoxe ramassé dans le vers « Au lieu de mourir, j'écris sur vous », qui redéfinit l'inspiration poétique suscitée par un « Seigneur garnement » sur un mode ironique.

[Transition]

Certainement l'inquiétude propre aux formes poétiques dont parle Éluard n'est donc pas à prendre exclusivement en mauvaise part. Les sonnets du corpus témoignent ainsi du dynamisme même de l'inquiétude, de la remise en jeu perpétuelle des représentations figées, et de la force de renouvellement et d'expérimentation de la forme supposément fixe.

[Dépassement : l'inquiétude du sonnet comme mise en mouvement de la tradition]

Le choix du sonnet, qui projette l'adresse à l'aimé, le discours sur le monde et le récit autobiographique vers une riche tradition lyrique, offre une gamme d'effets formels éprouvés et un socle de représentations malléables et toujours réactivables par la modernité. Les œuvres du corpus révèlent ainsi la force d'interrogation de la forme du sonnet, capable de remettre en mouvement les représentations communes, et de rendre cette déstabilisation d'autant plus spectaculaire que la forme est contrainte, permettant un usage concerté de la volte et de la pointe. Le sonnet, tel qu'il est pratiqué par Barrett Browning, Neruda et Pasolini, renvoie en cela à une autre caractéristique définitoire de la modernité, placée sous le signe du soupçon, de la mise en doute des (fausses) certitudes, d'un « besoin d'inquiétude ».

- (1) L'expression des liens de l'amour dans les sonnets, dans leur variété, est un bon exemple d'une relecture toujours renouvelée des topiques de la tradition lyrique. Les paradigmes traditionnels de la représentation du « je » lyrique en amant (souvent malheureux) et de la bien-aimée (souvent inaccessible) se voient ici déjoués, et font l'objet d'un jeu de combinatoires virtuoses. Dans *La Centaine d'amour*, même si le personnage de Matilde, qui se situe essentiellement du côté de la matière et du sensible, et donc de la sensualité, n'est pas explicitement associé à un échange spirituel ou intellectuel avec le « je » lyrique, l'éloge de sa voix, de son chant et de son rire fécondant le cœur du poète tend à inverser les représentations les plus datées de la relation lyrique du poète tout-puissant et de sa muse figée dans l'éloge amoureux ; le « je » lyrique instaure en cela une forme de partage d'auctorialité entre la voix de la muse et la voix du poète. Dans le même temps que la voix lyrique loue les qualités remarquables de son ami (beauté, aisance en société, talent poétique), Barrett Browning confère progressivement à la représentation de son « je » lyrique au féminin des attributs qui brouillent les assignations genrées, dans une logique d'anamorphose (la conscience lyrique est par exemple représentée en chevalier rendant les armes), créant un effet de surprise qui rompt avec la représentation initialement passive et doloriste de la locutrice et avec la rhétorique du chleuisme constatée dans les premiers sonnets du recueil ; il faut donc souligner, en particulier dans le contexte de la littérature victorienne, la force de subversion de cette androgynie du personnage de la poétesse, qui affirme la liberté et l'autocélébration de la puissance lyrique en plein essor. On trouve aussi un principe de variation et de déformation des représentations de l'aimé chez Pasolini, dans la mesure où l'amour déçu n'a plus la légitimité de déployer son lyrisme dans l'expression de l'amour ; Ninetto, ancien « compagnon », passe au statut d'ami, de frère, de fils, dans une logique d'ailleurs presque incestueuse, et à son tour le « je » lyrique protéiforme se voit métamorphosé dans le regard de Ninetto en figure paternelle (voir l'identification à Jacob), ce à quoi il semble préférer une identification plus paradoxale à une figure de mère (image de la *mater dolorosa* inquiète de la disparition de son fils), brouillant là aussi les clichés des assignations de genre.

- (2) Si les *Sonnets portugais* ne sont guère représentatifs de l'intérêt que porte Barrett Browning aux questions politiques dans d'autres de ses œuvres, les sonnets nerudiens et pasoliniens témoignent en revanche de préoccupations politiques de leurs auteurs et d'une forme d'inquiétude historique moderne. Neruda, poète notoirement engagé, ce qui le rapproche de la posture éluardienne, lie explicitement, comme en témoigne la métaphore des œillets, engagement amoureux et engagement politique, sous l'angle de la lutte révolutionnaire. Matilde l'« Araucane » apparaît dans *La Centaine d'amour* comme la source – ou le germe – d'un amour plus vaste, plus collectif, plus universel, qui s'adresse au Chili et à la communauté humaine, et qui obéit à une ambition de totalisation poétique qui rejoint l'inspiration épique du *Chant général*. De même, il faut tenir compte de l'arrière-plan politique inhérent à l'œuvre de Pasolini, dont l'engagement se donne à lire dans ses *Sonnets* sous une forme désabusée (« J'ai perdu mes vieilles / Idées politiques et je n'en ai pas de nouvelles ») ; la puissance poétique, menacée par la déception amoureuse et par l'inachèvement formel, se réactive cependant dans la vitupération de l'institution conventionnelle et patriarcale du mariage hétérosexuel et des rapports de domination, et dans le lien politique qu'établit le désir du « je » lyrique entre attraction érotique homosexuelle et conscience de classes.
- (3) L'appel de la voix lyrique à entendre parler des formes dans la citation d'Éluard trouve une réponse dans les œuvres du corpus, qui reprennent le dispositif du poème adressé à l'aimé(e) et du dialogue lyrique. La formule métapoétique de Barrett Browning « Comment je t'aime ? Laisse m'en compter les formes [ways] » – *a fortiori* dans la traduction de Lauraine Jungelson – résonne avec celle où le « je » lyrique pasolinien se décrit ironiquement dans son anachronisme assumé comme « Sentimental, formaliste, régressant / à une langue du passé ». La forte intertextualité à l'œuvre dans les sonnets du programme (avec la Bible, la littérature antique, Shakespeare ou la poésie britannique chez Barrett Browning ; avec la mythologie, Dante, Pétrarque, Garcilaso de la Vega ou encore Quevedo chez Neruda ; avec la Bible, Platon, Térence, Dante, Cervantès, Pétrarque, Michel-Ange, Shakespeare ou Freud chez Pasolini) renforce leur dimension polyphonique, que l'on constate par ailleurs dans l'omniprésence de la voix de Matilde dans *La Centaine d'amour*, comme dans un chant commun, ou dans les citations littéraires et les bribes de parole de Ninetto ou d'Elsa Morante intégrées dans les sonnets de Pasolini, sans parvenir, dans ce cas, à conjurer l'incommunicabilité. Les poètes élaborent ainsi un jeu conscient avec la forme-sonnet dans son épaisseur historique et ouvrent un champ dialogique qui, conformément aux vœux de la modernité, crée un espace critique d'interrogation des pouvoirs du lyrisme, que cette interrogation aboutisse à la reconquête d'une puissance poétique célébrée comme c'est le cas chez Barrett Browning et chez Neruda, ou à un diagnostic de la crise traversée par le lyrisme moderne, comme on le constate chez Pasolini.

Suite du plan de type « déploiement progressif des enjeux de la citation »
[Deuxième partie : « le sonnet inquiétant »]

La réactivation de la tradition de la forme fixe devient pour les œuvres du programme un terrain d'expérimentation et de subversion poétiques. Le sonnet, dont la malléabilité topique et formelle est, à des degrés divers, mise à l'épreuve par Barrett Browning, Neruda et Pasolini, représente ainsi une forme expressive, représentative de la tension du lyrisme moderne entre régularité et irrégularité, mais aussi le vecteur même de l'inquiétude propre à la modernité : c'est la forme-sonnet qui devient inquiétante ; c'est dans la forme que se joue la mise en cause, voire la mise en accusation des représentations établies.

- (1) Les sonnets du corpus se plaisent à déconstruire, d'une manière plus ou moins discordante, un certain nombre de représentations stéréotypées, en jouant sur la tradition lyrique de la représentation de l'aimé(e), venant ainsi métamorphoser l'expression du sentiment amoureux, déstabiliser le discours d'un amour et d'une admiration sans réserves, voire renverser totalement le processus même de l'idéalisation amoureuse. Barrett Browning tend ainsi à figer le personnage de l'ami-poète dans son idéalisation, tout comme l'histoire du sonnet avait objectivé les figures féminines ; la rivalité subreptice qui se lit entre les deux poètes tend par ailleurs à nuancer la peinture de la supériorité poétique intangible du poète masculin. Neruda, tout en faisant l'éloge de Matilde, réduit le personnage féminin à la sphère prosaïque et routinière de la vie domestique et le limite au domaine de la matérialité, ce qui contribue également à une forme de réification de la muse. Ninetto, sous la plume de Pasolini, est quant à lui l'objet de portraits parfois très dépréciatifs, que cela soit sur le plan physique ou sur le plan moral, convoquant les procédés du contre-éloge et donnant lieu à un travail de sape de la tradition encomiastique du sonnet.
- (2) Les sonnets endossent également une fonction critique face aux corruptions du monde (tentation du retrait hors du monde chez Barrett Browning ; vision pessimiste et accusatrice de l'époque contemporaine chez Pasolini ; nécessité de la lutte politique pour changer l'ordre du monde, mêlant intimement veine amoureuse et veine politique chez Neruda).
- (3) Sur le plan formel comme sur celui des topiques lyriques, le sonnet tel qu'il est pratiqué par Barrett Browning, Neruda et Pasolini rejoint, au cœur de l'affirmation de la modernité, le souvenir ou l'imaginaire du sonnet baroque, lui-même placé sous le signe de l'inquiétude, de l'incertitude, de la tension des contraires, de l'instabilité généralisée. Le sonnet s'affiche comme une forme dialectique, ce que l'on constate dans la métamorphose que connaît la conscience lyrique dans les sonnets de Barrett Browning, dans l'esthétique

de l'oxymore chez Neruda, ou dans l'usage de l'antithèse, des brutales ruptures de ton et des renversements permis par les usages de la volte et la pointe chez Pasolini, qui représente la relecture de la forme-sonnet la plus dissonante et la plus polémique du corpus.

[Transition]

Si le recours à cette forme peut ainsi inoculer le doute au cœur des représentations lyriques éprouvées, sous un angle métapoétique, c'est aussi le sonnet lui-même en tant que forme représentative de la tradition littéraire qui se voit interrogé, inquiété.

[Troisième partie : « le sonnet inquiété »]

Le sonnet de la modernité tel que le pratiquent Barrett Browning, Neruda et Pasolini semble, face au poids écrasant d'une longue tradition, mettre en question ses propres moyens poétiques.

- (1) C'est d'abord la voix lyrique qui se voit attaquée, menacée par le silence. Les sonnets de Barrett Browning et de Pasolini mettent ainsi en scène une conscience lyrique usant d'une rhétorique d'auto-dénigrement, qui souligne chez l'une la difficulté du poème à dire l'amour (que dément cependant la virtuosité des sonnets), chez l'autre dramatise l'épreuve de l'abandon comme expérience d'une descente aux enfers et d'une malédiction qui pourrait le mener à la mort. Nul autodénigrement chez Neruda, mais le « je » lyrique dans *La Centaine d'amour* interroge également les conditions de possibilité de l'expression lyrique en évoquant de mystérieux détracteurs (politiques ?) désireux de le blesser et d'atteindre, avec Matilde, la source de son inspiration.
- (2) Le sonnet connaît aussi, dans les œuvres du corpus, une série d'attaques formelles, qui brouillent ses contours. Le sonnet 66 de *La Centaine d'amour*, qui tranche avec les autres textes du recueil en pastichant de manière outrancière les codes pétrarquistes et en affichant une hyper-régularité virtuose, est à cet égard souvent considéré comme le produit d'une lecture ironique, non dupe de la contrainte poétique. La pratique du *novel-poem* chez Barrett Browning met en tension la forme lyrique séquencée du recueil de sonnets et le récit de l'histoire d'amour qui se joue à l'échelle du volume tout entier, mettant en concurrence forme lyrique et forme narrative. Chez Pasolini, le dispositif de la polyphonie ou des citations insérées concurrence de même la force de la parole du « je » lyrique et menace de faire éclater les limites étroites du sonnet, tandis que le processus de la remémoration à l'œuvre dans le recueil met en lumière la tendance au ressassement de l'amant quitté, jouant ironiquement le risque de la redite à l'identique des *topoi* lyriques.
- (3) Ce sont enfin les traditions poétiques qui font l'objet d'une mise à distance (soupçon vis-à-vis de la poésie dite « féminine » chez Barrett Browning ; affirmation d'une pensée matérialiste face à l'idéalisme du pétrarquisme chez Neruda ; conscience de la caducité du formalisme poétique chez Pasolini). La permanence de la voix lyrique se fait donc dans la construction d'un écart, d'un jeu constant face à l'emprise des codes formels et des *topoi* du sonnet. Ce décalage s'opère notamment dans un questionnement métapoétique quant aux pouvoirs de la poésie, révélant la dimension réflexive et critique du sonnet, par exemple lorsque le « je » lyrique, telle une « viole usée », doute, ou feint de douter de son talent dans les *Sonnets portugais* (« Ma cigale stridule face à ta mandoline »), instaurant une forme de rivalité amusée avec les dons poétiques de l'aimé. Sur un autre plan, l'inversion ironique des *topiques* pétrarquistes et la dislocation des sonnets pasoliniens semblent révéler la menace du dépérissement, de l'aphasie et de la folie qui pèse sur la conscience lyrique, tandis que le maintien au sein du recueil des sonnets inachevés met en scène l'échec (tout relatif) de l'entreprise poétique, ou en tout cas la défaite de la poésie à éterniser l'amour – là où l'un des espoirs du sonnet pétrarquiste, ronsardien ou shakespearien était précisément d'éterniser dans la poésie le souvenir de l'être aimé. Les œuvres du programme assimilent ainsi le « besoin d'inquiétude » exaucé par les formes poétiques à un acte de lucidité de la poésie moderne.

Étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500

Rapport présenté par :

Auréli Barre, Maître de Conférences, Université Jean Moulin Lyon 3 (traduction)
Corinne Denoyelle, Maître de Conférences, Université Grenoble Alpes (phonétique a.)
Gauthier Grüber, Professeur agrégé, Docteur (syntaxe)
Kasser Helou, Docteur, PRAG à l'IUT d'Évry (vocabulaire b.)
Yannick Mosset, Professeur agrégé, Docteur (traduction)
Amandine Mussou, Maître de Conférences, Université de Paris (vocabulaire a.)
Corinne Pierreville, Professeur, Université Jean Moulin Lyon 3 (morphologie)
Cécile Rochelois, Maître de Conférences, Université de Pau (phonétique b.)

Coordination : Muriel Ott

SUJET

	Mais que ce jeune bachelier Laissast ces jeunes bachelectes ? Non, et le deust on (tout) vif bruler Comme ung chevaucheur... d'escrinnectes ! 668 Plus doulces lui sont que cyvetes, Mais touteffoiz fol s'i fya : Soient blanches, soient brunectes, Bien eueux est qui riens n'y a ! 672	
LXV	Se celle que jadiz servoye De si bon cueur et loyaulment, Dont tant de maux et grief[z] j'avoye Et souffroye tant de tourment, 676 Se dit m'eust au commencement Sa volenté... mais nennil, las ! J'eusse mis paine aucunement De moy retraire de ses las. 680	
LXVI	Quoy que je lui voulsisse dire, Elle estoit preste d'escouter Sans m'accorder ne contredire. Qui plus, me souffroit acouter 684 Joingnant d'elle, pres s'acouter... Et ainsi m'aloit amusant Et me souffroit tout raconter, Mais ce n'estoit qu'en m'abusant. 688	Elle tolérât même que je me serre contre elle, l'embrassant étroitement
LXVII	Abusé m'a et fait entendre Tousjours d'un que se feust ung autre : De farine que se feust cendre, D'un mortier, ung chappel de faultre, 692 D'un viel machefer que feust peaultre, D'ambesars que c'estoient ternes. – Tousjours trompoit ou moy ou autre Et rendoit vecyès pour lanternes – [...]. 696	

François Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. et trad. J.-C. Mühlethaler, Paris, Champion, 2004, *Testament*, p. 122-124, v. 665-696.

1. Traduire le texte.

2. Phonétique et graphie

a) Retracer l'évolution, du latin au français moderne, de *cendre* (v. 691) < CINEREM.

b) Étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution de / dans les mots français

- *douces* (v. 669) < *DULCIAS,
- *fol* (v. 670) < FOLLEM,
- *maulx* (v. 675) < MALOS,
- *chappel* (v. 692) < *CAPPELLUM,
- *viel* (v. 693) < *VECLUM.

3. Morphologie

a) Relever et classer selon le système du moyen français les subjonctifs imparfaits de l'extrait.

b) Expliquer la formation depuis le latin et l'évolution jusqu'en français moderne du paradigme auquel appartient *deust* (v. 667) < DEBUISSET.

4. Syntaxe

Étudier l'emploi du subjonctif dans le texte.

5. Vocabulaire

Étudier *bachelier* (v. 665) et *grief[z]* (v. 675).

Chaque question est notée sur 4 points.

REMARQUES GÉNÉRALES

Cette année, le jury s'est particulièrement réjoui de lire un nombre non négligeable de bonnes, de très bonnes, voire d'excellentes copies (près de 15% des notes sont supérieures ou égales à 15/20). Les candidats se sont visiblement enthousiasmés, en littérature française, pour l'œuvre de François Villon, dont ils ont également découvert les multiples difficultés, ce qui aura sans doute incité un bon nombre d'entre eux à chercher à élucider le sens littéral du *Testament*, au programme de l'épreuve de langue française médiévale, et à bien se préparer aux cinq questions traditionnelles de cette épreuve. Espérons que le même engouement se manifesterà l'an prochain avec *La Mort du roi Arthur* !

Il n'en demeure pas moins que près de 27% des copies ont obtenu une note inférieure à 05/20, alors qu'une préparation sérieuse et régulière permet inmanquablement d'obtenir un résultat satisfaisant. Il est donc vivement recommandé aux futurs candidats de lire attentivement les différents rapports qui sont à leur disposition sur Internet, de suivre les conseils méthodologiques qui leur y sont prodigués, de bien comprendre les attendus de chaque question, et de travailler avec rigueur pendant toute l'année de préparation.

L'objectif de l'épreuve n'est pas de vérifier si tous les candidats sont d'excellents médiévistes, mais de s'assurer que les futurs professeurs agrégés maîtrisent suffisamment la langue française ancienne (qu'il s'agisse de l'ancien français ou, comme cette année, du moyen français) pour acquérir le recul et l'autorité nécessaires à la transmission de savoirs sur divers états de la langue qu'ils enseigneront, et bien sûr aussi que ces futurs agrégés maîtrisent réellement la langue française écrite actuelle. À cet égard, après avoir déploré, l'an dernier, que beaucoup de candidats ne sachent pas conjuguer au passé simple, en français moderne, des verbes courants, le jury a observé cette année que la conjugaison du subjonctif plus-que-parfait n'était souvent pas mieux connue.

Le jury adapte ses barèmes à la difficulté des textes (ici, la question de traduction a été évaluée avec une bienveillance particulière), et propose toujours des questions sans difficulté notable, qu'il est aisé de traiter dans le temps imparti à l'épreuve, en veillant à formuler les questions de la façon la plus claire et précise. Il souhaite donc que les futurs candidats se préparent à cette épreuve avec méthode, curiosité et confiance.

TRADUCTION

Généralités

Contrairement aux années précédentes, le jury a noté un meilleur investissement pour l'épreuve de traduction : il a eu le plaisir de lire plusieurs bonnes copies présentant des traductions justes et élégantes, soucieuses de rendre la verve de Villon, au début du passage par exemple, où le *chevaucheur d'escrinnettes* est devenu un chevaucheur de petits écrins, un chevaucheur de boîtes à bijoux ou à ouvrage, ou encore un coureur de jupons. Une large part des copies manifestait par ailleurs une assez bonne compréhension du système de la langue tardive de l'auteur et de ses implications sur le plan littéraire, évitant ainsi les nombreux contresens que nous remarquons les années antérieures. Les derniers vers ont toutefois donné lieu à quelques élucubrations : beaucoup de candidats ont proposé des traductions très éloignées du texte, le lexique (*peaultre*, *ambesars*, *ternes*) ou les graphies (*chappel de faultre*) n'ayant pas été compris. Il est important de rappeler que l'exercice de traduction nécessite un travail d'imprégnation tout au long de l'année, une plongée dans le texte pour cerner avec précisions les caractéristiques de la langue de son auteur ; il était par ailleurs indispensable que ce premier travail soit réussi pour traiter ensuite les questions de syntaxe (étudier l'emploi du subjonctif

suppose de comprendre le sens des propositions et, plus globalement, du texte) et de vocabulaire. Ce travail de compréhension fine et précise du texte ne peut, d'ailleurs, qu'être bénéfique à la préparation des épreuves littéraires.

Il fallait donc que la traduction rende l'enjeu central du texte, la question de la tromperie et de la manipulation, thématique fort villonienne au demeurant. Comprendre que ces vers composaient une diatribe contre les manipulations que le *je* lyrique dit avoir subies de sa bien-aimée permettait de mieux appréhender certains passages difficiles ; on pouvait alors bien comprendre que *m'aloit amusant* signifie « ne cessait de se moquer de moi » ; que toute la strophe LXVII est construite sur des binômes opposant un objet de valeur (de la farine, un double trois, etc.) à un objet de valeur bien inférieure (de la cendre, un double as, etc.) ; et que, de fait, Villon aurait dû déployer bien des efforts pour se libérer de cette emprise, et non s'en dégager sans peine (v. 679-680).

Rappelons également que le jury attend une traduction très proche du texte dont il faut prendre soin de traduire *tous* les mots en évitant toutefois les effets de calque (*nennil* a trop souvent été traduit par « que nenni » dans les copies, alors que l'expression a en français moderne une saveur archaïsante très éloignée des intentions ici de Villon ; *peaultre* est régulièrement devenu de l'épeautre plutôt que de l'étain ; *bachelectes* et *escrinnectes* ont parfois été maintenus à l'identique ou presque, certaines copies modernisant l'orthographe). Il est ainsi important de ne pas trop s'éloigner du texte originel (la traduction n'est pas exactement un exercice poétique même si elle peut être élégante), de conserver, autant que faire se peut, la substance syntaxique et lexicale des vers. Il est donc essentiel que la compréhension du système de la langue transparaisse dans les traductions des candidats. L'identification du système hypothétique à travers la répétition de *se* aux vers 673 et 677 était par exemple fondamentale pour la bonne compréhension de l'ensemble de la strophe LXV. La non-compréhension de la périphrase verbale *aler* + forme en *-ant* et de l'antéposition du pronom personnel complément au vers 686 a été l'occasion de plusieurs contresens. Les candidats doivent bien entendu s'assurer, à la fin de l'exercice, de n'avoir omis aucun vers, de n'avoir laissé aucune faute : le jury note chaque année le trop grand nombre de scories laissées ici et là tant au niveau de l'orthographe (*las* pour *lacs*) que de la conjugaison (l'accent circonflexe à la troisième personne du subjonctif imparfait a régulièrement été oublié). Ces fautes amoindrissent la copie et surtout ne sont pas dignes d'un candidat à l'agrégation.

La traduction – notée sur 16 points dans un barème sur 80 points – est l'unique exercice de l'épreuve à être noté selon un barème dégressif. Les contresens et omissions d'un vers entier, les erreurs portant sur l'ensemble d'un vers **sont sanctionnées de deux points** ; un faux-sens, une erreur importante de mode, l'omission d'un mot ou d'un groupe de mot **d'un point** ; l'oubli d'un mot de moindre importance, une faute de temps, un barbarisme ou une expression incorrecte, une faute d'orthographe en français moderne sont sanctionnés **d'un demi-point**.

Proposition de traduction et commentaires

Vers 665-672

Mais ce jeune homme

renoncerait-il à ces jeunes filles ?

Non, et même si on devait le brûler vif

comme un chevaucheur... de boîtes à ouvrage !

668

Elles lui sont plus douces que le musc,

mais cependant, il est fou celui qui se fie à elles :

qu'elles soient blondes ou brunettes,

bienheureux celui qui ne s'y frotte pas !

672

v. 665-666. Le subjonctif imparfait *laissast* se traduit plutôt par un conditionnel en français moderne ; le verbe *laisser* pouvait être conservé mais sa traduction en « renoncer à » était préférable ; *bachelier* et *bachelectes*, à une place symétrique à la rime, doivent impérativement être traduits par « jeune homme » et « jeunes filles », le parallélisme méritait d'être respecté.

v. 667. *deust* devait être identifié comme un subjonctif dans la tournure concessive ; on pouvait expliciter cette tournure (« même si on devait... ») ou conserver la construction médiévale (« dût-on... »). Selon les conventions éditoriales des textes médiévaux, rappelées dans l'introduction de l'édition au programme, les éléments entre parenthèses sont considérés comme n'appartenant pas au texte : il s'agit de mots présents dans le manuscrit mais que l'éditeur considère comme ne relevant pas du texte originel ; ici, *tout* entre parenthèses ne devait pas être traduit.

v. 669. Plusieurs candidats ont mal identifié le substantif *cyvetes* : il désigne non pas la cive, la ciboule ou la ciboulette mais la civette, un petit mammifère. Villon évoque plus précisément ici la fourrure de l'animal ou plutôt la substance odorante, musquée, qu'il dégage.

v. 670. L'expression *Fol s'i fya*, malgré le passé simple, a une valeur de vérité générale ; il était donc préférable de la traduire par une phrase au présent.

v. 672. Le vers a donné lieu à de nombreuses erreurs de construction. On attendait que les candidats reconnaissent la relative substantive introduite par *qui* (« celui qui »), très fréquente en français médiéval. Il

fallait aussi bien comprendre l'expression *riens n'y a* ; des formules comme « qui ne s'y frotte pas, qui n'y touche pas » permettaient de rendre assez fidèlement le vers.

Strophe LXV

*Si celle que je servais jadis
de si bon cœur et si loyalement,
qui m'infligeait tant de maux et de douleurs
et à cause de laquelle j'éprouvais tant de tourments* 676
*m'avait dit dès le début
ce qu'elle voulait... mais non, hélas !
Je me serais efforcé, d'une manière ou d'une autre,
de m'échapper de ses lacs.* 680

v. 673. *servoye* renvoyant au vocabulaire topique de l'amour courtois, il pouvait être traduit littéralement (« servais ») ; le jury a cependant été sensible aux équivalents appropriés (« courtais », par exemple).

v. 675. *tant de maux et de grief[z]* peut être rendu de manière littérale (« tant de maux et de douleurs ») ou, comme il s'agit d'un doublet synonymique, par un seul substantif intensifié (« tant de grandes douleurs ») ; *griefz* ne pouvait être traduit littéralement.

v. 677. se est répété en tête de proposition et, ici, entre le long groupe nominal sujet et le verbe ; il était préférable de ne pas conserver cette répétition, fautive en français moderne.

v. 677, 679. Il fallait bien rendre la valeur d'accompli, et donc d'antériorité, exprimée par les formes composées (*dit eust, eusse mis*, deux subjonctifs plus-que-parfait) ; en français moderne, le mieux était de les rendre respectivement par un indicatif plus-que-parfait et par un conditionnel passé.

v. 679-680. Il n'y a pas de négation dans ces vers ; il fallait donc comprendre *aucunement* comme ayant son sens positif (« d'une certaine manière ») ; l'expression *mettre paine de* ayant le sens de « déployer ses efforts pour ». Villon ne dit pas qu'il aurait été facile de se soustraire à l'emprise de sa bien-aimée, mais au contraire qu'il aurait dû y consacrer beaucoup d'efforts.

Strophe LXVI

*Quoi que j'aie voulu lui dire
elle était prête à m'écouter
sans m'approuver ni me contredire ;
elle tolérait même que je me serre* 684
*contre elle, l'embrassant étroitement...
C'est ainsi qu'elle se moquait continuellement de moi
et me permettait toutes les confidences,
mais ce n'était que tromperie.* 688

v. 683. *accorder* ne pouvait être conservé tel quel ; on pouvait le rendre, par exemple, par « être d'accord avec moi, m'approuver ».

v. 684-685. Ces vers, difficiles et objets de débats au sein de la critique (peut-être lire *sacouter* « parler à l'oreille » au v. 685), étaient traduits dans le sujet ; on pouvait conserver cette traduction donnée ou la reformuler pour mieux l'intégrer. Certaines copies, cependant, proposaient une traduction différente, et fautive, ce qui suggère que le sujet n'a pas été lu avec assez d'attention.

v. 686. La périphrase verbale *aler* + forme en *-ant* pouvait être rendue, par exemple par une périphrase (« ne cessait de... ») ou par un adverbe (« continuellement »), même si en français moderne l'imparfait peut seul prendre en charge la valeur aspectuelle durative. Le verbe *amuser* ne pouvait être traduit littéralement, et signifie ici « se moquer de ».

v. 687. Le vers n'étant pas limpide en moyen français, on a admis les deux constructions : « elle me permettait toutes les confidences » ou « elle acceptait de tout me raconter ». Dans le premier cas, *me* est objet de *raconter*, et dans le second, il est le contrôleur de cet infinitif.

Strophe LVII

*Elle m'a trompé et toujours fait croire
qu'une chose en était une autre,
que de la farine était de la cendre,
une coiffure de magistrat, un chapeau de feutre,* 692
*un vieux mâchefer, de l'étain,
un double as, un double trois.
Elle trompait toujours quelqu'un, moi ou un autre,
et faisait prendre des vessies pour des lanternes.* 696

v. 690. Il fallait ici expliciter *un* (« une chose ») et *ung autre* (« une autre chose »), tous deux étant compléments d'*entendre* au vers précédent. Il était crucial de rendre ce balancement, qui permet de comprendre la structure des vers suivants, où *feust* est sous-entendu. En outre, il fallait reconnaître en *se* un pronom démonstratif, comme au vers suivant.

v. 692-694. Ces vers, au vocabulaire difficile, permettaient de bien distinguer les copies ayant préparé sérieusement l'épreuve des autres. Le *mortier* est un chapeau porté par différents personnels administratifs et judiciaires ; le terme relevant de la civilisation, il pouvait être conservé. Il s'oppose ici au *chappel de faultré*, « chapeau de feutre », qui ne révèle pas une haute position sociale. Le *peaultre* est de l'« étain », de meilleure qualité qu'un « vieux mâchefer ». Enfin, l'*ambesars* est un coup de dés amenant deux as, considéré comme un mauvais coup, alors que le *ternes*, le double trois, est meilleur.

v. 696. Il était tout à fait possible de conserver l'expression « prendre des vessies pour des lanternes », à condition de bien conserver la tournure factitive du texte.

PHONÉTIQUE

a. Le mot proposé cette année était assez classique et a donné lieu, globalement, à de bonnes analyses. Nous tenons à rappeler aux candidats et aux candidates quelques points d'attention : il faut bien vérifier la première transcription phonétique de l'étymon latin. Entre *cinerem* et *endre*, on peut penser que la consonne initiale n'a pas changé. Mais la permanence graphique de *c* masque une évolution de [k] au [s] qui faisait l'essentiel de cet exercice et qui interrogeait aussi le rapport conservateur des graphies aux phonies en français moderne. Attention aussi à la place de l'accent : s'il est mal placé, il y a peu de chance que l'évolution phonétique proposée soit juste. Ici, la pénultième, atone, imposait un certain nombre de particularités. Enfin, Il est essentiel de rappeler aux candidats et aux candidates la nécessité d'expliquer les phénomènes qu'ils exposent. Une succession de mots savants ne suffit pas à faire un exposé.

cinerem > *endre*

[kíněre(m)] > [sádr]

Le mot latin est un plurisyllabe. En FM, l'accent frappe la première et unique syllabe ; on en déduit qu'il se trouvait en latin sur la syllabe antépénultième (ici, l'initiale) et que, par conséquent, la syllabe pénultième était brève ; de cela, on déduit que la voyelle pénultième était brève. La voyelle initiale, tonique, était forcément brève car le phonème [i] ne s'est pas maintenu avec son timbre.

II ^e -III ^e	[kěneʀe]	Bouleversement vocalique (mutation vocalique d'aperture). Les oppositions de quantité du latin classique sont remplacées par des oppositions d'aperture en latin vulgaire. Les voyelles brèves s'ouvrent et les voyelles longues se ferment. Ici, [í] s'ouvre en [é] et [ě] en [e]. Le bouleversement accentuel, qui entraîne l'allongement des voyelles toniques par le passage d'un accent de hauteur à un accent d'intensité, a lieu parallèlement.
III ^e	[t_sěndrě]	Palatalisation de [k] + [e] en position forte : - renforcement de l'articulation ; mouvement vertical d'élévation vers la voûte palatine : la langue s'élève et vient s'étaler largement contre le palais : [k] > [k̟]. - dentalisation ; déplacement du point d'articulation (mouvement horizontal vers l'avant) : le phonème avance jusqu'à passer dans la zone dentale : [k̟] > [t̟]. - assibilation : la sifflante [s] apparaît dans une phase de détente après la tenue ; elle se combine avec la dentale pour former une consonne affriquée palatale : [t̟] > [t̟s] Amuïssement de la voyelle pénultième atone. Alors, la mise en contact de la nasale [n] et de la liquide [r] provoque l'apparition d'une consonne épenthétique sonore. La voyelle tonique, désormais entravée, ne pourra pas se diphtonguer.
VII ^e	[tsěndrě]	Dépalatalisation de l'affriquée initiale.
VII ^e	[tsěndrě]	Dépalatalisation de l'affriquée initiale. La voyelle finale autre que [a] ne s'amuit pas mais s'affaiblit en [e] de soutien au groupe consonantique conjoint [dr].
XI ^e	[tsěndrě] [tsándrě]	Nasalisation de la voyelle orale [é] devant la consonne nasale [n] par abaissement anticipé du voile du palais : en prévision de la prononciation de la consonne nasale, le voile du palais s'abaisse trop tôt (avant la fin de la tenue vocalique) et la voyelle orale prend une résonance nasale du fait de l'air qui circule dans les fosses nasales. La consonne nasale reste articulée.

		Vers la fin du même siècle, ouverture de la voyelle nasalisée : [ɛ̃n] > [án]. Prononcer une voyelle nasalisée suppose de relâcher les muscles du voile du palais, ce qui entraîne une décontraction des muscles élévateurs de la langue et une action des muscles abaisseurs ; cela provoque donc un abaissement de la langue, d'où une ouverture de la voyelle.
XIII ^e	[sándrɛ]	Réduction de l'affriquée par amuïssement de son élément occlusif.
XV ^e	[sándrœ]	Labialisation de [ɛ] central en [œ].
vers 1600	[sádrœ]	Dénasalisation partielle : la nasalisation a produit deux sons nasalisés (une voyelle et une consonne) ; toutefois, on s'accommode mal de devoir articuler deux nasales successives et, pendant l'époque classique, se produit une dissimilation au détriment du phonème le plus faible ; en syllabe fermée, la consonne (implosive) s'amuït et la voyelle reste nasalisée. L'ancienne consonne nasale se conserve dans la graphie comme signe diacritique pour signaler le timbre nasal de la voyelle.
XVIII ^e	[sádR]	Le [r] apico-alvéolaire se transforme en un [R] dorso-uvulaire. La voyelle finale devient caduque : elle n'est plus prononcée que comme voyelle de soutien dans un groupe de mots (« la cendre du foyer », « la cendre devient poussière »).

La graphie moderne est conservatrice : elle conserve la trace de l'étymon latin dans les graphèmes *c* qui note désormais [s] et *e* dans le digramme *en* qui note [ã].

b. Outre des connaissances historiques précises (dates des évolutions, explications sur les changements phonétiques et graphiques), on attend des candidats, lorsqu'ils traitent cette partie de l'épreuve, qu'ils manifestent leur esprit de synthèse pour mettre en relation des phénomènes divers en tenant compte de la cohérence de la question posée, en regroupant les cas de manière opportune et en présentant les différentes évolutions selon un plan justifié. Une brève introduction et un plan clairement articulé sont donc indispensables. Les candidats ont souvent pensé à commenter, avec plus ou moins de netteté, les graphies étymologisantes et redondantes du moyen français dans *douces* et *maulx*. Les remarques pertinentes sur la graphie moderne *vieil* ou sur la réfection de la forme *chappel* en *chapeau* et la concurrence de *fol* et *fou*, encore présente en français moderne, ont été plus rares. Dans quelques très bonnes copies, les candidats ont su montrer à la fois leur excellente connaissance des évolutions phonétiques et leur capacité, de très bon augure pour de futurs professeurs, à utiliser ces connaissances pour éclairer des particularités graphiques et morphologiques du français. Nous proposons ici un exemple de traitement possible de la question.

Le graphème / noté dans les cinq mots du texte proposés à l'étude correspond à l'évolution depuis le latin d'une consonne [ʃ], géminée dans le cas des mots *follem* et **capellum*. L'articulation de cette consonne a subi des modifications liées à sa position implosive dans les mots *douces* et *maulx*, ou à sa palatalisation dans le mot *viel*. On distinguera les cas où le graphème / se prononce en moyen français, soit [ʃ] soit [ʃ̃], et les cas où il s'agit d'une lettre qui n'est pas prononcée. L'évolution phonétique et graphique du moyen français au français moderne sera envisagée selon la même distribution : du maintien phonétique et graphique dans le seul cas de *fol* à la disparition de la graphie étymologisante dans les cas de *douces* et *maulx*, en passant par l'évolution phonétique et graphique de *viel* à *vieil*.

I. Le graphème / a une valeur phonétique en moyen français

a. La lettre / note le son [ʃ] (*fol* et *chappel*)

- Du latin au moyen français : maintien du [ʃ]

Dans les mots latins *follem* et **capellum*, la géminée -ll- note l'allongement de la prononciation du [ʃ]. Au VII^e siècle, alors que les voyelles finales -e et -u s'amuïssent, la géminée notée ll se simplifie et la consonne simple [ʃ] demeure en fin de mot, où elle restera inchangée jusqu'en moyen français.

- Du moyen français au français moderne : la concurrence des formes *chapeau* et *fou*

On attendait que les candidats évoquent le changement de finale pour des raisons morphologiques, en particulier pour *chapeau*, puisque la forme *chappel* n'existe plus en français moderne, alors que la forme *fol* subsiste, même si elle a été largement supplantée par la forme *fou* qui témoigne de la vocalisation de [ʃ] en position implosive.

On ne peut pas suivre au-delà l'évolution de [ʃ] dans *chappel* car cette forme a disparu en français moderne. En effet, la forme *chapeau* s'est imposée et a remplacé *chapel*. Cette substitution peut s'expliquer de deux manières :

- La forme *chapeau* correspond à une réfection de la forme de cas régime singulier sur le modèle des formes fléchies en *-s* : *chapeau* est formé par analogie, en retirant la marque de flexion à *chapeaus*. L'évolution de *chappel* à *chapeau* n'est donc pas phonétique mais morphologique.

- La forme *chapeau* a pu se développer aussi pour des raisons phonétiques lorsque le mot était placé devant un mot à initiale consonantique, ce qui a pu favoriser dans la chaîne parlée la vocalisation du [j] et la formation d'une triptongue à partir du XI^e siècle.

La forme *fol* s'est en revanche maintenue en français, mais dans un usage fort restreint. Déjà considérée comme vieillie au XVII^e siècle (TLFi), elle n'est guère employée aujourd'hui que comme adjectif antéposé devant un nom commençant par une voyelle ou un *h* muet, en général dans des expressions lexicalisées employées par plaisanterie (ex : « un fol espoir », « un fol enthousiasme », « un fol élan ») ou dont l'archaïsme est sensible (ex : le proverbe « Fol est qui s'y fie »). *Fol* a subi, comme *chapel* face à *chapeau*, la concurrence de la forme *fou* qui témoigne d'une vocalisation de [j] devant consonne et de la formation d'une diphtongue par coalescence [ou] qui s'est simplifiée en [u].

b. La lettre / note le son [j] dans *viel* (*vieil* en FM)

- Du latin au moyen français : palatalisation de [j]

En ce qui concerne l'évolution de **veclum* à *viel*, dans le groupe consonantique conjoint [kl] en position intervocalique, le premier élément évolue en yod au III^e siècle. Cette semi-consonne palatalise alors le second élément : [yl]. Vers le IX^e siècle, [y] s'amuît devant [j] (voir Gaston Zink, *Phonétique historique du français*, PUF, p. 140). En moyen français, le mot issu de **veclum* devait donc se prononcer ainsi : [vyéj].

Pourtant, la graphie *viel* ne note nullement le phonème [j], dans une œuvre où existent des digrammes spécifiques pour noter ce son (*-il* ; *-ll-*). Le cas de *viel* fait partie des nombreuses graphies avec *l* simple que l'on relève chez Villon pour noter une consonne que nous supposons palatalisée. Selon Christiane Marchello-Nizia, ces graphies témoigneraient d'une dépalatalisation dialectale : « [...] il semble bien que *l* palatal n'était pas très nettement mouillé, si l'on en juge par la fréquence élevée des rimes mixtes et des graphies sans marque de palatalisation » (C. Marchello-Nizia, *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Nathan Université, p. 112). La graphie qui s'imposera en français moderne et qui note la palatalisation par le digramme *-il* était déjà courante en ancien et moyen français.

- Du moyen français au français moderne : relâchement de [j] en [y] dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce qui donne [viéy] noté *vieil*.

II. Le graphème / est une lettre muette et étymologisante : *douces, maux*

a. Du latin à l'ancien français : vocalisation de [j] en position implosive

Dans le mot latin **dulcias*, *l* est d'emblée en position implosive. Dans *malos*, la consonne *l* arrive en position implosive au moment de la chute de la voyelle finale *o*, vers le VII^e siècle. Son articulation se modifie alors pour passer à [ʎ] vélaire.

Au XI^e siècle, cet [ʎ] implosif se vocalise en [u] et cette dernière voyelle forme une diphtongue par coalescence avec la voyelle précédente : [áu] ou [óu].

b. Une graphie redondante en moyen français

Les copistes du Moyen Âge utilisent d'abord soit *l* soit *u* dans les mots qui présentent un ancien *l* implosif (*mals, douces / maux, douces*) : les deux graphèmes notent alors également le second élément de diphtongue [u]. À partir du moyen français, on rehausse le prestige du français à l'écrit en imitant les graphies latines. On interprète donc la présence de la lettre *l* dans *douces* et *maux* comme une graphie étymologisante (destinée à rappeler l'origine latine).

Si l'on se réfère aux usages de l'ancien français, cette lettre peut apparaître comme redondante : on note à la fois la présence de cet *l* dans le mot et l'évolution phonétique du même [j] latin avec le graphème *u*. Dans *maux*, la lettre *l* est doublement redondante si l'on tient compte du fait que la marque de pluriel *-x* est en fin de mot une abréviation de *-us*.

Les clercs du XV^e siècle multipliaient les surcharges graphiques de ce type, comme on peut l'observer dans le texte de Villon. Ces lettres surnuméraires, dont la présence rappelait la forme latine du mot, disparaîtront progressivement de l'usage graphique à partir du XVI^e siècle, ce qui aboutit à l'orthographe moderne : *douces* et *maux*.

MORPHOLOGIE

La question portait cette année sur l'imparfait du subjonctif et permettait de vérifier les connaissances des candidats sur ce temps peu utilisé en français moderne.

a. Même si le libellé de la question ne le précise pas, il faut toujours :

- justifier le classement utilisé, qui doit nécessairement reposer sur des critères morphologiques, et non pas syntaxiques ;
- proposer la conjugaison complète d'un verbe représentatif de sa catégorie.

L'imparfait du subjonctif est l'héritier du subjonctif plus-que-parfait latin, le subjonctif imparfait latin ayant été éliminé en raison des confusions générées par l'évolution phonétique.

Il en existe trois types en moyen français comme en français moderne : en *-asse* ; en *-isse* ; en *-usse*. Ils sont liés par leur formation à la deuxième personne (donc à la base faible) du passé simple de l'indicatif : *chantas + se => chantasse* ; *dormis + se => dormisse* ; *fus + se => fusse*.

Contrairement à une erreur répandue dans les copies, les imparfaits du subjonctif sont tous **faibles** : l'accent ne frappe jamais leur base, mais la voyelle thématique de la désinence, *-a*, *-i* ou *-u* précédant *-ss* en P1, P2, P3 et P6, et le morphème de personne, *-ions* et *-iez*, en P4 et P5.

Formation commune à tous les subjonctifs imparfaits :

Base 6 (base du passé) +	morphème du subjonctif imparfait +	morphème de désinence
--------------------------	------------------------------------	-----------------------

ou bien

Base 1 (base de l'infinitif) +	voyelle thématique +	morphème du subjonctif imparfait +	morphème de désinence ²
--------------------------------	----------------------	------------------------------------	------------------------------------

La voyelle thématique est **i** ou **u** ou encore, pour les verbes du premier groupe, **a** en P1, 2, 3 et 6 et **i** en P4 et P5.

Le morphème du subjonctif imparfait est :

- *sse* quand l'accent est placé avant lui (en P1, P2 et P6)
- sauf en P3, où il est seulement *-s* (le groupe *sset > sst > st* par simplification).
- *ss* quand l'accent est placé après (en P4 et P5)

Les désinences en moyen français sont :

- P1 : **∅**
- P2 : **-s**
- P3 : **-t**
- P4 : **-ions**
- P5 : **-iez**
- P6 : **-nt**

I- Les subjonctifs imparfaits en *-asse*

Description en synchronie :	Exemple du texte : verbe <i>laisser</i>
base + a + sse + ∅	laissasse
base + a + sse + s	laissasses
base + a + s + t	laissast v. 666
base + i + ss + ions	laississions
base + i + ss + iez	laississiez
base + a + sse + nt	laissassent

Remarque :

Les formes en *-iss* de P4 et P5 perdurent pendant tout le moyen français, même si des formes analogiques en *-ass* viennent les concurrencer. Par analogie à ces formes en *-iss* de P4 et P5, on a pu voir apparaître des formes en *-iss* aux autres personnes des verbes du premier groupe. La conjugaison en *-ass* triomphe définitivement à partir du début 17^e siècle³.

II- Les subjonctifs imparfaits en *-isse*

Description en synchronie	Exemple du texte : verbe <i>vouloir</i>
base + i + sse + ∅	voulsisse v. 681
base + i + sse + s	voulsisses

² Appelé aussi « morphème de personne » ou « désinence de personne ».

³ P. Fouché, *Le Verbe français*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 337-338.

base + i + s + t	voulsist
base + i + ss + ions	voulsissions
base + i + ss + iez	voulsissiez
base + i + sse + nt	voulsissent

Remarque :

Cette forme de subjonctif imparfait partage sa base avec la P2 du passé simple de l'indicatif *voulsis*, qui est une forme de passé simple fort en *-i* de type sigmatique. Le verbe *vouloir* possédait aussi un passé simple fort en *-i* de type simple : *volis* (P2 du passé simple) ; d'où un paradigme de subjonctif imparfait possible en *volisse* (P1 du subjonctif imparfait). Plus tardivement, son passé simple s'est aligné sur les passés simples faibles en *-u* : *voulus* (P2 du passé simple) ; d'où le français moderne *voulusse* (P1 du subjonctif imparfait).

III- Les subjonctifs imparfaits en *-usse*

Description en synchronie	Exemples du texte : verbe <i>avoir</i>
base + u + sse + ø	eusse v. 679
base + u + sse + s	eusses
base + u + s + t	eust v. 677
base + u + ss + ions	eussions
base + u + ss + iez	eussiez
base + u + sse + nt	eussent

On relève aussi dans le texte *deust* P3 v. 667 (verbe *devoir*), et *feust* P3 v. 690, 691 et 693 (verbe *estre*).

Remarques :

- Dans ces trois formes, la graphie *eu* se prononce [ü]. Le *e* central de l'ancien français a chuté avant le XV^e siècle. C'est une lettre quiescente.
- La graphie *feust* est analogique des verbes à subjonctif imparfait en *-u* possédant un passé simple fort. Elle est le souvenir d'une graphie dissyllabique *eü* à la P2 du passé simple pour ces verbes en ancien français. La forme attendue pour un verbe possédant un passé simple faible en *-u* est la forme *fust*, d'où vient la forme *fût* du français moderne.
- La graphie *eusse* s'est maintenue jusqu'en français moderne pour le verbe *avoir*. C'est l'un des très rares cas dans lequel le digramme *eu* se prononce [ü] à notre époque.
- La forme *deust* se simplifiera en *dust* puis en *dût*.

On pouvait admettre également le classement proposé par Geneviève Joly⁴ :

I- Les subjonctifs imparfaits des verbes à passé simple faible

- A- En *a* : *laissast*
- B- En *u* : *feust*

II- Les subjonctifs imparfaits des verbes à passé simple fort

- A- En *i* : *volsisse*
- B- En *u* : *deust* ; *eusse* et *eust*

Cependant, les candidats ont souvent éprouvé des difficultés à maîtriser ce classement, parlant par raccourci de « subjonctif imparfait faible », « subjonctif imparfait fort », alors que tous les subjonctifs imparfaits sont faibles.

b. Le paradigme d'un verbe désigne l'ensemble de ses formes à un temps donné. Les candidats ne pouvaient donc pas se contenter de remarques concernant la troisième personne *deust*.

Latin vulgaire	moyen français	français moderne
debŭïsssem	deusse	duisse
debŭïsses	deusses	dusses
debŭïssset	deust	dût
debuissémus	deussions	dussions
debuissētis	deussiez	dussiez
debŭïssent	deussent	dussent

Étude de la base issue du subjonctif plus-que-parfait latin (les remarques qui suivent concernent toutes les personnes)

Du latin classique au latin vulgaire :

- Le [ɪ] bref s'allonge en [i] long par analogie au phénomène de dilation conservatrice du [i] long final sur le [i]

⁴ G. Joly, *Précis d'ancien français*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 194-196.

bref tonique qui se produit à la P2 du passé simple : debuŕstī > debuŕstī

- Le [ŭ] atone en hiatus se consonnifie en bilabio-vélaire [w]
- Le [b] par assimilation passe à [w] par l'intermédiaire [β]

Du latin vulgaire à l'ancien français :

- Labialisation⁵ ou vélarisation⁶ du [i] au contact de la bilabio-vélaire [w] : [i] > [u]
- Simplification de la géminée [ww] et effacement du [w] (ou bien [ww] > [w] > [u] assimilé par la voyelle subséquente⁷)
- Palatalisation du [u] en [ü]
- Affaiblissement du [e] initial atone en [ẽ]

De l'ancien français au moyen français :

Effacement du [ẽ] hiatus : [ẽü] > [ü]. Le texte maintient le e dans la graphie alors qu'il n'est plus prononcé.

Du moyen français au français moderne :

Par simplification, e disparaît de la graphie.

Étude des désinences

- En P1 et P2, la voyelle finale latine [e] aurait dû chuter, les géminées auraient dû se simplifier. Mais la voyelle finale se maintient en [ẽ] (qui évoluera en [ə]), afin de distinguer le subjonctif imparfait et le passé simple de l'indicatif (l'évolution phonétique « normale » aurait abouti à la forme *deus* en P1 et en P2), et / ou par analogie avec la P6 où la voyelle finale se maintient sous forme de [ẽ] de soutien, et / ou par analogie au subjonctif présent⁸.
- En P3, la voyelle finale [e] chute, [ss] se simplifie en [s]. Le [s] implosif est remplacé par un accent circonflexe dans la graphie en 1740.
- En P6, la voyelle finale [ẽ] se maintient sous forme de [ẽ] comme voyelle de soutien au groupe consonantique -*nt*.
- En P4, la désinence *-éamus* est d'abord remplacée par *-ons* qui provient de l'indicatif présent, puis par *-iens*, désinence du subjonctif présent des verbes latins en *-yāmus* (type *debeamus*, *audiamus*). La désinence *-ions* provient du croisement de ces deux désinences et se généralise à partir du XIV^e siècle.
- En P5, la désinence *-ētis* aboutit à *-eiz*, *-oiz* en ancien français. Elle est remplacée par la désinence *-ez* issue de l'indicatif présent, puis par la désinence *-iez* analogique du subjonctif présent des verbes en *-yātis*.
- À l'exception du *m* final de P1 qui chute dès le 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, les consonnes finales se maintiennent dans la graphie, mais elles ne sont plus prononcées à partir du XIII^e siècle en langue populaire, et du XVII^e siècle en langue savante.

SYNTAXE

Rappel méthodologique

- *Connaissance de la syntaxe de l'ancien français*

La question de l'emploi du subjonctif, qui était soumise cette année à la sagacité des candidats, a pu surprendre. Il s'agit en effet d'un objet d'étude relativement rare à l'agrégation pour la syntaxe de l'ancienne langue, et les copies invitent à penser que la maîtrise de cette syntaxe est encore lacunaire chez beaucoup de candidats. Si l'on note d'excellentes réponses, pour lesquelles on devine une préparation sérieuse, on regrettera que de trop nombreuses copies se contentent de plaquer sur un texte en ancien français des savoirs plus ou moins confus en linguistique moderne. Il paraît donc important de rappeler que la réussite des candidats repose avant tout sur leur maîtrise de connaissances spécifiques en langue ancienne et qu'un exposé, même complet, sur le subjonctif en langue moderne, ne pouvait suffire. La fréquentation des ouvrages classiques de Philippe Ménard et de Gérard Moignet ne saurait qu'être vivement conseillée⁹.

- *Distinction entre morphologie et syntaxe*

On regrettera que des candidats, quoiqu'en nombre minoritaire, ne distinguent pas les deux questions, classant par exemple les occurrences de la partie « morphologie » selon les fonctions syntaxiques et celles de la partie « syntaxe » selon les personnes grammaticales. Si plusieurs plans étaient acceptables pour la réponse, tous ont en commun de s'attacher à distinguer les différents emplois **syntaxiques** du subjonctif, la place du mode dans la structure de la phrase et la justification de son emploi.

- *Réponse ordonnée*

En plus des erreurs liées à la méconnaissance de la langue ou de l'épreuve, on constate souvent chez les candidats une grande précipitation dans la rédaction de la réponse, entraînant corrections, ratures, notes de bas de page, etc. Ces divers amendements ne vont pas sans créer une certaine confusion dans les copies. On

⁵ G. Joly, *op. cit.*, p. 198 ; R. Bellon et A. Queffelec, *Linguistique médiévale*, Paris, A. Colin, 1995, p. 177.

⁶ G. Zink, *Morphologie du français médiéval*, Paris, PUF, 1989, p. 210.

⁷ G. Joly, *op. cit.*, p. 198.

⁸ Bellon et Queffelec, *op. cit.*, p. 177.

⁹ On conseillera tout aussi vivement la fréquentation de la *Grammaire du français médiéval : XI^e-XIV^e siècles* de Claude BURIDANT (Strasbourg, Eliphi, 2019), précédée de la *Grammaire nouvelle de l'ancien français* du même auteur (Paris, SEDES, 2000).

notera également que les plans plaqués ont tendance à aplanir les difficultés du texte (et il y en avait, nous le reconnaissons) ; on ne peut tenir un discours pertinent sur un texte précis en se contentant de généralités. Même si l'épreuve est en temps imparti, on ne peut que conseiller aux futurs agrégatifs de prendre le temps de s'interroger, au brouillon, sur chaque occurrence spécifique, travail liminaire qui permettra d'aboutir à un plan adéquat que le candidat sera à même de justifier.

Introduction¹⁰

Du point de vue morphologique, le subjonctif et l'indicatif sont les seuls modes personnels complets en termes de personnes. Cependant, à la différence de l'indicatif, le subjonctif ne compte que quatre temps, répartis entre des formes simples (présent, imparfait) et des formes composées (passé, plus-que-parfait). Dans les faits, la valeur temporelle est moins pertinente au subjonctif qu'à l'indicatif et la répartition entre les différentes formes suppose des distinctions d'ordre aspectuel.

Du point de vue sémantique, dans une perspective guillaumienne, le subjonctif est présenté comme un mode *in fieri* (en devenir), s'opposant au mode indicatif *in esse* (en être). Robert Martin, dans sa théorie logico-sémantique, distingue quant à lui deux mondes où s'exprime le subjonctif : un monde accidentellement contre-factuel (qui aurait pu être vrai) et un monde essentiellement contre-factuel (fruit de la seule imagination). En somme, « [a]lors que l'indicatif actualise le procès et le situe dans le temps, le subjonctif montre que le procès est envisagé par l'esprit sans opérer une claire différenciation entre les trois moments du temps (présent, passé, avenir) »¹¹ ; ce pourquoi Gaston Zink parle de visée « virtualisante » du mode subjonctif¹².

Du point de vue fonctionnel, si, en français moderne, le subjonctif apparaît essentiellement comme un « mode de la dépendance »¹³ du fait de son emploi majoritaire en subordonnée, ce n'est que partiellement vrai en français médiéval, comme le montre le texte à l'étude. L'exercice demandait donc de réfléchir à l'utilisation spécifique du mode en langue ancienne en distinguant et justifiant l'emploi du subjonctif dans des propositions subordonnées (ce qui est le cas le plus courant en français moderne), des propositions indépendantes ou principales et enfin en parataxe, cas le plus original pour un lecteur contemporain, mais caractéristique de l'ancien français¹⁴ et encore bien présent en moyen français.

On relève dix occurrences de subjonctif dans le passage :

- v. 665-666 *Mais que ce jeune bachelier / **Laissast** ces jeunes bachelectes ?*
v. 667 *Non, et le **deust** on (tout) vif bruler*
v. 671 ***Soient** blanches, **soient** brunectes*
v. 677 *Se **dit** m'**eust** au commencement / Sa voulenté*
v. 679 ***J'eusse** mis paine aucunement*
v. 681 *Quoy que je lui **voulsisse** dire*
v. 689-693 *Abusé m'a et fait entendre / Tousjours d'un que se **feust** ung autre : / De farine que se **feust** cendre, / D'un mortier, ung chappel de faultre, / D'un viel machefer que **feust** peaultre*

Classement justifié¹⁵

I. Subjonctif en proposition indépendante ou principale

A. En indépendante

- expression de l'éventualité : v. 666 *Mais que ce jeune bachelier / **Laissast** ces jeunes bachelectes ?*

Le subjonctif imparfait dans une indépendante interrogative se justifie par l'expression de l'irréel du présent (« Que ce jeune homme renonçât / renonce à ces jeunes filles ? » ou « Ce jeune homme renoncerait-il à ces jeunes filles ? »).

On peut donc analyser cet exemple comme un « subjonctif d'indignation » (ou « subjonctif polémique » pour reprendre la terminologie de Moignet¹⁶), l'utilisation de la conjonction adversative « mais » et du subjonctif marquant l'étonnement du poète face à la proposition énoncée¹⁷.

¹⁰ On renverra, à toute fin utile, à l'article de Sylvie BAZIN-TACCHELLA, « Le subjonctif dans le *Testament* de Villon », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020 (<https://revues.univ-pau.fr/opcit/599>).

¹¹ Philippe MENARD, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1994, § 152.

¹² Gaston ZINK, *L'Ancien français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1990, p. 78 ; voir également Geneviève JOLY, *Précis d'ancien français. Morphologie et syntaxe*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2018, p. 374.

¹³ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire Méthodique du Français*, Paris, PUF, 1998, p. 321.

¹⁴ Cf. P. MENARD, *op. cit.*, § 198 : « La juxtaposition des propositions ou parataxe est assez répandue en AF. Comparée à la subordination ou hypotaxe, la parataxe est plus simple, historiquement plus ancienne ».

¹⁵ Un plan sémantique à partir des valeurs du subjonctif a également été accepté : I. Valeur hypothétique A. en parataxe : **soient**... **soient**... B. en système hypothétique : *Se dit m'eust*... II. Valeur concessive A. en parataxe : **deust** on... B. en subordonnée : *quoy que je lui voulsisse dire*... III. Valeur d'irréel A. en indépendante : *que ce bachelier laissast*... B. en subordonnée : *que se feust ung autre*...

La valeur de *que* dans cet exemple pouvait finalement être interrogée, qu'on le considère comme un adverbe interrogatif-exclamatif ou bien plus vraisemblablement comme une béquille du subjonctif¹⁸.

B. En principale

Expression de l'irréel du passé dans un système hypothétique : v. 679 *J'eusse mis paine aucunement*

Cet exemple est à mettre en lien avec la subordonnée du v. 677 *Se dit m'eust au commencement / Sa volonté*. Il s'agit ici d'un système hypothétique introduit par la conjonction hypothétique « se ». Le subjonctif plus-que-parfait est utilisé dans la protase et l'apodose, tour qui se développe au XIII^e siècle et qui « marque nettement le passé »¹⁹.

II. Subjonctif en subordonnée

A. En subordonnée relative

Expression de la concession : v. 681 *Quoy que je lui voulsisse dire*

Le subjonctif imparfait est ici utilisé dans une relative indéfinie à valeur concessive par rapport à la principale, introduite par *quoy que* (dont le premier élément s'interprète comme un pronom indéfini et le second comme l'outil introducteur de la relative)²⁰.

Le tiroir utilisé s'explique par l'emploi du passé dans la proposition principale.

B. En subordonnée complétive

Expression d'une distance critique après un verbe de croyance : v. 689-693 *Abusé m'a et fait entendre / Tousjours d'un que se feust ung autre / [...] que se feust cendre / [...] que feust peautre*

Pour analyser correctement ces occurrences, il convenait de comprendre que *se* (v. 690 et 691) n'est pas une conjonction hypothétique mais un pronom démonstratif.

Le subjonctif imparfait (la principale est au passé) est ici utilisé dans trois complétives conjonctives juxtaposées, introduites par *entendre que*. Ce tiroir verbal se justifie par le contexte dubitatif de l'énoncé, le poète refusant de se porter garant des assertions du personnage féminin²¹. On peut également considérer que la structure rectrice *faire entendre* implique la virtualité ou la subjectivité de ce qui est énoncé, justifiant ainsi l'emploi du subjonctif.

On notera dans l'exemple étudié l'alternance du subjonctif et de l'indicatif dans la même structure (*feust* puis *estoient* v. 694). La concurrence entre les deux modes se rencontre au moins jusqu'au XVII^e siècle²².

C. En subordonnée circonstancielle

Subordonnée hypothétique introduite par se : v. 677 *Se dit m'eust au commencement / Sa volonté*

Voir plus haut ce qui est dit en I. B. En principale : expression de l'irréel du passé dans un système hypothétique.

III. Subjonctif en parataxe²³

Expression de l'hypothèse : v. 671 *Soient blanches, soient brunectes*

L'emploi du subjonctif présent dans cette structure paratactique (remarquable par l'absence de lien de subordination malgré la dépendance sémantique des deux propositions) permet au poète d'exprimer les différentes possibilités envisagées (« Qu'elles soient blondes ou brunes »), virtualisation de l'énoncé qui justifie l'utilisation du mode. On notera l'absence de la béquille *que* dans cet emploi du subjonctif.

Expression de la concession : v. 668 *non, et le deust on (tout) vif bruler*

Le subjonctif imparfait est ici utilisé dans une proposition à valeur concessive (« dût-on le brûler vif » ou « même si on devait le brûler vif ») dans une structure paratactique. Le caractère concessif de l'énoncé, marqué

¹⁶ Gérard MOIGNET, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 211. Dans ce cas, *que* est bien une béquille du subjonctif (exemple donné par Moignet, tiré des *Fables* de La Fontaine : « Moi, héron, que je fasse / une si pauvre chère ? »).

¹⁷ Cf. P. MÉNARD, *op. cit.*, § 96. Comme l'écrit S. BAZIN-TACCHELLA, « [e]n dépit du point d'interrogation, il ne s'agit pas d'une interrogation véritable, mais d'une 'mise en discussion' qui aboutit à un rejet » (art. cit., p. 11).

¹⁸ La béquille *que*, quasi obligatoire pour le subjonctif en français moderne, ne l'est pas en ancien français (et ce jusqu'au XVII^e siècle).

¹⁹ Cf. P. MÉNARD, *op. cit.*, § 266

²⁰ *Idem*, § 78, ainsi que M. RIEGEL, J.-C. PELLAT et R. RIOUL, *op. cit.*, p. 489.

²¹ Cf. P. MÉNARD, *op. cit.*, § 155 (« Après les verbes d'affirmation le subjonctif apparaît parfois après la complétive lorsque le locuteur énonce une assertion dont il ne veut pas être garant ») ou G. JOLY, *op. cit.*, p. 383.

²² Voir Nathalie FOURNIER, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, § 500-503.

²³ Ce point est celui qui a posé le plus de problèmes aux candidats. On renverra ici à la présentation de P. MÉNARD, *op. cit.*, § 198 et suivants.

par le mode, est ici renforcé par l'opposition liminaire du mot-phrase « non »²⁴. La postposition du pronom sujet est une marque de la dépendance de la proposition, au même titre que le mode subjonctif.

Conclusion

L'étude du subjonctif dans les vers ici proposés illustre la vitalité de ce mode en ancien et moyen français, notamment dans les propositions principales ou paratactiques. L'utilisation du mode va considérablement évoluer en français moderne, avec notamment le développement de l'hypotaxe, le subjonctif pouvant désormais apparaître comme un mode de la dépendance. On notera également que ce mode a pu être remplacé par l'indicatif dans de nombreux cas (par exemple, dans les systèmes hypothétiques introduits par *si*).

VOCABULAIRE

L'épreuve de vocabulaire du concours nécessite non seulement une préparation rigoureuse et soutenue tout au long de l'année de préparation (et en amont de celle-ci), mais aussi une bonne gestion du temps le jour de l'épreuve. Il est en effet regrettable qu'en raison de sa dernière position dans la structure de l'épreuve, cette question soit sacrifiée dans certaines copies, alors même que les termes proposés à l'étude semblent avoir été compris dans la traduction. Comme cela est régulièrement rappelé dans les rapports du jury, les candidates et les candidats sont libres de traiter les questions dans l'ordre qui leur sied et il est recommandé de consacrer une trentaine de minutes à la question de vocabulaire. Cette dernière doit être rédigée avec soin et doit offrir une réflexion en diachronie, du latin au français moderne. À cet égard, une bonne maîtrise du français moderne est requise : le jury a été surpris cette année par certaines copies qui témoignaient d'une mauvaise connaissance des sens actuels de *grief*.

Les différentes étapes de l'étude lexicologique sont généralement connues des candidates et des candidats qui traitent la question. Rappelons simplement que les paradigmes morphologique et sémantique attendus sont ceux de l'ancienne langue et non du français moderne.

Bachelier est un terme courant en français médiéval et fréquemment étudié dans les cours d'ancien français. Il n'a, dans l'ensemble, pas désarçonné les candidates et les candidats qui ont su parfois faire des rapprochements intéressants avec les sens de *bachelor* en anglais. Moins fréquemment proposé que *bachelier*, *grief* a posé davantage de difficultés. En l'absence de réelle préparation, face à un tel mot, les manques ne peuvent que se cumuler et rendre l'épreuve quasiment insurmontable. Ainsi, sans connaissances solides, comment n'en être pas désagréablement réduit à tenter d'hasardeuses associations parophoniques (*greffier*, *grève*, *griffe*...) ? Un rapprochement de *grief*, *grièvement* avec *grave*, *gravement* et ses autres dérivés a pu en revanche fournir d'utiles pistes de réflexion à nombre de candidates et de candidats, et *grief* a finalement permis à certaines et à certains d'entre eux de démontrer un sens de la nuance et de réelles qualités de langue qui ont su impressionner le jury.

bachelier (v. 665)

Étymologie

Le substantif masculin *bachelier* est l'altération par substitution de suffixe de *bachelor*, emprunt au latin médiéval **baccalaris*, attesté sous la forme *baccalarius*.

Baccalarius est attesté depuis le IX^e siècle dans le sud de la France au sens de « serf adulte, non pourvu d'une tenure et vivant dans le ménage de ses parents » et, en Catalogne, au sens de « paysan sans terre à sa charge » (XI^e siècle). Le sens du terme évolue en terre catalane, où les *baccalarii* formaient, au XII^e siècle, un groupe social intermédiaire entre le chevalier et le paysan. En France aussi, *baccalarius* désigne un chevalier qui ne conduit pas de compagnons armés au combat et, par extension, un jeune homme noble, puis un étudiant avancé depuis le XIII^e siècle.

L'étymologie du mot latin **baccalaris* est obscure. L'hypothèse d'une origine celtique, d'abord suggérée par un rapprochement avec l'irlandais *bachlach* « serviteur », « berger » et « individu grossier », et celle d'une origine gauloise selon laquelle **baccalaris* reposerait sur un type **bakkáanno-* « paysan » (d'un gaulois plus ancien **bakkágno-*, **bakkúgno-*, lui-même formé d'une racine **bakk-* et du suffixe diminutif gaulois *-agno*) se heurtent toutes deux à de sérieuses difficultés phonétiques pour aboutir à la forme **baccalaris*. D'autres font de *baccalaris* le domestique attaché à la *baccalaria*, mot désignant un domaine agricole, probablement un vignoble : l'origine en serait *bacchus*, « vigne », « vin ».

Sens en français médiéval

1. Le mot signifie « jeune homme ». Il s'applique aux nobles et aux roturiers, aux célibataires comme aux gens mariés, pourvus de fiefs ou non. *Bachelier a marier* signifie « jeune homme, jeune garçon célibataire ».

²⁴ On notera également l'emploi rare de *et* en tête des propositions concessives au subjonctif (Cf. P. MENARD, *op. cit.*, § 269, remarque 2).

2. En particulier, le terme désigne un jeune homme au service de quelqu'un, et un jeune homme aspirant à devenir chevalier. *Chevalier/escuyer bachelier* signifie ainsi « chevalier ou écuyer qui est placé sous l'étendard d'un chevalier banneret ».

3. À partir du XIV^e siècle, d'après le sens pris par le latin *baccalarius*, le mot désigne celui qui, dans les facultés des arts et de théologie, est promu au premier des grades universitaires qui lui permet d'accéder ensuite à la licence et à la maîtrise. On parle de *bachelier en decret/en lois, bachelier en theologie*.

N.B. : Certains dictionnaires (dont le *Dictionnaire historique de la langue française* sous la direction d'Alain Rey et le *Trésor de la langue française*) donnent comme sens premier le sens 2 puis, par extension, le sens de « jeune homme ». Nous suivons ici le *Dictionnaire du Moyen Français*, qui s'appuie notamment sur l'article de Jean Flori, « Qu'est-ce qu'un *bachelor*? Étude historique de vocabulaire dans les chansons de geste du XII^e siècle », *Romania*, t. 96 (1975), p. 289-314. Les autres options ont bien entendu été acceptées dans les copies du concours.

Sens en contexte

Au vers 665 du *Testament*, c'est le sens premier de « jeune homme, adolescent » qui est activé, l'épithète antéposée *jeune* venant redoubler le sème /jeunesse/.

Un jeu de parallélisme et de paronomase est engagé avec le substantif féminin *bachelectes* également précédé de l'adjectif *jeunes* et d'un déterminant démonstratif au vers suivant. Ce terme signifiant « jeunes filles » ou « jeunes servantes » n'appartient pourtant pas au même paradigme morphologique que *bachelier*. En effet, *bachelecte* est issu de **bacassa*, « servante, fille ». En revanche, un peu plus tard dans *Le Testament*, le poète emploie le féminin *bachelieres* (v. 1510) au sens de « disciples, élèves ».

Au vers 665, dans le contexte de la « Double ballade continuant le premier propos », le groupe nominal sujet *ce jeune bachelier* peut également activer le sens universitaire de *bachelier* développé en moyen français, le poète construisant plaisamment la figure d'un jeune homme à l'école de l'amour. En effet, la double ballade ne débouche pas sur une conclusion attendue qui condamnerait les « folles amours » (v. 629), mais sur une célébration de la sexualité : l'opposition du masculin singulier du sujet *bachelier* et du féminin pluriel de l'objet *bachelectes* participe à cette construction.

Paradigme morphologique

Le paradigme morphologique de *bachelier* comprend des dérivés :

- le substantif *bachelorie*, qui signifie « ensemble, troupe de *bacheliers*, jeunesse guerrière », « qualités d'un bachelier : bravoure, vaillance, valeur, générosité, habileté », mais aussi « âge d'un *bachelier* : adolescence » et « action de jeunesse, étourderie » ;
- le substantif *bachelage*, qui signifie « jeunesse » et prend le sens, en moyen français, d'« apprentissage d'un métier » ;
- l'adjectif *bachelereus*, qui signifie « vaillant ».

Paradigme sémantique

Dans le sens 1, *bachelier* est synonyme des substantifs suivants, qui servent à la désignation du jeune homme en langue médiévale : *meschin, damoisel, danzel, jouvencel, tosel, enfes...*

Dans le sens 2, le terme est à rapprocher de *chevalier, vassal*, mais aussi, pour le sème /service/, d'*escuier* et *vallet*.

Dans le sens 3, *bachelier* doit être rapproché d'*escollier*, de *clerc* et de son dérivé *clergeon*.

Évolution jusqu'au français moderne

Le sens de « jeune homme » est encore attesté au XVII^e siècle. Il est passé en anglais, dans *bachelor* « homme célibataire », mais ne survit pas en français avec ce sens-là. En revanche, depuis les années 1990, l'anglicisme *bachelor*, abréviation de *bachelor's degree*, est utilisé en français pour désigner un diplôme international d'études supérieures qui se prépare en trois ou quatre ans et qui équivaut à la licence.

Le mot *bachelier* s'est quant à lui, depuis le moyen français, appliqué à celui qui, dans un corps de métier, devient maître. *Bachelier* s'employait encore parmi les artisans au XIX^e siècle pour désigner un maître élu pour assister les jurés.

Le mot a suivi l'évolution sémantique de *baccalauréat* et c'est cette évolution qui explique son sens courant aujourd'hui. *Bachelier* désigne en effet celui qui a obtenu le baccalauréat, grade universitaire conféré après le succès aux examens terminant les études secondaires (la création de ce grade date de 1808). On parle de *diplôme de bachelier*.

Le féminin *bacheliere* date du XV^e siècle ; il désigne une jeune fille noble et s'est longtemps maintenu dans les dialectes pour désigner la jeune fille qui accompagne la mariée en qualité de fille d'honneur le jour de la cérémonie de mariage. Il a été repris ironiquement au XVIII^e siècle pour désigner une femme lettrée, une savante. C'est seulement au XIX^e siècle qu'il est attesté pour désigner une femme titulaire du baccalauréat.

Étymologie

Le nom *grief* est la forme substantivée de l'adjectif *grief*, lui-même issu de l'adjectif latin **grēvis*, réfection de *gravis* (« lourd ») sur le modèle de son antonyme *lēvis* (« léger »).

L'adjectif latin dont le sème central est l'idée de « poids » est dès l'origine très polysémique et étend ses acceptions vers les notions d'importance, de pénibilité et d'encombrement. Il signifie au propre « dont le poids est supérieur à la moyenne » et au figuré « qui a de l'importance », « qui est pénible à supporter », « qui demande des efforts pour être réalisé » et « qui est en état de grossesse ».

Sens en français médiéval

En **ancien français**, le substantif *grief* conserve une partie des sens figurés de l'adjectif latin et désigne « ce qui est pénible à supporter », avec les expressions *aler a grief* (à qqn) « se comporter de façon contraignante (envers qqn) », *prendre/tenir alaulen grief* « recevoir avec mécontentement », et « ce qui demande des efforts pour être réalisé ». C'est également, ce que nombre de candidates et de candidats ont pressenti, un terme de droit qui se rapporte à la « perte d'un bien par le fait d'autrui ».

En **moyen français**, c'est l'idée de dommage, causé ou subi, matériel ou moral, qui s'impose, et *grief* signifie désormais « dommage, préjudice, tort », avec les expressions *en grief* (de qqn) « au détriment (de qqn) », *faire/porter grief* (à qqn) « porter préjudice, faire du tort (à qqn) », et « mal, malheur, peine, tourment », avec les expressions *tourner a grief* (à qqn) « devenir dommageable, dangereux (pour qqn) » et *avoir griefs* (de qqn) « subir des peines (de la part de qqn) ». Il s'agit, pour cette dernière expression, **du sens présent dans le texte**, dont l'exemple a d'ailleurs été choisi par le DMF. Le terme reste cependant présent en langue juridique pour désigner un « préjudice résultant d'un jugement dont on a fait appel ».

Sens en contexte

Grief relève bien ici de l'acception centrale en moyen français, celle qui porte les idées de préjudice, de souffrance et de peine, et participe ainsi du portrait du poète en amant martyr. Il apparaît en effet, et de manière fort explicite, au sein d'un binôme synonymique « *maulx et grief[z]* » (les deux substantifs étant traduits conjointement par « maux » dans l'édition au programme) et est employé en parallèle avec *tourment* (v. 675), lui-même complément de *souffroye*, pour désigner, à travers un pluriel actualisant, les peines que lui a infligées celle dont il déclare avoir été épris.

Les candidates et les candidats ont par ailleurs pu rencontrer ce terme à trois reprises dans l'œuvre de Villon. Il s'agit même d'une des deux occurrences présentes dans le glossaire de l'édition, avec le « *grief d'amours* » (*Lais*, v. 24), ce glossaire proposant les sens de « peine, tourment ; tort, préjudice » (p. 374). Il faut y ajouter « *Griefz ne faiz a jeunes ne vieux* » (*Testament*, v. 125), avec le sens de « tort, préjudice ».

Paradigme morphologique

Il faut tout d'abord relever que *grief* est redoublé du **substantif féminin *grieve*** qui porte les trois mêmes acceptions que son homologue masculin. Cependant, le paradigme du nom *grief* est essentiellement dominé par **l'adjectif *grief*** dont il est la forme substantivée et qui a gardé le caractère polysémique de son ancêtre latin et l'ensemble de ses acceptions. Le sens initial, « dont le poids est supérieur à la moyenne », cède néanmoins le pas devant les sens figurés, au premier rang desquels « qui est pénible à supporter », sens dont on trouve une occurrence dans le *Testament* (« *Après tristesses et douleurs, / Labours et grief[s] cheminements*, », v. 91-92), et qui est à l'origine de plusieurs expressions (*estre grief* (à qqn) « être pénible » (pour qqn), *estre grief* (à qqn) en emploi impersonnel « éprouver des douleurs corporelles ») et d'un proverbe, « *Il n'est si grief chose comme d'avoir male fame* ». Il apparaît ainsi dans le *Lais*, au vers 262, « *Pour faire sur moy griefz exploiz* », l'édition fournie traduisant le groupe nominal par « cruels torts » et notant l'adjectif au glossaire au sens de « pénible, douloureux, rude » (p. 374). *Grief* a également conduit en moyen français à la formation de **l'adjectif superlatif *griefvesme*** (« qui est très pénible à supporter »). Le paradigme est enfin complété des **adverbes *grief*** (« de manière importante, avec intensité », « avec difficulté ») et ***griefment*** (« de manière importante, avec intensité », « avec difficulté », « à haut prix »). Ce dernier, comme l'ont très justement remarqué nombre de candidates et de candidats, a résisté à la concurrence des formes refaites sur *gravis* et a pu ainsi, à l'instar du substantif, se frayer un chemin jusqu'en français moderne.

Paradigme sémantique

Grief appartient au champ sémantique de la peine et de la douleur. Il voisine souvent avec *paine* et, comme ici, *mauz* et *tourment*. Comme beaucoup de candidates et de candidats l'ont souligné, *grief* est également passé en anglais comme synonyme de *sorrow* « chagrin, douleur, peine ».

Évolution vers le français moderne

Le paradigme héréditaire a été progressivement marginalisé par les formes savantes, refaites sur l'étymon *gravis*, apparues en moyen français. Cela a conduit à l'élimination de la plupart des formes issues de **grēvis* au profit de *grave* et de ses dérivés.

Cependant, de même que l'adverbe *grièvement*, « d'une manière (très) grave », a pu se maintenir dans des emplois spécialisés (en parlant d'une atteinte physique ou d'une atteinte morale), le substantif *grief*, désormais bisyllabique, a survécu dans certaines locutions et en langage juridique. Il a en effet poursuivi son évolution, via l'expression du sentiment d'affliction et du ressentiment qu'il cause, avec un emploi synonyme de « doléance, récrimination, reproche », pour désigner désormais un « motif de mécontentement », et il s'emploie dans les expressions *exposer, formuler ses griefs et faire grief* (de qqc à qqn). Il a également maintenu la signification, désormais perçue comme vieillie, de « dommage, préjudice matériel ou moral que l'on subit », notamment dans la locution *redresser un grief*. Enfin, au pluriel, il continue de trouver un emploi dans la langue juridique où il porte le sens spécialisé d'« écritures que l'on fait pour montrer en quoi on a été lésé par un jugement dont on est appelant ».

Grief est donc un mot qui méritait amplement d'être proposé au concours. Il s'agit en effet d'un terme marqué par la polysémie et qui a connu, depuis son origine latine, un certain nombre d'évolutions au terme desquelles il a réussi à se maintenir dans la langue malgré la concurrence que lui a imposée le paradigme savant de *grave*, concurrence qui l'a aujourd'hui marginalisé, l'obligeant à se réfugier dans des emplois spécialisés (locutions, acceptions juridiques...).

Étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500

Rapport présenté par Karine Abiven, Mathieu Bermann, Jean-Marie Fournier, Aude Laferrière, Nicolas Laurent, Véronique Montagne, Florence Pellegrini, Mathilde Vallespir, Marie-Albane Watine, Judith Wulf.

Casanova, *Histoire de ma vie*, Tome III, Chapitre XIII (« Sous les Plombs. Tremblement de terre »), éd. Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2013, p. 1182-1183.

1. Lexicologie (4 points) Étudiez en synchronie et selon un double point de vue morphologique et sémantique, *immobile* (l. 9), *incapable* (l. 9), *innocent* (l. 16), *individu* (l. 26).

Le sujet, dans sa formulation, pouvait évoquer une question sur des mots isolés ; mais le fait qu'il y en ait quatre, et qu'ils soient tous au premier abord préfixés en *in-*, fait que certains candidats y ont vu à juste titre une question de synthèse. Les candidats ayant traité les mots successivement n'ont pas été pénalisés, et le traitement synthétique de la question a simplement été bonifié. Il était en revanche attendu qu'apparaisse à quelque endroit de l'étude une réflexion problématisant la notion de préfixe.

L'attendu principal est donc le traitement de la question morphologique du morphème *in-*, et sa mise en relation avec l'étude sémantique des lexies : en effet, l'identification du morphème implique certes des critères formels, mais aussi un critère sémantique, le morphème constituant la plus petite unité morphologique dotée de sens. On attendait donc que le candidat soit en mesure de mener une décomposition morphématique d'une lexie, et ce en *synchronie*, selon la formulation de l'énoncé (« Étudiez en synchronie... ») – et plus largement selon les attendus de l'épreuve formulés dans plusieurs rapports récents²⁵, qui insistent sur la mise au jour des rapports morphologiques et sémantiques que les mots proposés entretiennent avec d'autres mots du système ; à cet égard, un mot construit est un mot que sa structure interne met en rapport avec d'autres mots de la langue. N'a donc pas été acceptée l'analyse en mot simple, au prétexte que toutes ces lexies sont des mots simples en latin (< *immobilis, incapabilis, innocens, individuus*).

Dans beaucoup de copies, *-in* a été traité, sans questionnement, comme un préfixe : mais il fallait bien s'assurer que le morphème restant pouvait fonctionner comme base, ce qui n'était pas toujours le cas. La réflexion sur l'étagage paradigmatique des morphèmes appartenait pleinement au sujet : pour *innocent*, par exemple, le fait de citer *innocuité* ou *nocif* (où l'identification du morphème *noc-* permettait de le retrouver dans *innocent*). Il faut bien veiller ici à la pertinence sémantique de tels rapprochements : *noceur* et *nocer*, parfois convoqués, ne pouvaient servir à l'analyse d'*innocent*. De même il convenait de discuter l'identification d'un préfixe dans *individu* sur la base d'arguments synchroniques. Enfin, il est bon d'être synthétique dans le déploiement du sens en contexte : trop tendre vers la stylistique fait courir le risque de passer beaucoup de temps sur la lexicologie, souvent traitée en premier, aux dépens des autres exercices. Il convient d'être concis, de sélectionner étroitement les éléments pertinents, et de discriminer les mots pour lesquels il est plus intéressant de s'attarder lorsqu'il s'agit comme ici d'une question de synthèse : *individu* et *innocent* étaient par exemple plus riches en langue et en contexte que les deux autres, proposés surtout pour inciter à une réflexion morphologique. L'analyse du cotexte d'*individu* a ainsi donné de bons résultats, dans des copies percevant à la fois la réflexion sur la notion, dans sa dimension philosophique autant que corporelle, et l'ironie dont use le narrateur casanovien en cette occurrence.

Les problèmes proches posés par la préfixation justifiaient une partie synthétique pour la morphologie, et une seconde dévolue à la sémantique de chacun des mots.

²⁵ Voir notamment rapport 2014 : « On rappelle que, dans le cadre de la question de lexicologie, une approche synchronique, et non diachronique, est attendue des candidats. Aucune connaissance d'ordre étymologique ne saurait donc les dispenser d'une étude en synchronie des questions de morphologie lexicale », et plus loin, à propos de *fur-ieux* : « la reconnaissance d'un radical *fur-* est liée à la possibilité de commutation des suffixes : *fur-eur / fur-ieux*. En diachronie, l'adjectif représente un emprunt au latin *furiosus*, dérivé de *furia* par suffixation : le mot est donc déjà construit en latin. Comme il est rappelé en introduction, le jury attendait une étude menée selon le point de vue synchronique, et il n'a valorisé le point de vue diachronique que si celui-ci venait en complément ou en contrepoint d'une analyse d'abord attentive à la structure morphologique du mot. »

Rapport 2019, pour « vérité » : « On soulignera d'abord que, dans la perspective du français moderne, l'approche synchronique est privilégiée : dès lors, pour *vérité*, il convenait de s'interroger sur la construction du mot, même si l'on n'en ignorait pas l'étymologie. » « Deux analyses ont été acceptées. Soit on considère (en diachronie) qu'il s'agit d'un mot simple emprunté au latin *veritas* ; soit on considère (en synchronie, conformément à l'esprit de l'exercice) qu'il s'agit d'un mot construit. Sa base n'est isolable que par substitution : on retrouve *ver-* notamment dans *véracité, véridicité, vérisme*, autres mots construits. Nous nous permettons d'insister sur la pertinence de cette deuxième approche, qui devrait désormais être familière aux candidats. Nombreux sont ceux qui, à juste escient, ont commenté le suffixe transcatégoriel *-(i)té*, apte à construire des noms abstraits comme *vérité*.

I. Analyse morphologique synthétique des 4 lexies

A. Le préfixe *in-* et ses allomorphes

Toutes les lexies semblent présenter un même préfixe *in-* (ou son allomorphe *im-* devant nasale). Il convenait de donner :

- Une définition au moins minimale d'un préfixe (affixe dérivationnel situé avant la base, ne modifiant pas le plus souvent la classe grammaticale de celle-ci).

- Un commentaire sémantique sur *in* : préfixe négatif ou privatif, inversant le sens de la base, entrant dans la formation de très nombreux adjectifs, à ne pas confondre avec son homonyme *in-* signifiant le mouvement vers l'intérieur (*insuffler, intuber*). Les origines étymologiques des deux préfixes et leur fonctionnement morphologique diffèrent : *in*¹ se fixe surtout à des adjectifs, *in*² à des verbes ou substantifs ; *in*² n'a pas d'allomorphe.

On attend ensuite la mise en évidence de deux cas bien distincts :

1. Le préfixe précède une base libre.

C'est le cas pour *im-mobile* et *in-capable*. Le préfixe précède un élément qui est par ailleurs un mot de la langue (adjectif). On a donc bien ici un cas typique de dérivation préfixale. La préfixation inverse le sens de la base et ne change pas la catégorie grammaticale.

2. Le préfixe ne précède pas une base libre.

La décomposition en morphème est plus délicate, et l'on peut alors se poser légitimement la question : *in* est-il bien un préfixe ?

- Le cas de *innocent* : bien que l'adjectif *nocent* n'existe pas, le sens privatif du préfixe paraît encore sensible en FM. C'est que (sans faire appel au latin *nocens*, qui ne doit pas ici entrer en ligne de compte) les locuteurs peuvent reconnaître en FM le même élément signifiant (-) *noc-*, que l'on retrouve dans *nocif* et dans *innocuité*, avec le même sens de « nuire » - *nuis* pouvant du reste être considéré comme un allomorphe de *noc*. L'identification de ce morphème radical plaide pour une formation dérivationnelle où *in-* est bien un préfixe privatif.

- Le cas de *individu* : On peut éventuellement repérer, outre un préfixe *in-* privatif, un radical *divi-* (*division*)... mais on ne sait comment traiter, en synchronie, l'élément *du*. D'autre part, il est probable qu'en français moderne, les locuteurs n'opèrent plus de lien entre le caractère *indivis*, *non divisible*, et l'*individu*. – *in* n'est donc pas un préfixe ici : on a valorisé l'analyse en mot simple ou en mot complexe non construit.

B. Les autres morphèmes dérivationnels : *-ile*, *-able*, *-ent*

On pouvait éventuellement traiter des autres morphèmes dérivationnels employés dans les mots donnés à l'étude, bien que cet aspect soit moins attendu que ce qui précède (compte tenu du fait que chaque morphème n'était pas commun à plusieurs mots, et donc n'impliquait pas de traitement synthétique).

Dans *in-noc-ent*, il est possible d'identifier un élément suffixal *-ent*, qui entre dans la formation de nombreux adjectifs (*prudent, violent, évident*), et qui fonctionne en couple avec le suffixe *ence* : *innocence, prudence, violence, évidence*.

Dans *in-cap-able*, la décomposition de *capable* est possible par commutation avec une autre lexie : *capacité*. On identifie un morphème radical *capa(c)* (« pouvoir ») et donc un suffixe *able* très connu et productif, formateur d'adjectifs sur base verbale, et signifiant la possibilité, active ou passive (*aimable* : « que l'on peut aimer », *durable* : « qui peut durer »). D'un strict point de vue compositionnel, *capable* présente donc un redoublement sémantique : « qui peut pouvoir »...

Dans *im-mobile*, on pourrait distinguer un élément *-ile*, que l'on retrouve dans plusieurs adjectifs comme *ductile* ou *fébrile*... mais la base *-mob* est peu identifiable par commutation, sauf à convoquer des composés comme *mobicarte*.

II. L'analyse sémantique

On attendait ici moins une étude complète de chaque lexie que la mise à nu des résonances sémantiques de l'analyse morphologique que l'on venait de mener. C'est pourquoi on pouvait repartir du classement morphologique.

L'étude sémantique confirme ainsi que pour les deux lexies identifiées sans hésitation comme dotées d'un préfixe négatif, leur sens est bien l'antonyme de la base.

A. *immobile* (I. 9)

Le sens en langue est compositionnel – c'est-à-dire que l'on peut déduire le sens du mot à partir de ses éléments : « qui n'est pas mobile, qui ne bouge pas », s'agissant d'animés et d'inanimés. Au figuré : qui ne change pas, n'évolue pas.

C'est le sens en contexte : l'adjectif, attribut accessoire, décrit la réaction physique accompagnant la frayeur du sujet.

B. *incapable* (I. 9)

Le sens en langue de l'adjectif est compositionnel, « qui n'est pas capable », « qui n'a pas les qualités requises ou n'est pas en état de remplir une fonction ou une action ». *Capable* peut présenter un complément désignant le domaine de l'incapacité : *incapable de se concentrer*. Au sens juridique : qui est privé de l'exercice de certains droits.

Par conversion : *un incapable* est un homme sans qualité, un bon à rien.

Le sens contextuel, dans « incapable de penser » est : qui n'est pas en état de penser. L'adjectif rend compte de la terreur du sujet, engageant une incapacité à la fois physique (*immobile*) et intellectuelle (*incapable de penser*), dont rend compte la répétition du préfixe privatif.

Pour les deux mots dont la préfixation est moins claire, voire plus difficile à justifier, le sens négatif ne paraît pas également manifeste. Si pour *innocent*, il est encore net (ce qui en retour confirme l'analyse morphologique comme mot préfixé), cela n'est pas le cas pour *individu*.

C. *innocent* (l. 16)

Sens en langue : « qui n'est pas nuisible, qui ne fait pas de mal », antonyme de *nuisible* : *un enfant innocent*. Sens juridique : qui n'a pas commis un crime ou un délit, antonyme de *coupable* : *déclarer innocent de toutes charges, la présomption d'innocence*.

Sens spéciaux (vieillis) : *jeune fille innocente* (ignorante des choses de l'amour) ; conversion *un innocent*, un naïf ; *les Saints Innocents, le massacre des innocents* : les enfants massacrés par Hérode.

En contexte, l'adjectif est converti en nom, noyau du GN *quelqu'innocent malheureux* dans le GP *de quelqu'innocent malheureux* complément du N *corps*. Casanova se figure qu'un innocent mort est couché à ses côtés ; la supposition d'innocence de ce mort supposé renvoie naturellement à l'innocence du prisonnier Casanova.

D. *individu* (l. 26)

Sens en langue : specimen appartenant à une espèce vivante : *l'espèce des chardonnerets ne compte plus que 5000 individus*. En particulier : un représentant quelconque de l'espèce humaine, une personne. Sens politique : l'être humain considéré indépendamment de sa communauté, possédant des droits propres, les *droits individuels* (individualisme politique). Sens spéciaux : en mauvaise part, un être humain suspect.

On constate donc ici que la nature privative du préfixe, et la relation à *indivis* (l'individu étant alors à entendre comme être non divisé) a largement disparu dans le sens en langue. Cette disparition sémantique plaide en faveur de la difficulté à tenir *in-* pour un préfixe.

Sens en contexte : *mon pauvre individu*. Le narrateur se désigne dans un GN à actualisation déictique (par le possessif) mais produisant une distance vis-à-vis de lui-même, auquel il réfère d'abord comme à un corps. Après l'intense expérience dissociative que vient de vivre le sujet, la notion d'indivision est perceptible et suggère une intégrité retrouvée. Mais cela est dit non sans ironie : « lit » est qualifié par « tendre, flexible et douillet » (l. 25), qualification pour le moins ironique pour une couche de prison. La nuance hypocoristique produite par l'antéposition de l'adjectif, qui pourrait traduire un apitoiement du narrateur casanovien sur son soi d'autrefois, se voit alors prise dans une mise à distance souriante, qui tempère le pathétique de l'évocation pénitentiaire par un rappel du comique de la situation.

Les occurrences proposées permettaient donc s'interroger sur l'identification d'un morphème à partir du cas du morphème privatif *in-*, et de réfléchir aux différents critères à mobiliser pour ce faire ; l'étude, intégrant la dimension sémantique, permettait de mettre en évidence la relation d'implication mutuelle existant entre morphologie et sémantique, la stabilité sémantique du préfixe faisant partie de ses critères d'identification.

2. Grammaire (8 points)

a) Étudiez les déterminants et l'absence de déterminant, de « Je ne pouvais » (l. 2) jusqu'à « se hérissèrent » (l. 7) (6 points)

Pour ce type de sujet qui pose peu de problème d'identification des occurrences, l'exhaustivité du relevé est attendue. La définition claire des notions d'indéfini et de défini était aussi souhaitée, et aurait dû idéalement sous-tendre le plan de l'étude : l'absence de classement correct a été sanctionné (les déterminants possessifs devant, par exemple, bien être identifiés comme relevant des définis). Enfin, les copies qui ont su préciser le fonctionnement sémantico-référentiel des occurrences (ne serait-ce qu'en précisant le type d'anaphore réalisée par les groupes nominaux en question, le cas échéant) ont été appréciées.

Introduction

On appelle habituellement *déterminant du nom* « un élément dont la présence à la gauche d'un nom commun est obligatoire en français pour que le GN soit bien formé dans le cadre de la phrase » (Gary-Prieur, *Les Déterminants du français*, Paris, Ophrys, 2011, p. 6). C'est un *actualisateur* du nom, qui fait passer celui-ci du plan de la langue à celui du discours.

La notion de *déterminant du nom* ainsi entendue correspond à une classe de mots grammaticaux spécifiques : articles (défini, indéfini, partitif) et déterminants possessifs, démonstratifs, indéfinis, numériques cardinaux, interrogatifs-exclamatifs et relatifs. Comme l'indique l'énumération qui précède, elle implique que

soient appelées *déterminants* des unités que la grammaire, pour les distinguer des articles, appelait autrefois *adjectifs possessifs, démonstratifs...* : le *déterminant* possessif *mon* n'a pas les mêmes propriétés que l'*adjectif gauche* dans le GN *mon côté gauche* (l. 3).

Le fonctionnement sémantico-référentiel du déterminant du nom invite à distinguer entre *extension* et *extensité* : alors que l'extension mise en jeu par le nom renvoie, en langue, à l'ensemble des êtres ou des objets auxquels le nom *peut* être appliqué, l'extensité renvoie à la quantité des êtres ou des objets auxquels le nom *est* appliqué en discours. C'est la fonction du déterminant du nom de réguler l'extensité du nom.

Sur un plan plus strictement formel et morphosyntaxique, le déterminant du nom

- précède toujours le nom qu'il détermine (à la différence de l'adjectif épithète, qui est souvent postposé : *mon côté gauche*)
- constitue le premier constituant immédiat du GN, le nom (éventuellement doté de ses expansions) étant le second constituant du GN
- porte la marque du genre du nom déterminé ainsi que celle du nombre du GN
- n'est pas suppressible – ce qui n'implique pas que tout nom se présente avec un déterminant réalisé en surface.

On distingue, sur le plan distributionnel,

- les déterminants *spécifiques* qui ne peuvent se combiner entre eux ; il s'agit de l'article, du déterminant possessif et du déterminant démonstratif
- des autres déterminants, dits *secondaires* ou *complémentaires*, qui peuvent, sous certaines conditions, se combiner aux déterminants spécifiques (*les deux livres, ces quelques livres*).

On peut, pour étudier les déterminants, utiliser ce principe de classement, ou bien encore distinguer

- entre déterminants *définis* et déterminants *indéfinis* : en emploi spécifique, le déterminant défini repose sur la présomption, par le locuteur, de l'identification, par l'interlocuteur, du référent du GN, l'absence d'une telle présomption entraînant celle d'un déterminant indéfini. Sont définis en ce sens l'article défini (mais pas, bien sûr, l'article indéfini et l'article partitif, qui doivent être étudiés avec les autres déterminants indéfinis), le déterminant possessif et le déterminant démonstratif.

- ou entre déterminants *quantifiants* et déterminants *quantifiliants*, pour reprendre les termes proposés par Marc Wilmet. Selon celui-ci, les déterminants actualisateurs sont de deux types :

- les *quantifiants* ne font qu'indiquer l'extensité nominale, c'est-à-dire, comme on l'a rappelé, la quantité d'êtres ou d'objets auxquels le nom est appliqué dans le cadre du GN : c'est le cas des articles, de certains indéfinis et des numéraux cardinaux ;

- les *quantifiliants* à la fois indiquent l'extensité, comme tout déterminant actualisateur, et restreignent l'extension du nom (éventuellement accompagné de ses expansions) en découpant un sous-ensemble : si *mon côté gauche* peut être paraphrasé par « le côté gauche de moi », cela signifie que le déterminant possessif à la fois indique l'extensité (égale à 1) et restreint l'extension de *côté gauche* comme le ferait un complément du nom. Le déterminant possessif, le déterminant démonstratif, l'interrogatif-exclamatif *quel* et certains indéfinis sont des quantifiliants.

Wilmet intègre aussi dans les déterminants du nom tous les éléments qui participent de la *détermination nominale* au sens large et restreignent l'extension du nom sans intervenir directement dans l'expression de l'extensité : adjectifs épithètes, compléments du nom, relatives déterminatives... Cette compréhension élargie, parfaitement légitime, n'était pas attendue du jury, qui a établi son barème à partir de la *doxa* grammaticale qui valorise une compréhension plus étroite de la notion de *déterminant du nom*. Mais il n'était pas interdit d'étudier les quelques faits concernés par cette détermination nominale *lato sensu* (les épithètes *gauche, droit, froide comme glace*).

On choisira ici le classement proposé par M.-N. Gary-Prieur : 1. Les articles, 2. Les déterminants définis, 3. Les déterminants indéfinis, en ajoutant, comme y invitait explicitement le libellé, 4. L'absence de déterminant.

Note terminologique : on a parlé de GN là où certains linguistes parleraient de *syntagme nominal*, le terme de *groupe nominal* renvoyant alors à une unité intermédiaire entre le nom et le SN : de ce point de vue, *mon côté gauche* (l. 3) est un syntagme nominal, *côté gauche* un groupe nominal.

Note sur de dans « d'avoir passé trois heures... » : le morphème *de* n'a pas statut de préposition car il introduit un groupe infinitival COD (et non COI) de *pouvais croire* (cf. *Je ne pouvais croire cela*). Ce *de* est appelé indice, *article* de l'infinitif, mais il s'agit d'une forme figée qui n'entre pas dans le paradigme *un, de, des* de l'article indéfini. Il s'agit donc d'une forme tout à fait spécifique (du reste, le sens de ce *de* n'est pas « indéfini »). L'analyse de cette occurrence n'était pas demandée et n'a pas été pénalisée en cas de traitement fautif.

I. Les articles

Ils constituent ce que la grammaire appelle parfois les déterminants de base du français, les autres déterminants, définis ou indéfinis, ajoutant une indication supplémentaire. M. Wilmet y voit des *quantifiants bipolaires* susceptibles d'exprimer des extensités extrêmes (spécifiques vs génériques).

A. L'article défini

L'article défini, à la différence de l'article indéfini, a une morphologie homogène : *le, la, l', les*. Il est amalgamé à la préposition *à* dans le GP *jusqu'aux pieds* (l. 6) = *à + les* (forme de pluriel qui neutralise le genre).

Un GN du type *le N* présuppose qu'il y a, en contexte, un seul être ou objet auquel renvoie le contenu descriptif de *N* et que cet être ou objet est identifiable par le récepteur : l'article défini véhicule l'idée d'une présomption d'identification fondée sur la présupposition d'unicité existentielle.

A la différence de l'article indéfini, l'article défini peut avoir un fonctionnement anaphorique :

- *le (bras droit)* (l. 4), *la (tête)* (l. 6), *jusqu'aux pieds* (l. 6) : les singuliers *le* (masculin) et *la* (féminin) déterminent *bras droit* et *tête*, le pluriel *les* amalgamé à *à* le nom *pieds*. L'article défini concurrence ici le déterminant possessif dans l'expression d'un rapport de possession inaliénable entre la partie (*le bras, la tête, les pieds*) et le « tout » identifiable par un pronom (*je, me*) en contexte. La détermination (valeur spécifique) est donc ici anaphorique (anaphore associative méronymique fondée sur le rapport partie / tout) [le jury n'attendait pas que soit mentionné ce type d'anaphore].

L'article défini est présent aussi devant deux noms abstraits exprimant des processus : *la (réminiscence)* (l. 4) et *l'effroi* (l. 6) (l'article défini est éliidé). Il semble indiquer que le récepteur peut accéder directement, sans passer par le cotexte, au référent visé (le récepteur sait ce que sont la réminiscence et l'effroi) : dans cette hypothèse, le défini a valeur de notoriété (c'est un exophorique mémoriel). On peut aussi estimer que *réminiscence*, en tant que prédicat, appelle un complément du type « la réminiscence de m'être allongé d'une certaine manière » : dans cette hypothèse, le GN vise une occurrence précise et le défini ne serait pas interprétable sans une relation anaphorique lâche avec ce qui précède. On peut formuler, en contexte, l'hypothèse d'une anaphore nominale résomptive reprenant et recatégorisant « Je me suis jeté étendu sur le plancher ayant enveloppé mes cheveux dans un mouchoir » (p. 1182, avant le début de l'extrait). Sans doute ces deux hypothèses sont-elles liées à deux compréhensions différentes de *réminiscence*.

B. L'article indéfini

L'article défini a une morphologie hétérogène : *un, une, des, de*.

A la différence de l'article défini, il *pose*, et non *présuppose*, l'existence du référent du GN. Dans ses emplois standard, il a valeur de non-présomption d'identification par le récepteur.

- *une (autre) froide comme glace* (l. 6) : l'article indéfini intervient ici dans la formation d'un groupe pronominal corrélatif de *en, en... une autre froide comme glace* : *une autre* corrélatif à *en* est un pronom indéfini anaphorique de *ma main* (mais l'anaphore est non coréférentielle : seul le concept de *main* est repris par le pronom pour être appliqué à un autre référent ; on précise que ce n'est pas l'article *une* qui est anaphorique mais *en... autre*). *Froide comme glace* est une expansion épithétique du pronom (et non un attribut du COD : ce que « trouve » Casanova, c'est cette autre main dont le GN pose l'existence en discours). La disjonction référentielle tient non seulement au fait qu'il s'agit d'une *autre* main, mais encore d'une *autre main que la mienne*. Le codage de l'infini ajoute encore au trouble : il s'agit d'un exemplaire quelconque de la classe des mains pas reconnu (ou donné) comme identifiable dans l'univers des référents accessibles pour le sujet.

L'article partitif n'est pas représenté dans l'extrait soumis à l'interrogation de grammaire.

II. Les déterminants définis (autres que l'article défini)

On classe ici le déterminant possessif et le déterminant démonstratif, qui forment, avec l'article, la sous-classe des déterminants spécifiques. A la différence de l'article, le déterminant possessif et le déterminant démonstratif sont des *quantiqualfiants*, en ce qu'ils ajoutent un trait de sens restreignant l'extension nominale.

Seul est représenté dans le texte le déterminant possessif, qui indique donc quelque relation avec un « possesseur » (c'est là son contenu *qualifiant* = *de + P1, P2, P3...*) :

- *mon (côté gauche)* (l. 3), *mon (mouchoir)* (l. 4), *ma (main)* (l. 5), *tous mes (cheveux)* (l. 7) : les singuliers *mon* (masculin) et *ma* (féminin) déterminent *côté gauche, mouchoir* et *main*, le pluriel *mes* le nom *cheveux*. Dans le GN *tous mes cheveux*, le déterminant possessif *mes* est modifié par *tous* en emploi de prédéterminant : celui-ci précède le déterminant possessif et ajoute (il n'est pas syntaxiquement nécessaire) une valeur d'intégralité (il a, au pluriel, une valeur de renforcement de la quantification opérée par le déterminant spécifique). Tous les déterminants sont de première personne – ils sont donc déictiques – et traduisent une relation de possession avec la P1 : aliénable (*mon mouchoir*) ou inaliénable (*mon* dans *mon côté gauche* pouvant d'ailleurs commuter avec l'article défini, de même que *ma main* – encore qu'on puisse justifier le possessif en raison de l'existence de deux mains : c'est la main du bras droit qui est contextuellement visée –, mais pas *mes* dans *tous mes cheveux*, en raison de l'absence d'un support désignant le possesseur au sein de la proposition).

III. Les déterminants indéfinis (autres que l'article indéfini)

Les déterminants indéfinis n'ont guère en commun que de véhiculer l'absence de présomption d'identification du référent par le récepteur.

A. Le déterminant indéfini *aucun*

Le déterminant indéfini *aucun* (masculin singulier) détermine *mal* dans *aucun mal* (l. 3) C'est un quantifiant. Construit dans le cadre d'un GP ayant pour tête la préposition *sans* (*sans avoir senti aucun mal*), en atmosphère forclusive, le déterminant a une valeur positive relative (indication d'une extensité positive = un, quelque) avec inférence négative (= je n'ai eu aucun mal).

B. Le déterminant numéral *trois*

Les déterminants numéraux sont aussi, sémantiquement, des indéfinis, mais ce sont des quantifiants qui chiffrent précisément l'extensité : l. 2 *trois heures*. On notera que *trois* est morphologiquement invariable.

C. Le déterminant exclamatif *quelle*

Le déterminant exclamatif *quelle* (féminin singulier) détermine le nom *surprise* : *Quelle surprise !* (l. 5). Il introduit, en tant qu'indéfini, un référent nouveau dans le discours mais il ajoute à ce rôle l'indication d'une réaction affective du locuteur (c'est donc un *quantiqualfiant*) en quantifiant (dans le sens du haut degré) ce qui est quantifiable dans le prédicat nominal (l'intensité de la *surprise*).

IV. L'absence de déterminant

Il est fréquent qu'un nom se présente sans déterminant actualisé en surface. On peut parler, dans ce cas de figure, de *déterminant zéro*, en précisant toutefois que les théories linguistiques ne sont pas, sur ce point, convergentes : selon certains, il est *a priori* abusif de parler de déterminant zéro alors qu'il n'y a tout simplement pas de déterminant, selon d'autres, on ne peut parler de déterminant zéro que lorsqu'on peut rétablir un déterminant, l'autre cas de figure correspondant à une « vraie » absence de déterminant, selon d'autres encore, toute absence de déterminant correspond bien à un déterminant zéro, dont on peut préciser en langue les propriétés sémantiques. Il va de soi que le jury n'attendait pas une discussion théorique, l'essentiel devant consister dans l'examen précis des constructions concernées :

- à *tâtons* (l. 5) : locution adverbiale formée sur la structure à + X + suffixe *-on(s)* (cf. à *reculons*) = « en tâtonnant » ; le nom est employé uniquement (au pluriel) dans cette locution, et il est donc partiellement démotivé en tant que nom ; il est en emploi intensionnel (il est simplement utilisé pour ses propriétés sémantiques, il ne réfère pas à ce qui serait des « tâtons ») et il reçoit donc le déterminant zéro ;

- *Dieu !* (l. 5) : l'interjection repose sur le nom *Dieu*, nom propre descriptif formé à partir d'un nom commun mais qui possède la syntaxe d'un nom propre standard (*Dieu vs le Seigneur*) ; le déterminant zéro est lié au fait que le nom propre, à la différence du nom commun, est étranger à toute idée de virtualité et réfère sans mobiliser un contenu dénotatif (selon le logicien Kripke, c'est un « désignateur rigide ») ; il peut donc être employé « directement ». Le déterminant zéro n'est pas lié à l'interjection en tant que telle : cf *Mon Dieu !*

- *froide comme glace* (l. 6) : le GP *comme glace* peut être décrit comme la réduction d'une conjonctive *comme la glace est froide* ; le nom est donc en emploi générique ; le déterminant zéro s'explique par le caractère figé de l'expression, qui fonctionne comme un modifieur intensif de l'adjectif *froide*. On peut aussi justifier le déterminant zéro par le fait que l'échantil n'a pas besoin d'être identifié ou déterminé, celui-ci acquérant une valeur non pas comparante mais qualifiante.

b) Faites toutes les remarques utiles et nécessaires sur le passage suivant : « car j'étais sûr que lorsque je me suis couché sur le plancher il n'y avait rien. » (l. 15-16). (2 points)

Cet exercice est celui qui est peut-être le plus négligé dans les copies, qu'il soit traité très vite, ou que les points d'intérêt proprement grammaticaux soient manqués, au profit de remarques plutôt stylistiques. Il convient d'organiser le propos en distinguant macro- et micro-structure, et, *a minima*, d'ordonner les remarques à l'intérieur de ces deux ensembles.

I. Description de la macro-structure

Le passage est le troisième segment coordonné de la phrase « Je frémis [...] rien. » Le « car » est une conjonction de coordination à valeur causale. Attention aux nombreuses copies qui en ont fait une subordonnée circonstancielle de cause ! Cela témoigne d'une méconnaissance des cadres de la syntaxe, puisqu'on ne saurait confondre coordination et subordination, ainsi que les différents types de conjonctions (de subordination ou de coordination).

II. Analyse micro-structurale

La proposition subordonnée

La proposition subordonnée complétive (ou conjonctive pure) « qu'il n'y avait rien » a pour fonction complément de l'adjectif « sûr ». A l'intérieur est enchâssée une proposition conjonctive circonstancielle : « lorsque je me suis couché sur le plancher ».

Temps verbaux

« j'étais sûr... qu'il n'y avait rien » = les deux verbes sont à l'imparfait, d'aspect sécant. Ils constituent des procès d'arrière-plan dans le récit rétrospectif, mais pas au même niveau énonciatif : le second est plutôt à comprendre en concordance avec le verbe au passé composé « je me suis couché ».

« lorsque je me suis couché » = ce verbe à l'indicatif passé composé peut recevoir deux interprétations : ce peut être un passé composé concurrençant le passé simple (avec la valeur de ce qu'on appelle dans d'autres langues l'aoriste) ; cet usage est fréquent chez Casanova. Mais dans un cotexte marqué par de nombreux verbes au présent de narration, il relève aussi du système du présent (dont il est l'accompli) et se montre ainsi lié au moment de l'énonciation qui rend présents les faits du passé.

« **Sur le plancher** » : on attendait une discussion de la fonction de ce groupe prépositionnel. (non mobile mais pas essentiel pour autant) : complément locatif, intégré au groupe verbal « je me suis couché ».

« **Se coucher** » : construction pronominale neutre (ou « autocausative ») : verbe transitif mais le pronom réfléchi ne joue pas le rôle usuel du COD : il indique la limite finale de l'action qui reste limitée au seul sujet.

« **il n'y avait rien** » : présentatif partiellement figé (variation modo-temporelle seulement), « il » impersonnel (pure assise syntaxique, référentiellement vide) et pronom adverbial « y », plus guère analysable.

« **n'... rien** » : la négation partielle est réalisée à l'aide de l'adverbe *ne* et du pronom indéfini *rien*, complément (ou séquence/régime) du présentatif.

3. Stylistique (8 points)

Vous proposerez un commentaire stylistique de ce texte.

La stylistique a été bien réussie dans l'ensemble : l'extrait était connu, et plusieurs pistes étudiées en cours ont été mobilisées. Toutefois, quelques commentaires semblaient parfois transposables (en tout ou grande partie) à d'autres extraits, avec des plans et des analyses plaqués sur le texte aux dépens de sa singularité : par exemple, certains commentaires traitent à peine du quiproquo de la main, mais détaillent longuement les caractéristiques du genre autobiographique, semblant réciter un savoir préconçu plus qu'élaborer une analyse *ad hoc*. Rappelons également que l'ancrage grammatical doit être inhérent au commentaire stylistique (lequel par ailleurs ne peut pas être linéaire, mais doit être composé) : la connaissance du texte sur le plan littéraire ne pouvait dispenser d'une analyse précise des occurrences et des moyens langagiers mis en œuvre. Par exemple, si la structuration du texte est étudiée, il convient qu'elle le soit en termes de cohérence et de cohésion textuelle ; si l'on étudie l'ironie, il faut en fonder l'analyse par une approche figurale ou polyphonique, par exemple ; si l'on s'attache à l'appartenance générique, il faut passer par une analyse de l'énonciation ou s'appuyer sur une connaissance fine de la valeur des temps, etc. On essaie de donner ci-dessous un exemple de corrigé qui, quoique rédigé, fait la part belle au relevé d'occurrences précises, dont l'interprétation est synthétisée dans les titres et sous-titres, sans que soit toujours nécessaire de rédiger des paragraphes entiers de commentaire. On mesure en effet combien le temps de l'épreuve est réduit, et le temps restant pour la stylistique souvent limité.

Enfin, mentionnons ici un point qui vaut pour toute l'épreuve : le soin qu'il faut essayer d'apporter à la correction de la langue et de l'orthographe, en dépit de ce temps limité ; un demi-point a été enlevé pour une fréquence trop haute de fautes d'orthographe.

Introduction

« J'y étais avec mon esprit, il fallait y transporter mon corps », écrit Casanova se projetant dans « les confins de la Sérénissime République²⁶ ». Pareille dissociation de l'être se trouve déjà en jeu dans notre extrait constitué des premières pages du chapitre XIII « Sous les Plombs » au 3^e tome de *L'Histoire de ma vie* (1789-1798). L'épisode se passe à l'été 1755. Casanova a été arrêté et est emprisonné « sous les plombs²⁷ ». Sa première prison est trop basse pour lui, et il y étouffe. Malgré ses appels et sa colère, personne ne vient, et Casanova finit par s'endormir. À son réveil, il fait une expérience cauchemardesque : croyant tenir la main d'un cadavre, et imaginant avec effroi qui est cet homme avec lequel il partage sa cellule, il se rend compte que cette

²⁶ *Histoire de ma vie*, Tome III, Chapitre XIII (« Sous les Plombs. Tremblement de terre »), éd. Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2013, p. 1292.

²⁷ *Ibid.*, p. 1179.

main est la sienne, ankylosée par la position endormie. Cette péripiétie, en apparence mineure, est l'occasion d'une scène narrative frappante, où cette sensation d'aliénation du corps vaut pour métaphore de la prison comme s'appropriant le corps du prisonnier. L'enjeu semble bien de regagner le contrôle de son corps, de son identité, première étape vers la fuite du corps tout entier. Le passage est traversé par plusieurs formes de dualités : entre le *je* narrateur et le *je* narré, entre comique et terreur, entre illusion et réel, entre imagination et raisonnement, entre corps imaginé et corps réel. Comment se manifestent stylistiquement ces formes multiples de dissociation ?

I. Du passé au présent : souplesse de l'énonciation autobiographique

1) Entre passé et présent, entre embrayage et non-embrayage

a) Vivacité d'une scène narrative

Le repérage temporel situe le récit dans le passé, avec une souplesse qui rend l'ancrage présent toujours sensible.

- Le **passé composé** domine le début du passage, situant l'aventure dans le passé et permettant de rendre compte de la succession des procès (l. 1, 4, 6, 7, 8, 10).

- L'arrière-plan est réalisé par l'indicatif imparfait (l. 2, 3, 4, 11, 14, 15, 18) et plus-que-parfait (l. 10, 17) ; la plupart des verbes ainsi conjugués dénotent moins un procès qu'un état, comme le modal accompagné d'un verbe dénotant un procès statif, l. 2 : « je ne pouvais pas croire », ou encore : « j'étais sûr que » (15) ; « j'avais cru de toucher » (10). Le dernier verbe à l'imparfait dénote bien un procès dynamique, mais dans le cadre d'une complétive régie par un participe modalisateur épistémique : « Je ne sens ... convaincu que je ne tenais dans ma main droite... » (24).

Aussi l'arrière-plan est-il essentiellement constitué de verbes construisant la modalité épistémique : la situation est passée au filtre des perceptions, croyances et illusions du narrateur.

- Le **présent de narration** apparaît l. 5, se substituant au passé composé, pour un procès marqué par une expressivité particulière, dans le cadre du marquage exclamatif de la phrase (« quelle surprise lorsque j'en trouve une autre froide comme glace. »). Cet usage stylistique du présent valant pour un passé borné prend durablement le relais à partir de la ligne 11, pour donner corps de manière vivide à la scène narrative, au sens narratologique du terme (le temps de narration est donné comme équivalent à celui de la diégèse).

Le tempo de la narration contribue à mettre en relief le découpage de cet épisode dans le continu du tissu mémorialiste, faisant d'une péripiétie un micro-récit clos et autosuffisant.

b) Un récit au passé, mais ancré dans le présent

- Polyvalence du passé composé

- Le plan d'énonciation ne se désembraye vraiment qu'une seule fois, avec le passé simple : « tous mes cheveux se hérissèrent » (7) ; l'aspect global en est particulièrement souligné, manifestant la brutalité de l'émotion et de ses conséquences physiques.

Mais c'est le passé composé qui domine ici, comme très souvent chez Casanova ; si la concurrence entre les deux tiroirs verbaux est fréquente au XVIII^e siècle, l'usage du passé composé est fréquent dans le récit, dès lors que le repérage du procès inclut le moment de l'énonciation, ici par l'intermédiaire du « je » narrateur qui opère la réminiscence : « présentisme²⁸ » visant à plonger le lecteur au cœur de l'événement raconté, à en souligner l'authenticité et à en manifester l'immédiateté.

- Par ailleurs, le passé composé offre des usages d'antérieur du présent²⁹, disponible pour des emplois génériques : « jamais je n'ai eu dans toute ma vie l'âme saisie d'une telle frayeur et je ne m'en suis jamais cru susceptible » (7-8). Le fait d'expérience, vérifié par le passé, « se trouve étendu par inférence à l'avenir en passant par le présent³⁰ ».

- Réflexion au présent gnominique

Le recul permis par la position rétrospective autorise une remarque au présent omnitemporel gnominique, l. 1 : « affreux réveil lorsqu'il fait regretter le rien ».

Ainsi le récit se fait dans le plan du discours, comme si les faits passés laissaient une trace dans l'énonciation présente.

2) Entre temps vécu et temps narré : la tension narrative

²⁸ Voir Malina Stefanovska, « Le passé composé dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », dans *Le Passé composé. La mise en œuvre du passé dans la littérature factuelle*, Frédéric Charbonneau et Marie-Paule de Weerd-Pilorge (dir.), Classiques Garnier, 2010, p. 245-256.

²⁹ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadriga, 2014, p. 535.

³⁰ *Ibid.*

L'organisation du texte, notamment le suspense qui y est ménagé, manifeste au plan structurel le recul du narrateur.

a) Les connecteurs textuels

Ils ordonnent la réalité référentielle, notamment sa dimension temporelle :

- « j'allonge *de nouveau* le bras » (11-12) ;
- « je me figure *d'abord* le corps de quelqu'innocent » (16) ;
- « je porte pour *la troisième fois* mon bras à la main » (19).

Ces **balises temporelles**, traduisant la répétition des actions et le cheminement intellectuel du narrateur, participent au **suspense**.

b) Un tempo varié

La tension narrative naît d'effets contradictoires. D'un côté, une **dilatation du temps** : « j'ai certainement passé *trois ou quatre minutes* non seulement immobile, mais incapable de penser » (8-9). D'un autre côté, **la rapidité et la simultanéité des actions** dont rendent compte

- les gérondifs ou les participes présents : « *en allant* à tâtons avec ma main » (5), « *en retirant* mon bras » (13), « *jetant* un cri perçant je serre, et je relâche *en retirant* mon bras » (13), « *voulant* m'appuyer sur mon coude gauche la même main froide que je tenais serrée devient vive » (21-22) ;
- les GP : « je veux *dans le même moment* me lever pour tirer à moi le cadavre, et me rendre certain de toute l'atrocité de ce fait » (20), « je me sens *dans l'instant* (...) convaincu » (22-23).

3) Entre le je narrant et le je narré

a) Un double je

L'organisation référentielle repose principalement sur une progression à thème constant centrée sur le « je ». Mais on observe une confusion du je narrant et du je narré : « jamais je n'ai eu dans toute ma vie l'âme saisie d'une telle frayeur et je ne m'en suis jamais cru susceptible » (7-8).

De nature autodiégétique, le récit se caractérise par la présence d'expressions déictiques liées à la première personne. Il s'agit notamment de pronoms personnels (« je », « moi »). L'usage de « même » dans « moi-même » (10), par son effet d'insistance sur l'identité du sujet désigné, souligne que cette identité ne va pas de soi. Très fréquents tout au long du texte, les déterminants possessifs insistent sur le « je » comme centre de perspective. On remarquera notamment la manière dont ils prennent le pas sur les articles définis de possession inaliénable, présents dans les expressions « de la tête aux pieds », l. 6, « j'allonge le bras », l. 11-12. Alors que, dans le cas des parties du corps, l'article défini devrait suffire pour indiquer le lien de possession, le narrateur choisit de renforcer ce rapport par l'emploi du déterminant possessif (« couché sur mon côté gauche », l. 3, « en retirant mon bras », l. 13, « voulant m'appuyer sur mon coude gauche », l. 21). Cette redondance de l'information induit une tonalité familière (italianisme ?) tout en renforçant le trouble identitaire, dans la mesure où l'emploi du défini est utilisé, par contraste, pour actualiser l'« autre main » : « je porte pour la troisième fois mon bras à la main » (19).

b) Ironie et mélange des registres

Malgré le caractère macabre de ce texte, Casanova lui-même en reconnaît la teneur comique : « Cette aventure, quoique comique, ne m'a pas égayé » écrit-il à la suite du passage. De fait, il s'agit d'une véritable **scène de quiproquo** : prendre soi pour un autre.

Une polyphonie est à l'œuvre, qui manifeste la distance amusée entre le soi qui s'illusionne et le soi qui raconte la méprise.

• L'expression **oxymorique** « cette ferme supposition » (11) est soulignée par l'antéposition de l'adjectif qui tend à renforcer le paradoxe.

• **Métaphore décalée** : le personnage se croit maître, alors qu'il n'est qu'esclave de ses impressions : « *devenu maître de mon raisonnement*, je décide... » (13-14) : l'épithète détachée en tête de phrase met en relief la fausseté du jugement, et la modalisation épistémique souligne avec insistance la certitude du personnage pourtant dans la confusion. Ici prise dans une catachrèse, cette métaphore du « maître » est filée par la périphrase verbale : « je me suis fait la grâce de croire » (10). La distance ironique est ici perceptible dans le décalage entre la circonlocution verbale à tonalité protocolaire et l'objet, dénoté par un lexique de l'illusion (« avais cru », « objet de l'imagination »). Dans le même ordre d'idée, on pourrait voir une syllepse sur « convaincu » (23), qui relève aussi du vocabulaire juridique et pénal, pour désigner celui qui se voit administrer une preuve irréfutable de sa culpabilité.

• Un pathétique mis à distance

La clôture du texte a des accents antiphrastiques avec l'évocation trop méliorative pour être littérale du confort de la prison : « lit tendre, flexible, et douillet » (25). C'est dans la même phrase que Casanova se désigne lui-même par le GN « mon pauvre individu ».

Sur ce point, cette scène fait écho à celle du cimetière, dans le tome II³¹ : Casanova voulait alors se venger du « Grec », en lui faisant un bon tour, pour le moins macabre : ayant découpé le bras d'un cadavre tout juste inhumé, il se cache sous le lit de sa victime pour le lui brandir. Si ce premier épisode du bras mort-vivant est caractéristique de l'« humour noir³² » casanovien, on peut penser avec Érik Leborgne que le ton est sensiblement différent dans la scène à l'étude, dominée par l'angoisse³³, mais aussi par un autre enjeu majeur de l'écriture casanovienne : la représentation de la vie mentale.

II. Perception et raisonnement : du doute à la certitude

1) La construction d'un univers de croyance

Dans la nuit, Casanova en est réduit à ce qu'il croit savoir. Par la **modalité épistémique**, le narrateur ne cesse d'évaluer ses énoncés selon cette croyance subjective :

- « Je ne pouvais pas croire » (2) ;
- « la réminiscence me rendait sûr » (4) ;
- « j'ai certainement passé trois ou quatre minutes » (8-9) ;
- « je me suis fait la grâce de croire que la main que j'avais cru de toucher n'était qu'un objet de l'imagination » (10-11) ;
- « dans cette ferme supposition » (11)
- « j'étais sûr » (15) ;
- « je veux (...) me rendre certain de toute l'atrocité de ce fait » (20-21).

Le **vocabulaire de la certitude** domine sur celui de l'incertitude : seul l'adverbe « peut-être » (16) envisage comme une simple possibilité la présence d'un corps à ses côtés, celui de son ami. Mais par opposition, la certitude exprimée par les modalisateurs précédemment cités est renforcée des différents moyens, notamment des répétitions :

- o reprise à l'identique du verbe « croire » (2, 10),
- o polyptotes : « croire », « avais cru » (10),
- o figures dérivatives : « certainement », « certain » (8, 21).

Par ailleurs, de nombreux verbes expriment la **détermination du narrateur dans sa quête de sens**, quitte à infléchir le réel selon sa volonté :

- « *je me suis fait la grâce de croire* que la main (...) n'était qu'un objet de l'imagination » (10) ;
- « *je décide* que pendant que je dormais on avait mis près de moi un cadavre » (14-15) ;
- « *je me figure d'abord* » (16).

En réalité, le narrateur construit un **savoir erroné** sur lequel repose tout le quiproquo.

En mettant ainsi l'accent sur son **appréciation personnelle de la réalité**, le narrateur prépare la révélation de son erreur : celle-ci paraît d'autant plus inattendue et spectaculaire qu'il était persuadé d'être dans la certitude. De fait, ce qu'il estimait vrai, en le soulignant fortement par la modalité épistémique, s'avère faux, et inversement.

Seule la dernière marque épistémique du texte est conforme à la réalité : « *je me sens* dans l'instant avec ma grande surprise *convaincu* que je ne tenais dans ma main droite autre main que ma gauche » (23-24). Elle combine significativement les sèmes /sensation/ (« se sentir ») et /conviction/ (« convaincu »).

La **répétition du nom « surprise »**, aux lignes 5 et 23, produit un **effet de bouclage**, qui débute et achève le quiproquo : à la découverte physique d'une main inconnue succède la découverte intellectuelle de sa véritable nature.

2) Aspectualisation de la description et présence du corps sentant

L'aspectualisation de la description permet d'articuler la question du point de vue et de la syntaxe. Les perceptions ne sont pas seulement prédiquées mais font l'objet de développements qui donnent à lire les différents aspects de ce qui est perçu ; les verbes de perception sont ainsi suivis de segments qui rendent compte du point de vue :

- « je me suis fait la grâce de croire que la main que j'avais cru de toucher n'était qu'un objet de l'imagination » (10-11)
- « je décide que pendant que je dormais on avait mis près de moi un cadavre ; car j'étais sûr que lorsque je me suis couché sur le plancher il n'y avait rien » (14-15)
- « Je me figure d'abord le corps de quelqu'innocent malheureux, et peut-être mon ami qu'on avait étranglé, et qu'on avait ainsi placé près de moi pour que je trouvasse à mon réveil devant moi l'exemple du sort auquel je devais m'attendre. » (16-18)

³¹ *Histoire de ma vie, op. cit.*, tome II, chapitre IX, p. 554-555.

³² Érik Leborgne, *L'Humour noir des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2018, p. 231-233.

³³ *Ibid.*, p. 233.

- « je me sens dans l'instant avec ma grande surprise convaincu que je ne tenais dans ma main droite autre main que ma gauche, qui percluse, et engourdie avait perdu mouvement, sentiment, et chaleur, effet du lit tendre, flexible, et douillet sur lequel mon pauvre individu reposait. » (22-26)

Dans ces quatre exemples, le schéma de la phrase est similaire : au verbe de la principale, modalisant la représentation (« je me suis fait la grâce de croire que », « je décide que », je me figure que », « je me sens convaincu que ») s'ajoute une subordonnée qui développe les détails du point de vue, avec, d'un exemple à l'autre, une gradation de l'amplification de la structure phrastique.

3) Argumenter sur une illusion

Deux conjonctions de coordination méritent une attention particulière dans l'établissement et la résolution du quiproquo.

- La conjonction « car » sert de **justification** à ce qui précède. Ainsi dans la phrase suivante : « je décide que pendant que je dormais on avait mis près de moi un cadavre ; *car* j'étais sûr que lorsque je me suis couché sur le plancher il n'y avait rien » (14-16), le narrateur énonce son hypothèse puis s'en justifie en utilisant la proposition qui débute par *car*. Mais en faisant cela, il présente la première proposition « comme exigeant une justification³⁴ ». De ce fait, l'hypothèse d'un cadavre déposé à ses côtés est signalée comme pouvant « faire l'objet de quelque contestation³⁵ » – et cela à juste titre, comme le montre la suite du texte.

- La conjonction « mais » opère quant à elle une **réorientation argumentative** à deux moments charnières de l'étrange expérience vécue par Casanova :

- de la peur à la réflexion : « Je frémis ; *mais* devenu maître de mon raisonnement, je décide que pendant que je dormais on avait mis près de moi un cadavre » (13-15) ;
- de l'erreur à la vérité : « je veux dans le même moment me lever pour tirer à moi le cadavre, et me rendre certain de toute l'atrocité de ce fait ; *mais* voulant m'appuyer sur mon coude gauche la même main froide que je tenais serrée devient vive, se retire » (20-22).

Cette dernière phrase (19-26), où se voit lever le quiproquo, met en scène les contradictions entre sensations et conceptions intellectuelles, dans une structuration complexe, moins période que véritable **phrase à escaliers** :

- elle commence par un ensemble de propositions en parataxe : d'abord séparées par deux points, après quoi se succèdent plusieurs propositions coordonnées par *et*, rendant compte de la succession tout à la fois des actions et des intentions qui les guident : « Cette pensée me rend féroce : je porte pour la troisième fois mon bras à la main, je m'en saisis, *et* je veux dans le même moment me lever pour tirer à moi le cadavre, *et* me rendre certain de toute l'atrocité de ce fait » ; après le *mais*, opérateur de réorientation narrative et argumentative, la proposition suivante est elle-même coordonnée à une autre : « *et* je me sens dans l'instant avec ma grande surprise convaincu que je ne tenais dans ma main droite autre main que ma gauche » ;
- suit alors un ensemble d'extensions du nom, ménageant une fin de phrase au rythme plus ample : une relative adjective dont le sujet, renvoyant à la main de Casanova caractérisée par deux adjectifs épithètes synonymes (« percluse et engourdie »), régit un verbe qui présente trois COD : « avait perdu mouvement, sentiment, et chaleur »,
- la phrase s'achève enfin par une clause appositive qui, en guise d'explication, comprend elle aussi un groupe ternaire : « effet du lit tendre, flexible, et douillet sur lequel mon pauvre individu reposait ».

L'amplification, opérée à la fois par les ramifications paratactiques de la phrase et par les effets plus oratoires des rythmes ternaires finaux, a une double fonction : tout en figurant les menus revirements physiques du corps, elle permet *in fine* de détendre le rythme phrastique, soulignant le soulagement, avec une amplification ternaire qui, associée à l'antiphrase, prend des accents ironiques.

III. Un individu divisé : dire l'aliénation

Étymologiquement³⁶, l'« individu » est ce qui ne peut être divisé. Mais dans sa prison nocturne, à « minuit » (1), soit à l'heure qui sépare la nuit en deux, Casanova ne perçoit pas l'unicité de son propre corps au point qu'une partie lui en devienne momentanément étrangère. Cette expérience pourrait être figure de l'enfermement carcéral.

1) La désignation de « l'objet de l'imagination » (11) : répétitions et indétermination

³⁴ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, « Collection U, Linguistique », 2012, p. 277.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Mot simple en synchronie, le mot est, d'un point de vue diachronique, emprunté au latin *individuum*, qui traduit le grec *atomos* (« qu'on ne peut pas couper »), et qui signifie : « ce qui est indivisible ». Voir la partie Lexicologie.

• Le **substantif « main »**, au cœur de la méprise, est répété pas moins de sept fois dans le texte – quatre fois pour « bras ». Le corps, perçu nuitamment, apparaît fragmenté, notamment à la faveur d'une **antithèse spatiale** :

- « j'étais sur mon côté *gauche*, j'ai allongé le bras *droit* » (3-4) ;
- « je ne tenais dans ma main *droite* autre main que ma *gauche* » (21-22).

Cette division est source de confusion pour le prisonnier qui, dans l'obscurité, ne se reconnaît pas immédiatement.

• Les **déterminants et pronoms indéfinis** permettent d'entretenir une **indétermination quant au référent désigné** qui n'est autre, en réalité, que le narrateur lui-même :

- « en allant à tâtons avec ma main ; Dieu ! Quelle surprise lorsque j'en trouve *une autre* froide comme glace » (5-6) ;
- « le corps de *quelqu'*innocent malheureux » (16).

Cette mystérieuse main est ensuite mentionnée

- par un groupe nominal introduit par un article à valeur cataphorique : « *la* main que j'avais cru de toucher » (10), où la relative restrictive permet certes d'**identifier le référent**, mais **sans révéler sa véritable nature** ;
- puis par des groupes nominaux anaphoriques, car cette main est désormais connue du lecteur – quand bien même elle lui demeure inconnue :
 - o « *la même* main » (12),
 - o « *la* main » (19),
 - o « *la même* main froide que je tenais serrée » (22).

L'adjectif du troisième type *même* insiste sur l'unicité de cette main, sans dévoiler son identité. Il s'agit d'une seule et même main et il s'avère que c'est sa main même.

Le dévoilement de cette « illusion » se fait par le déterminant indéfini *autre* dans une phrase négative : « je ne tenais dans ma main droite *autre* main que ma gauche » (23-24). L'altérité du référent est ainsi niée pour reconnaître enfin qu'il s'agit pas d'une main étrangère, mais de la sienne. Il faut attendre la comparaison introduite par *que* pour que l'indétermination soit levée.

Cette expérience s'avère une véritable épreuve pour le personnage, en dépit de la légèreté que le narrateur y projette.

2) « L'effroi » : le registre macabre

a) Les marques de la modalité affective dysphorique

• Le lexique : « affreux réveil » (1), « quelle surprise » (5) « transi d'horreur » (12), « je frémis » (13), « malheureux » (16), « l'atrocité de ce fait » (21), « ma grande surprise » (23), « mon pauvre individu » (25-26).

Particulièrement le vocabulaire de la mort : « « cadavre » (15, 20), « étranglé » (17).

• le marquage exclamatif : interjection et phrase exclamative (malgré l'absence de point d'exclamation) : « Dieu ! Quelle surprise lorsque j'en trouve une autre froide comme glace. » (5-6)

Ce marquage vient par ailleurs interrompre une phrase commencée comme déclarative (« En allant à tâtons avec ma main »), figurant une émotion saisissante.

• Phrase averbale comme expression plus directe du sentiment : « Affreux réveil lorsqu'il fait regretter le rien, ou les illusions du sommeil » (1)

• Expression du haut degré et hyperbole : « jamais je n'ai eu dans toute ma vie l'âme saisie d'une telle frayeur, et je ne m'en suis jamais cru susceptible » (7-8)

« tous mes cheveux se hérissèrent » (7).

b) Un répertoire figural topique

Métaphore : « l'effroi m'a électrisé » (6), « tous mes cheveux se hérissèrent » (7),

Personnification de la main : « la même main froide que je tenais serrée devient vive, se retire » (22)

Métonymie : « l'âme saisie d'une telle frayeur » (7-8)

Comparaison : « froide comme glace » (6)

• Figures de construction comme la **gradation** : « non seulement immobile, mais incapable de penser » (9)

3) La négation de l'être

a) Saturation du passage par les négations

• grammaticales : « je ne pouvais pas croire », (2) ; « sans avoir senti aucun mal » (2) ;

« jamais je n'ai eu dans toute ma vie » (7) ; « je ne m'en suis jamais cru susceptible » (8) ; « je ne tenais .. autre que ma main gauche » (24) ;

• lexicales : « le rien » (1) ; « immobile, incapable de penser » (9).

b) Réification par les méronymes

- Les **sujets des phrases** ne sont pas toujours les « je », mais parfois des méronymes, dans une dissolution de l'être en ses parties : parties du corps ou passions.
« l'effroi m'a électrisé » (6) ; « tous mes cheveux se hérissèrent » (7) ; « cette pensée me rend féroce » (19).
- Une main **métonyme** du prisonnier ? Casanova enfermé pourrait être symbolisé par cette mystérieuse main si inerte qu'on la croit morte, et partager la riche caractérisation finale de cette main (« percluse et engourdie » qui « avait perdu mouvement, sentiment, et chaleur » (24-25). Le substantif « sentiment », qui renvoie dans cet état de langue et en l'occurrence à la sensation physique, s'applique aussi bien à des inanimés qu'à des animés, et peut aussi signifier « émotion ».

c) Passivation du sujet

- Dès l'ouverture du texte, le *je* est objet : « La cloche de minuit m'a éveillé » (1).
- Les nombreux **attributs de l'objet** rendent aussi compte de cette prédication seconde qui vient affecter la P1 : « la réminiscence me rendait sûr » (4) ; « Jamais je n'ai eu ... l'âme saisie » (7) ; « cette pensée me rend féroce » (19) ; « me rendre certain » (21) ; « je me sens convaincu » (23).
- Le participe passé utilisé en apposition relaie aussi ce sens passif, en outre modalisé par une locution adverbiale, minimisatrice : « rendu un peu à moi-même » (9).

Conclusion : une sortie de l'aliénation ?

La tension (narrative, tonale, énonciative) à l'œuvre dans ce texte est peu à peu désamorcée : on notera sur ce point les participes dont l'aspect accompli permet une évolution (« devenu », « rendu »...), de même que la répétition du verbe d'état « devenir » (devient vive », l. 22). Les figures dérivatives, de même, montrent le retour du mouvement : « tire à moi le cadavre »/« se retire ». On suggérera pour finir que cette progression du texte vers le mouvement, et conjointement, la conscience du corps, pourrait être une image de la libération du prisonnier lui-même.

Épreuves écrites : version latine

Rapport établi par Christelle Laizé-Gratias, professeur de Chaire supérieure au lycée du Parc (Lyon)

Le texte soumis à la sagacité des candidats de la session 2021 est un extrait des *Lettres à Lucilius* (II, 15, 2-5) de Sénèque : le passage traite de l'exercice du corps, qu'il faut pratiquer avec modération. Outre l'humour, Sénèque nous offre une belle page de langue latine classique qui nécessite maîtrise, rigueur et précision.

À la différence de la version de la session 2020 (un extrait des *Métamorphoses* d'Ovide), l'extrait pose autant des questions grammaticales que lexicales : il comporte en effet de nombreuses subordonnées, différents emplois de subjonctifs, ce qui a donné lieu à de nombreuses erreurs (valeurs des relatifs, du *ut, cum* + Ind. futur antérieur). Les candidats ont ainsi eu tendance à éviter la complexité des phrases.

Le manque de maîtrise en morphologie verbale (les impératifs, les adjectifs verbaux, nombreux dans le texte) a, de façon notable, interpellé le jury. Les candidats doivent procéder à une révision systématique des formes verbales, mais aussi nominales afin de ne pas se trouver démunis devant une forme à analyser.

La langue française n'a pas été moins malmenée : de nombreuses erreurs de syntaxe et d'orthographe, ainsi qu'un manque de soin dans un nombre trop important de copies obligent le jury à rappeler que :

- Les candidats doivent porter un soin tout particulier à l'expression française. L'exercice de version est autant une épreuve sur la langue latine que sur la langue française : ainsi la conjugaison de l'impératif n'est absolument pas maîtrisée pour certains candidats. Les fautes d'accord ou de lexique peuvent certes relever d'étourderies, mais les candidats doivent se garder du temps à la fin de l'épreuve pour se relire. L'accentuation des mots doit également être soumise à une attention particulière.
- Les candidats doivent également veiller à remettre une copie soignée et lisible. Encore trop de ratures, de réécritures rendent la traduction illisible. Le jury invite les candidats à écrire au stylo plume, à aérer leur production pour une meilleure lecture et donc compréhension par les correcteurs.
- Le jury rappelle enfin que toute faute de français est sanctionnée : orthographe d'usage, orthographe grammaticale, accents, incorrections.

La version latine a été choisie par 575 candidats lors de cette session 2021 et la moyenne s'établit cette année à 7,35. Les difficultés syntaxiques plus importantes dans le texte expliquent la très grande hétérogénéité des copies. Le jury ne saurait que trop inviter les candidats à revoir de manière approfondie leur grammaire latine. Il faut néanmoins saluer les qualités de rigueur grammaticale, d'expression, et de précision, réunies dans plusieurs copies.

Quelques remarques au fil du texte :

- Phrase 1 : elle demandait une bonne connaissance des gérondifs et de leurs emplois (*exercendi, dilitandi et firmandi* étaient des formes au Génitif). Ces formes étant verbales, il fallait s'attendre à des compléments : *lacertos, ceruicem* et *latera* étaient leurs COD respectifs. Il fallait également faire preuve de discernement dans le choix de traduction proposé pour *latera* : « poumons », oui, mais pas « épaulés ».
- Phrase 2 : elle nécessitait la maîtrise des emplois de *cum*, en l'occurrence ici *cum*+ Ind. futur antérieur. La présence du futur dans la principale (*aequabis*) guidait de façon sûre les candidats. La bonne organisation de la phrase a également posé problème, mais il était possible de dégager les mouvements grâce à la structure corrélatrice : *nec...nec...* Le jury a encore relevé des confusions entre *uiri* et *uires*.
- Phrase 3 : son attaque était marquée par un impératif (*adice*), suivi d'une complétive introduite par *quod*. Les emplois de *quod* étant mal assimilés, la construction s'est avérée périlleuse. En outre, les candidats ont eu tendance à faire une lecture linéaire de la complétive, et donc à faire de *sarcina* le sujet de *eliditur*. Il est indispensable de prendre le temps de construire la phrase avant de se lancer dans toute traduction.
- Phrase 4 : elle portait également sur la maîtrise de l'impératif : si *circumscribe* a généralement été bien analysé, il n'en est pas de même pour *laxa*. Il faut se souvenir que la coordination en latin implique des termes de même fonction.
- Phrase 5 : elle a mis en difficultés les candidats sur le participe passé passif *deditos* ainsi que le verbe déponent *sequuntur*. La maîtrise des formes verbales, tant dans l'analyse des modes, temps que des voix, est essentielle.
- Phrase 6 : avec sa subordonnée relative introduite par *quarum*, elle a posé problème dans la mise en français. Les candidats ont eu tendance à passer sous silence la phrase complexe. Il faut veiller à bien rendre les structures syntaxiques de l'extrait proposé afin de montrer au jury leur maîtrise. *Subtilitas* n'a pas toujours été compris comme un Nominatif. Il serait utile de mieux s'approprier les différents suffixes nominaux de la 3^e déclinaison.
- Phrase 7 : certainement le passage le moins bien compris de la version. Il fallait là encore bien construire la phrase, et faire de *mancipia* (les esclaves) le sujet de *accedunt*.
- Phrase 8 : la relative introduite par *quibus* a posé des problèmes de traduction, puisque beaucoup de candidats n'ont pas fait de *dies* le sujet de *actus est*. La pratique fréquente de structures complexes devrait permettre de mieux les aborder.
- Phrase 9 : *quod effluxit* était traduit dans le Gaffiot, ce qui permettait de guider les candidats.

- Phrase 10 : c'était le second passage délicat de la version. La méconnaissance du participe futur *iturae* a compromis la bonne compréhension du passage. Cette forme, portant sur *potionis*, était à traduire par un actif. Il fallait également voir le génitif partitif *potionis* (*multum potionis* : une grande quantité de boisson) ainsi que comparatif de l'adverbe *altius* pour bien cerner le passage.

- Phrase 11 : le jury a constaté, de manière récurrente, la mauvaise lecture de la forme *cardiaci* : non seulement ce n'est pas un Datif (*cardiacus*, *i*, *m*), mais ce n'est pas un terme qui signifie « le cœur, l'estomac, la maladie du cœur ». La lecture des notices du Gaffiot doit faire l'objet d'une attention particulière.

- Phrase 12 : les relatives au subjonctif ont donné lieu à de belles tentatives de traduction, que le jury a valorisées. Il ne faut pas oublier que *parcere* (« épargner ») se construit avec un datif, ni que l'adjectif verbal avec l'auxiliaire être a une valeur d'obligation passive.

- Phrase 13 : l'énumération des différentes activités sportives a diversement été comprise. Ses membres étaient scandés par *et... et*, puis par *uel... uel... uel...* en ce qui concerne le saut. La construction *ut* + Subj. n'a pas toujours été vue (*ut ita dicam* : pour ainsi dire).

- Phrase 14 : l'ordre des mots était en jeu dans cette phrase. Il ne faut pas oublier que certains termes peuvent être placés en tête de la proposition pour une mise en valeur sémantique, comme c'est le cas de *cuiuslibet*.

- Phrase 15 : elle faisait encore appel aux impératifs, mais il ne faut pas non plus en trouver là où il n'y en a pas, comme c'est le cas pour *labore*, qui est un Ablatif.

- Phrase 16 : des erreurs sur le temps de *impediat*, qui est un futur.

- Phrase 17 : une très grande majorité de candidats n'a pas compris la construction de cette phrase. Il fallait en effet voir en *cura* un impératif et non un substantif.

Il convient donc rappeler que pour bien se préparer à l'épreuve de version latine, il faut faire figurer en bonne place non seulement la connaissance du vocabulaire de base, afin d'éviter toute confusion, mais aussi la fréquentation régulière du latin afin de se familiariser avec les structures classiques. Le sujet de cette année souligne en outre l'importance de la bonne connaissance de la morphologie nominale et verbale, ainsi que celle de la syntaxe du latin... et du français.

Proposition de traduction

Il est déraisonnable, mon cher Lucilius, et très peu convenable, pour un homme cultivé, de passer son temps à faire travailler ses bras, à élargir son cou, à fortifier sa poitrine. Quand tu auras achevé un bel engraissement, quand tes muscles auront pris du volume, jamais tu n'égaleras la puissance ni le poids d'un bœuf bien nourri. Ajoute désormais le fait que le bagage trop imposant d'un corps écrase l'esprit et le rend moins agile. Dans ces conditions, réduis, autant que possible, la part de ton corps, et fais de la place à ton esprit. S'ensuivent de nombreux ennuis pour ceux qui se sont consacrés (ou se consacrent) à cette préoccupation : d'abord, les exercices dont l'effort nous coupe le souffle et nous rend incapables d'une attention et d'études plus poussées ; ensuite, le trop de nourriture entrave la finesse de la pensée. S'ajoutent les esclaves de la pire espèce considérés comme entraîneurs, des hommes partagés entre la burette d'huile et le pot de vin, pour lesquels la journée s'est passée à souhait s'ils ont bien transpiré pour compenser la perte de sueur qui s'est échappée, s'ils ont avalé une grande quantité de liquide qui les imbibera plus intensément, puisqu'ils sont à jeun. Boire et transpirer est le mode de vie du malade de l'estomac (dyspeptique). Il y a des exercices faciles et courts qui, à la fois fatiguent le corps immédiatement et te font gagner du temps, dont il faut tenir le plus grand compte : la course, le mouvement des mains avec quelque poids (le maniement des haltères), le saut en hauteur, le saut en longueur, ou – pour ainsi dire – le pas des Saliens, ou – pour parler plus outrageusement – celui du foulon. Adopte une pratique élémentaire, facile, de n'importe lequel d'entre eux. Quoi que tu fasses, reviens (passe) vite du corps à l'esprit ; exerce-le nuit et jour : un effort modéré l'entretient. Cette pratique, ni le froid, ni le chaud ne la gêneront, ni même la vieillesse : cultive le bien qui devient meilleur avec le temps.

Épreuves écrites : version grecque

Rapport établi par François Pichot, professeur en khâgne à la Maison d'Éducation de la Légion d'honneur, et Alexa Piqueux, maître de conférences à l'Université Paris Nanterre.

Cette année, 44 candidats ont choisi la version grecque, soit le même nombre qu'en 2020. Toute l'échelle de notes a été employée pour évaluer un ensemble assez hétérogène : la meilleure copie, qui manifestait une excellente connaissance du grec et une compréhension fine du texte, a obtenu 19/20 ; les plus mauvaises copies ont reçu la note de 0,5/20. La moyenne se situe à 7,44 mais 25 copies ont obtenu une note supérieure à 10. Un certain nombre de candidats ont proposé de libres variations à partir du texte grec, qu'on ne saurait appeler « traductions ». Sans doute ont-ils opté pour la version grecque par défaut, ce qui est évidemment regrettable. Le jury a aussi constaté le manque de familiarité d'un grand nombre de candidats avec la langue grecque, nous y reviendrons.

Le texte de la version, un extrait en prose d'époque classique, était tiré du *Banquet* de Xénophon. Cette œuvre met en scène Socrate dans le cadre du banquet donné par le riche Athénien Callias en l'honneur d'Autolykos, vainqueur à l'épreuve de Pancrace lors des Grandes Panathénées. Le récit de cette soirée est émaillé de conversations rapportées au discours direct. Parmi les convives figure Antisthène, inspirateur de l'école cynique. Le sujet principal de l'œuvre est la nature de la *kalokagathia*, c'est-à-dire de l'excellence morale, et la façon d'y conduire les hommes afin qu'ils servent au mieux la société et la cité. L'extrait à traduire se situe au début du *Banquet*. Une fois le dîner achevé, le spectacle donné par une petite troupe de danseurs, musiciens et acrobates permet d'introduire une première discussion sur l'enseignement de la *kalokagathia*. La danse d'une jeune acrobate fournit l'occasion à Socrate de souligner que les femmes aussi peuvent être éduquées, et qu'on peut en particulier leur enseigner le courage.

Le texte ne présentait pas de difficultés syntaxiques ou morphologiques particulières mais il requérait une analyse rigoureuse. Nous avons constaté que la morphologie verbale était souvent mal maîtrisée. La forme διδασκέτω (impératif présent actif, troisième personne du singulier de διδάσκω) n'a pas toujours été reconnue. La forme διεπράττετο (indicatif imparfait moyen-passif, troisième personne du singulier de διαπράττω) aurait dû être identifiée sans difficulté. Rappelons que les formes verbales irrégulières les plus courantes doivent être connues (par exemple, dans notre texte : εἰδώς, ὑποίσω, συνέσομαι, εἰρησθαι, εἰσηνέχθη, πάθη). Il est par ailleurs possible de s'aider du dictionnaire Bailly, qui présente des entrées pour les formes irrégulières des verbes sans préverbe à l'indicatif, à la première personne du singulier. Si l'on n'identifiait pas immédiatement la forme εἰσηνέχθη, on pouvait ainsi chercher dans le dictionnaire la forme sans préverbe ἠνέχθη. Bailly indique qu'il s'agit de l'aoriste passif du verbe φέρω. On peut alors se reporter, si besoin, à l'entrée εἰσφέρω. La même opération peut être menée pour la forme ὑποίσω, à condition de reconnaître le préverbe ὑπό dont la voyelle finale est élidée. L'entrée οἶσω indique qu'il s'agit du futur de φέρω ; il suffit ensuite de se reporter à l'entrée ὑποφέρω. Enfin, la morphologie des pronoms et déictiques doit être parfaitement connue. Il n'est pas possible de confondre les formes ταύτην, αὐτήν et αὐτήν, ou encore οὗτος, τοῦτο et l'adverbe οὕτω.

Pour comprendre le texte, il fallait connaître certains points de syntaxe courants :

- le potentiel, employé ici dans une relative (ὅ τι βούλοισ' ἂν αὐτῇ ἐπισταμένη χρῆσθαι)
- les hypothétiques à l'éventuel, fréquemment introduites, comme dans cet extrait, par ἂν, contraction, comme ἐάν, de εἰ et ἂν (ἂν τοὺς τοιοῦτους δύνωνται κατέχειν)
- la règle de l'attraction du relatif par l'antécédent, selon laquelle lorsque l'antécédent du relatif est au génitif ou au datif, le pronom relatif dont on attendrait qu'il soit à l'accusatif prend très souvent le cas de son antécédent (ἐν οἷς δ' ἡ παῖς ποιεῖ)
- la construction des verbes de perception avec un participe accordé au complément d'objet (ὁρῶ καὶ τοὺς ἵππικούς βουλομένους γενέσθαι ... κτωμένους)
- la construction des verbes de crainte, que complète une subordonnée au subjonctif introduite par la négation explétive μή (ἐφοβοῦντο μή τι πάθη).

Pendant les années précédant le concours, il convient de fréquenter très régulièrement la langue grecque afin d'en connaître les principales tournures idiomatiques et le vocabulaire courant. Le jury a par exemple été surpris que des candidats ne songent pas à traduire le verbe νομίζω par son sens le plus fréquent, « penser », ou ne connaissent pas la construction du verbe τυγχάνω avec un participe attribut du sujet.

Enfin la traduction doit être rédigée dans une langue correcte. On rappelle qu'en français, le verbe « enseigner » ne peut avoir une personne pour complément d'objet direct. On instruit ou on éduque quelqu'un, en revanche on enseigne quelque chose à quelqu'un. Il convient aussi de veiller à l'élégance de la traduction. On s'interdira par exemple de traduire, comme certains candidats l'ont fait, γυναῖκα ἔχει par « il possède une femme ».

Venons-en maintenant au détail du texte.

Phrase 1. Καὶ ὁ Σωκράτης εἶπεν · « Ἐν πολλοῖς μὲν, ὧ ἄνδρες, καὶ ἄλλοις δῆλον καὶ ἐν οἷς δ' ἡ παῖς ποιεῖ ὅτι ἡ γυναικεία φύσις οὐδὲν χείρων τῆς τοῦ ἀνδρὸς οὔσα τυγχάνει, ῥώμης δὲ καὶ ἰσχύος δεῖται.

Les quatre premiers mots du texte ne présentaient aucune difficulté. Pour traduire εἶπεν, l'infinitif de narration (« Et Socrate de dire ») n'était pas satisfaisant, car la valeur passée de l'aoriste n'était pas prise en compte.

La première phrase prononcée par Socrate a souvent été mal comprise. La locution impersonnelle δῆλόν [ἐστι] est suivie d'une complétive à l'indicatif introduite par le subordonnant ὅτι.

ὦ ἄνδρες. Traduire par « chers amis » est un peu excessif. « Messieurs » convenait, dans la mesure où l'interjection ὦ n'implique pas de solennité particulière, tandis que « ô hommes » est peu naturel dans le cadre d'un banquet.

ἐν πολλοῖς μὲν ... καὶ ἄλλοις... καὶ ἐν οἷς δ[έ]... Pour bien traduire cet ensemble, il fallait d'abord repérer l'idiotisme qui consiste à évoquer un ensemble « d'autres » dont on distingue un groupe. Il n'est pas possible en français d'évoquer les autres avant d'en avoir mentionné le référent. Il faut donc traduire ainsi : « dans de nombreux domaines, et en particulier dans ceux que... ».

ἐν οἷς. Bien que complément d'objet direct du verbe ποιεῖ, le relatif est au datif par attraction au cas de l'antécédent, qui n'est pas exprimé.

Comme le suggère la présentation du texte de la version, ἡ παῖς désigne la jeune danseuse et non une enfant.

Le neutre οὐδέν a une valeur adverbiale et porte sur le sens de l'adjectif χείρων. Il ne doit pas être traduit comme le simple équivalent de la négation οὐ.

Le comparatif χείρων, qui est attribut du sujet ἡ γυναικεία φύσις, a parfois été confondu avec le génitif pluriel χειρῶν de χεῖρ, « la main ». Il a pour complément le génitif τῆς τοῦ ἀνδρός [φύσεως].

ῥώμης δὲ καὶ ἰσχύος δεῖται. Il faut prendre en compte, pour la compréhension du texte et la traduction, la particule δέ, qui oppose ce qui rapproche la nature féminine de la nature masculine et ce qui les différencie. La forme δεῖται a généralement été mal traduite. Le verbe δέομαι (« avoir besoin de ») se construit avec le génitif et prend ici le sens de « manquer de ».

Socrate dit alors : « Dans de nombreux domaines, messieurs, et en particulier par ce qu'accomplit la jeune fille, il est évident que la nature féminine ne se trouve être en rien inférieure à celle de l'homme, si ce n'est qu'elle manque de force et de vigueur. »

Phrase 2. Ὡστε εἴ τις ὑμῶν γυναῖκα ἔχει, θαρρῶν διδασκέτω ὃ τι βούλοισ' ἂν αὐτῇ ἐπισταμένη χρῆσθαι.

En français une phrase comporte nécessairement une indépendante ou une principale, il fallait donc traduire le subordonnant ὥστε par un adverbe (« donc », « ainsi », « par conséquent »).

Un trop grand nombre de candidats a pris ὑμῶν pour ἡμῶν. Le rapport de jury de 2020 mettait déjà en garde sur la confusion entre les pronoms personnels de la première personne et de la deuxième personne du pluriel.

ὃ τι βούλοισ' ἂν αὐτῇ ἐπισταμένη χρῆσθαι. La compréhension de cette subordonnée requiert une analyse syntaxique rigoureuse. La proposition est introduite par le pronom relatif neutre ὃ τι, qui est complément d'objet du participe ἐπισταμένη. On rappelle qu'en grec, un pronom relatif peut être complément d'un participe inséré dans la relative. Le verbe principal est βούλομαι (βούλοισ[ο], optatif présent, troisième personne du singulier). L'optatif accompagné de la particule ἂν exprime le potentiel. Du verbe βούλομαι dépend l'infinitif χρῆσθαι, qui se construit avec un datif et peut signifier « avoir des rapports avec » (même sens dans la phrase suivante). Le complément de l'infinitif est le pronom αὐτῇ, qui désigne l'épouse et auquel se rattache le participe ἐπισταμένη. La traduction littérale de la relative, qui ne peut bien évidemment être conservée, est donc celle-ci : « ce qu'elle sachant, il voudrait vivre avec ». Les traductions élégantes ont été valorisées par le jury.

Par conséquent, si l'un de vous a une femme, qu'il n'hésite pas à lui enseigner ce qu'il voudrait qu'elle sache pour vivre avec lui.

Phrase 3. Καὶ ὁ Ἀντισθένης, « Πῶς οὖν, ἔφη, ὦ Σώκρατες, οὕτω γινώσκων οὐ καὶ σὺ παιδεύεις Ξανθίππην, ἀλλὰ χρῆ γυναικὶ τῶν οὐσῶν, οἷμαι δὲ καὶ τῶν γεγενημένων καὶ τῶν ἐσομένων χαλεπωτάτη ;

Antisthène (et non « Antisthènes ») a été transformé, dans un trop grand nombre de copies, en « Antisthenè », « Antithène », « Antisthème », « Aristhème », voire en « Antithéos » !

οὕτω γινώσκων. Le participe γινώσκων, qui est apposé au sujet du verbe παιδεύεις, a ici le sens de « avoir une opinion ». L'adverbe οὕτω, qui porte sur ce participe, ne doit pas être confondu avec le pronom démonstratif neutre τοῦτο.

Trop de candidats ont confondu χρῆ, deuxième personne du singulier du présent de χρῶμαι, avec le verbe impersonnel χρή.

L'analyse des cas conduisait à rapprocher l'adjectif au datif χαλεπωτάτη du nom γυναικί, et à voir dans la succession des participes au génitif le complément du superlatif (donc des féminins pluriels et non des neutres pluriels) : « tu vis avec une femme qui est la plus désagréable de celles qui... ». Le jeu sur les temps du participe est notable, avec le renchérissement en incise οἶμαι δέ : participe présent de εἰμί pour τῶν οὐσῶν, participe parfait de γίγνομαι pour τῶν γεγενημένων et participe futur de εἰμί pour τῶν ἔσομένων.

Antisthène dit alors : « Comment se fait-il donc, Socrate, puisque tu es de cet avis, que toi non plus tu ne fasses pas l'éducation de Xanthippe, mais que tu vives avec la plus désagréable des femmes d'aujourd'hui, et même, je pense, des femmes passées et futures ?

Phrase 4. Ὅτι, ἔφη, ὁρῶ καὶ τοὺς ἵππικοὺς βουλομένους γενέσθαι οὐ τοὺς εὐπειθεστάτους ἀλλὰ τοὺς θυμοειδεῖς ἵππους κτωμένους.

C'est maintenant Socrate qui prend la parole. Le sens causal du terme ὅτι en début de phrase indiquait clairement qu'il s'agissait d'une réponse à la question posée par Antisthène (Πῶς οὖν...). L'usage des guillemets qui, comme dans l'édition de la Collection des Universités de France, délimitaient l'ensemble d'un passage au discours direct, en y intégrant la forme verbale en incise ἔφη, a troublé quelques candidats. L'ensemble des paroles rapportées dans la deuxième moitié du premier paragraphe a parfois été attribué à Antisthène. Cette erreur n'a pas été lourdement sanctionnée, même si elle empêchait de bien comprendre l'argumentation générale de l'extrait.

Le verbe de perception ὁρῶ se construit avec une proposition participiale (et non avec une infinitive, comme semblent le penser de trop nombreux candidats). Il a pour COD le groupe τοὺς ἵππικοὺς βουλομένους γενέσθαι, auquel s'accorde le participe κτωμένους. L'infinitif γενέσθαι complète le participe βουλομένους. Le terme ἵππικοὺς était à traduire par « bons cavaliers » ou « habiles cavaliers » ; ce sens était indiqué par Bailly avec une référence à Xénophon.

Attention à traduire rigoureusement les différents degrés de l'adjectif. Si la forme εὐπειθεστάτους est un superlatif, ce n'est pas le cas de la forme θυμοειδεῖς.

C'est que, dit Socrate, je vois que ceux qui veulent devenir d'habiles cavaliers n'acquièrent pas les chevaux les plus dociles, mais les chevaux rétifs.

Phrase 5. Νομίζουσι γάρ, ἂν τοὺς τοιοῦτους δύνωνται κατέχειν, ῥαδίως τοῖς γε ἄλλοις ἵπποις χρήσεσθαι.

Cette phrase simple présente une proposition principale complétée par une proposition infinitive (verbe introducteur : νομίζουσι), à laquelle se rattache une subordonnée hypothétique à l'éventuel.

Car ils pensent que s'ils sont capables de maîtriser de telles montures, assurément, ils manieront facilement les autres chevaux.

Phrase 6. Κάγω δὴ βουλόμενος ἀνθρώποις χρῆσθαι καὶ ὁμιλεῖν ταύτην κέκτημαι, εὖ εἰδῶς ὅτι εἰ ταύτην ὑποίσω, ῥαδίως τοῖς γε ἄλλοις ἄπασιν ἀνθρώποις συνέσομαι.

Cette phrase a pour verbe principal le parfait κέκτημαι. Deux participes sont apposés au sujet, βουλόμενος et εἰδῶς. Ce deuxième participe est complété par une subordonnée à l'indicatif futur (ὅτι τοῖς γε ἄλλοις ἄπασιν ἀνθρώποις συνέσομαι), à laquelle se rattache une hypothétique (εἰ ταύτην ὑποίσω).

En début de phrase, la particule δὴ marque la suite du raisonnement et doit être traduite (κάγω δὴ : « et moi donc »).

L'absence d'article devant ἀνθρώποις n'a pas valeur ici d'article indéfini en français ; ; le nom ἄνθρωπος peut se passer d'article et garder sa valeur de généralité.

Le parfait κέκτημαι répond au participe présent κτωμένους employé dans la phrase 4 ; il peut donc exceptionnellement être traduit par un passé composé. Il faut alors penser à restituer la concordance des temps pour la traduction française de la subordonnée hypothétique et exprimer le futur dans le passé par un conditionnel. Ὁ κέκτημένος peut désigner le maître ou l'époux. Nous avons aussi accepté les traductions au présent (« Et moi donc, qui veux avoir commerce avec les êtres humains et les fréquenter, je suis marié avec cette femme, sachant bien que si je supporte celle-ci, je vivrai... »)

Et moi donc, qui voulais avoir commerce avec les êtres humains et les fréquenter, j'ai épousé cette femme, sachant bien que si je supportais celle-ci, je vivrais facilement avec tous les autres êtres humains.

Phrase 7. Καὶ οὗτος μὲν δὴ ὁ λόγος οὐκ ἀπὸ τοῦ σκοποῦ ἔδοξεν εἰρῆσθαι.

Le démonstratif nominatif masculin οὗτος ne peut être confondu avec le neutre τοῦτο et doit être construit avec le nom λόγος.

L'infinitif εἰρῆσθαι, parfait moyen-passif de λέγω, n'a pas toujours été reconnu.

Le terme σκοπός (ici, « le but », « la cible ») a donné lieu à des faux-sens et à des visions burlesques de la scène, avec çà et là des « surveillants ». L'expression ἀπὸ τοῦ σκοποῦ est traduite par Bailly (avec une référence à ce texte) par « hors de propos » ; toutefois le jury a valorisé les traductions qui faisaient apparaître le sens de la répartie dont fait preuve Socrate.

Et l'on trouva cette réponse bien envoyée.

Phrase 8. Μετὰ δὲ τοῦτο κύκλος εἰσηνέχθη περίμεστος ξιφῶν ὀρθῶν.

Une fois la forme verbale εἰσηνέχθη reconnue (voir les remarques générales), la construction de cette phrase ne présentait aucune difficulté. Le sens de la formule μετὰ τοῦτο, qui est très fréquente, est à connaître : « après cela, ensuite ».

Après cela, on apporta un cercle garni d'épées dressées.

Phrase 9. Εἰς οὖν ταῦτα ἡ ὀρχηστρίς ἐκυβίστα τε καὶ ἐξεκυβίστα ὑπὲρ αὐτῶν.

La particule οὖν marque la continuation du récit. Le déictique à l'accusatif neutre pluriel ταῦτα et le pronom au génitif pluriel αὐτῶν désignent les épées évoquées dans la phrase précédente. On note la construction en miroir de la phrase, qui mime le mouvement de l'acrobate. Le préverbe de la forme ἐξεκυβίστα (indicatif imparfait actif, troisième personne du singulier du verbe contracte ἐκκυβιστώ) et la préposition ὑπὲρ permettent de comprendre que la danseuse entre et ressort du cercle d'épées. Pour traduire les deux formes verbales ἐκυβίστα et ἐξεκυβίστα, il faut conserver l'imparfait puisque l'action est répétée, ce que n'indique pas le passé simple.

La danseuse entrait alors dans ce cercle d'une culbute et d'une culbute en ressortait en franchissant les épées.

Phrase 10. Ὡστε οἱ μὲν θεώμενοι ἐφοβοῦντο μὴ τι πάθῃ, ἡ δὲ θαρρῶντως τε καὶ ἀσφαλῶς ταῦτα διεπράττετο.

La phrase est structurée par les particules μὲν et δέ, qui opposent « ceux qui regardent » et la danseuse. La première partie de la phrase est introduite par le terme ὥστε, à traduire à nouveau par un adverbe consécutif. Il fallait bien identifier, dans la subordonnée de crainte qui complète ἐφοβοῦντο (indicatif imparfait moyen, troisième personne du pluriel, de φοβοῦμαι), la forme verbale πάθῃ comme le subjonctif aoriste, troisième personne du singulier, de πάσχω.

Les spectateurs craignaient donc qu'il ne lui arrivât quelque malheur tandis qu'elle accomplissait ce tour avec hardiesse et sans se blesser.

Phrase 11. Καὶ ὁ Σωκράτης καλέσας τὸν Ἀντισθένην εἶπεν · « Οὔτοι τοὺς γε θεωμένους τάδε ἀντιλέξειν ἔτι οἶομαι, ὡς οὐχὶ καὶ ἡ ἀνδρεία διδακτόν, ὅποτε αὕτη καίπερ γυνὴ οὔσα οὕτω τολμηρῶς εἰς τὰ ξίφη ἴεται. »

Καὶ ὁ Σωκράτης ... εἶπεν. Le verbe καλῶ, employé au participe aoriste actif nominatif singulier, signifie ici « interpellé » puisque Socrate et Antisthène sont dans la même pièce.

Οὔτοι τοὺς γε θεωμένους ... διδακτόν. Cette phrase au discours direct s'ouvre sur l'adverbe négatif, οὔτοι, qui a parfois été confondu avec le démonstratif nominatif pluriel οὔτοι. Le verbe principal, οἶομαι, est complété par une proposition infinitive, qui a pour sujet le participe substantivé τοὺς γε θεωμένους et pour verbe ἀντιλέξειν. L'infinitif futur actif d'ἀντιλέγω, sur lequel porte l'adverbe ἔτι, a pour complément d'objet direct le déictique neutre pluriel τάδε, qui annonce la complétive introduite par ὡς. Cette complétive d'un verbe à sens négatif est suivie, comme c'est l'usage, d'une négation explétive, οὐχί. La forme verbale ἐστί, comme souvent, est omise. Il fallait être attentif au détail du texte et noter en particulier que le sujet féminin ἡ ἀνδρεία a pour

attribut un adjectif verbal au neutre, διδακτόν, qui est substantivé (littéralement : « une chose qui peut être enseignée »).

ὅποτε αὕτη ... ἴεται. La subordonnée temporelle introduite par la conjonction ὅποτε a pour verbe principal ἴεται, présent moyen-passif, troisième personne du singulier de ἴημι. Son sujet est le déictique αὕτη (féminin de οὗτος). Le participe présent nominatif féminin singulier οὔσα est apposé au sujet et a une valeur concessive, que souligne la conjonction καίπερ. Enfin l'adverbe οὕτω, qui ne saurait être confondu avec le démonstratif οὗτος, porte sur l'adverbe qu'il précède. Cet emploi extrêmement courant devrait être connu de tous les candidats.

Alors Socrate interpella Antisthène et lui dit : « Non, en vérité, je ne crois pas que ceux qui voient ce spectacle contesteront encore que le courage est une qualité qui peut être enseignée, quand cette danseuse, bien que femme, s'élançait si hardiment au milieu des épées. »

En conclusion, nous encourageons vivement les candidats qui ont eu une mauvaise note à l'épreuve de version grecque à prendre l'habitude de lire chaque jour quelques lignes de grec, armés d'une grammaire, et à réviser régulièrement les nouveaux mots rencontrés. Leurs efforts devraient être rapidement récompensés par des progrès sensibles.

Épreuves écrites : versions de langues vivantes

Nota bene : lors de la session 2021, les versions arabe, chinoise, hébraïque et tchèque n'ont pas rencontré de candidats. Pour consulter un rapport relatif à ces exercices, merci de vous reporter aux rapports des sessions précédentes.

Épreuves écrites : version allemande

Rapport présenté par Anne Roehling, professeur agrégée d'allemand en khâgne au Lycée Louis le Grand, et Nathalie Hamidou, professeur agrégée d'allemand au Lycée Henri Martin de Saint-Quentin.

Statistiques et remarques préliminaires sur l'épreuve

Le nombre de candidats ayant composé en allemand a été exceptionnellement bas cette année avec seulement 39 copies rendues. Ce nouveau recul confirme la lente érosion du nombre de candidats constatée depuis de nombreuses années, qui s'est hélas accentuée depuis 5 ans (2016 : 70 copies / 2017 : 55 copies / 2018 : 56 copies / 2019 : 50 copies / 2020 : 42 copies).

Comme les années précédentes, l'échelle des notes est très étendue. Le jury a souhaité récompenser par la note maximale de 20 une copie qui s'est distinguée par sa rigueur, son souci de la précision et une élégance remarquable. Un petit nombre de copies (5) a produit des traductions de très bonne facture ; le jury a apprécié la fidélité et la fluidité avec lesquelles les passages les plus délicats ont été rendus, justifiant des notes allant de 16 à 20. En revanche, il déplore un nombre pratiquement équivalent (4) de copies très lacunaires, évaluées entre 03 et 06, qui ont proposé une traduction sans guère de rapport avec le texte original. La majorité des notes s'est située entre 8 et 12, expliquant une moyenne de 10,5 / 20, certes en recul par rapport aux deux années précédentes, mais à l'image de ce lot dont le niveau global était plutôt moyen.

Aucune copie blanche n'a été rendue et aucune copie n'a comporté de blancs importants, ce dont le jury se félicite, car les candidats ont prouvé ainsi qu'ils avaient compris toute l'importance que revêt le fait de traduire le texte dans son intégralité. Le jury confirme la nécessité de faire l'effort de produire une traduction censée et cohérente, en lien avec le contexte, même en cas de défaillance sur le lexique. Pour ne citer qu'un seul exemple, la séquence « Gerhard erzählte von Furcht einflößenden Nazis und mutigen Partisanen » ne devait pas égarer les candidats qui, en s'appuyant sur les noms transparents ou connus (« Furcht » signifiant la crainte) et sur le radical du courage dans l'adjectif « mutig », pouvaient parvenir sans grande peine à une proposition satisfaisante. Seules quelques omissions ponctuelles ont été déplorées, sur certains adverbes notamment, mais très rarement sur un groupe de mots. Les omissions constituent toujours des fautes très pénalisantes, donc le jury ne saurait trop conseiller aux candidats de se livrer à une relecture minutieuse de leur copie.

Le jury souligne que tous les candidats ont pensé à proposer une traduction du titre du livre d'où était extrait le texte et se félicite que cette nécessité en fin de copie ait été bien entendue.

Présentation du texte :

Le choix du jury cette année s'est de nouveau porté sur un auteur contemporain, le journaliste au *Berliner Zeitung* et scénariste Maxim Leo, né en 1970 à Berlin-Est. Le texte de version était un extrait du début de son autobiographie *Haltet euer Herz bereit*, publiée en 2009, pour laquelle Maxim Leo a reçu le prix du livre européen dans la catégorie « roman » en décembre 2011. La mention qui accompagne le titre de ce récit est « Eine ostdeutsche Familiengeschichte », et c'est d'ailleurs elle qui a été retenue par Olivier Mannoni pour la traduction française publiée en 2010, intitulée « Histoire d'un Allemand de l'Est ». Maxim Leo y raconte notamment l'histoire de sa mère, la chercheuse et historienne Annette Leo, celle de son père, l'artiste et plasticien Wolf Leo, et celle de son grand-père maternel, Gerhard Leo, dont la version proposée aux candidats esquissait le portrait. Héros de la Seconde Guerre Mondiale et Résistant en France où sa famille s'était réfugiée dans les années 30 en raison de sa confession juive, le grand-père de l'auteur fut un journaliste éminent, défenseur acharné du communisme et du régime de la RDA. Il contribua à sa fondation et fut un personnage influent de l'intelligentsia est-allemande.

Le texte choisi ne présentait pas de grandes difficultés lexicales ni grammaticales car la langue de Maxim Leo, simple et très largement accessible, ne comporte pas d'aspérités notables. Le contexte historique et politique en revanche était très perceptible dès les premières phrases de l'extrait, et devait inciter les candidats à une grande vigilance. A titre d'exemple, il fallait être attentif à un terme comme « die Sache » dans le troisième paragraphe, du fait même de l'omniprésence de ce contexte, et le rendre par « la cause ». Les candidats pouvaient d'ailleurs s'appuyer sur le début de la séquence où apparaissait ce mot, qui évoquait sans aucune ambiguïté l'État et la société de l'Allemagne de l'Est. Seule une poignée de candidats ont reconnu cette acception et l'ont bien traduite.

L'autre point de vigilance concernait l'emploi de la majuscule, indispensable sur le mot « État » dans un contexte politique, autant que sur les noms propres comme « la Résistance française », le « Mur », ou encore le chocolat Milka. Le rendu des sigles présents dans le texte tels que SS (sans point séparant les lettres) ou DDR (à traduire par RDA sans se livrer à un développement complet, comme quelques copies

l'ont fait) relevait de la même exigence. En revanche, mettre une majuscule sur les mots « partisans » ou « nazis » était abusif et a été considéré comme un calque sur l'allemand.

Le jury souhaite également insister sur trois aspects particulièrement importants pour des candidats qui se destinent à l'enseignement des lettres modernes : la maîtrise de la ponctuation française, le respect de la concordance des temps et la connaissance des temps du passé. Sur ce point, il est autant question de la conjugaison (qui a donné lieu à des fautes choquantes comme « nous nous enlacèrent » ou « je traversa » dans le dernier segment du texte) que de la valeur de ces temps, un certain nombre de candidats employant indifféremment l'imparfait ou le passé simple pour la traduction du prétérit. Nous ne rappellerons pas ces valeurs tant elles relèvent de l'évidence à une agrégation de lettres modernes, mais nous insisterons sur le soin qu'il faut apporter à leur maîtrise. Idem pour la concordance des temps qui impose par exemple de recourir au subjonctif imparfait, nonobstant la simplicité du texte allemand, dans une expression telle que « Il ne tolérerait pas que quelqu'un de la famille fit (fasse) de la politique à tort et à travers ». Enfin, calquer l'emploi de la virgule allemande dans la traduction française revient à ignorer que les règles de ponctuation ne sont pas identiques dans les deux langues. Il a été choquant pour le jury de constater la présence dans la grande majorité des copies de calques grossiers comme « je savais, que ». La virgule est indispensable en allemand pour séparer la proposition principale de la subordonnée (Ich wusste, dass...), mais elle ne s'emploie pas dans ce cas de figure en français. A l'inverse, beaucoup de candidats, toujours par calque sur la langue allemande, omettaient une virgule dans des expressions comme « parfois, ... », « à chaque fois, ... » ou « aujourd'hui encore, ... », alors qu'elle est indispensable en français. Si l'allemand n'en place pas dans les tournures susmentionnées (« Manchmal sprang er.. » / « Immer wieder bat ich... » / « Noch heute muss ich... »), c'est parce que la syntaxe impose de placer le verbe conjugué en deuxième position juste après le bloc adverbial notamment. Le jury insiste donc sur l'importance de s'entraîner régulièrement à cet exercice exigeant qu'est la traduction d'un texte étranger dans sa langue maternelle, et sur l'absolue nécessité de maîtriser rigoureusement la grammaire, tant dans la langue de départ que dans la langue-cible.

Si traduire ne signifie ni plaquer, ni calquer une langue sur une autre sans égard pour ce qui en fait sa spécificité, traduire n'implique pas non plus de céder aux sirènes de la sur-traduction ou de l'extrapolation – ce qui conduit parfois à une réécriture du texte original. Les candidats ne doivent pas interpréter le texte, mais se livrer à sa transposition en étant fidèles aux choix de l'auteur du texte-source, autant qu'aux impératifs de la langue d'arrivée. Le jury souhaite souligner à ce propos, comme les années précédentes, l'importance du respect du registre (il n'était par exemple pas question dans le texte « d'engueulades » mais de disputes, le jury ayant à déplorer dans une copie un terme particulièrement vulgaire) et celle de la connaissance rigoureuse du français (à titre d'exemple, un personnage peut être « plein d'allant », mais pas « plein d'élan »).

Les difficultés auxquelles les candidats ont été confrontés étant essentiellement d'ordre lexical, le jury procède à présent à une proposition de corrigé segment par segment, où il soulignera les trouvailles qu'il a appréciées dans les meilleures copies.

• **SEGMENT 1**

Gerhard war schon ein Held, bevor er erwachsen wurde. Als Siebzehnjähriger hat er in der französischen Résistance gekämpft, wurde von der SS gefoltert und von Partisanen befreit. Nach dem Krieg kam er als Sieger nach Deutschland zurück und baute die DDR auf, diesen Staat, in dem alles besser werden sollte.

Gerhard fut un héros avant même d'être un adulte. À dix-sept ans, il combattit dans la Résistance française, il fut torturé par les SS et libéré par des partisans. Après la guerre, c'est en vainqueur qu'il revint en Allemagne et participa à la construction de la RDA, cet État dans lequel tout était censé aller vers le mieux.

- Le jury a particulièrement apprécié l'élégance des formulations suivantes trouvées dans un certain nombre de bonnes copies et rassemblées dans cette variante : « Gerhard fut un héros avant même d'avoir atteint l'âge adulte. A dix-sept ans, il combattit dans les rangs de la Résistance française, il fut torturé par les SS et libéré par des partisans. Après la guerre, il regagna l'Allemagne en vainqueur et prit part à la construction de la RDA / il fut l'un des architectes de la RDA / il travailla à la construction de la RDA, cet État dans lequel tout était censé devenir meilleur / dans lequel tout était censé s'améliorer / dans lequel il pensait que tout irait mieux. »

- Dans ce segment, la traduction des temps a souvent été très fautive, peu de candidats pensant à mobiliser le passé simple, pourtant évident.

- Il est toujours important de s'interroger sur la valeur des verbes de modalité (ici « sollen ») que le jury invite les candidats à réviser de près.

- Le jury a été étonné de constater qu'un certain nombre de copies ignoraient le sens de l'expression « erwachsen werden », souvent rendue par « avoir grandi ». Or le mot renvoie sans ambiguïté à l'état d'adulte.

• **SEGMENT 2**

Er wurde ein wichtiger Journalist, ein Teil der neuen Macht. Man brauchte damals Leute wie ihn, Männer, die im Krieg alles richtig gemacht hatten, auf die man sich berufen konnte, wenn man erklären wollte, warum es diesen antifaschistischen Staat geben musste.

Il devint un journaliste important, un rouage du nouveau pouvoir. On avait besoin de gens comme lui à l'époque, d'hommes qui avaient fait tout ce qu'il fallait pendant la guerre, et dont on pouvait se réclamer quand on voulait expliquer pourquoi il fallait que cet État antifasciste existât.

- Un nombre très important de copies a choisi de couper la seconde phrase en plaçant un point là où le texte allemand ne met qu'une virgule, et a donc traduit de la façon suivante : « On avait besoin de gens comme lui à l'époque. D'hommes qui avaient fait tout ce qu'il fallait pendant la guerre... ». Le jury, pensant à un souci de typographie, a choisi de ne pas compter cette faute, d'autant qu'elle ne gênait pas la réception du segment.

- Le jury a beaucoup apprécié les efforts que bon nombre de candidats ont fournis sur la traduction de la séquence « ein Teil der neuen Macht », proposant par exemple « un pilier / une pièce maîtresse / un membre / un instrument / un agent / un élément du nouveau pouvoir en place », ce dernier mot n'ayant pas été considéré comme un rajout.

- Le jury a valorisé les copies comprenant les variantes suivantes pour la dernière phrase du segment : « D'hommes qui avaient en tout point bien agi durant la guerre / D'hommes qui avaient fait ce qu'il fallait faire pendant la guerre, et sur lesquels on pouvait s'appuyer pour expliquer pourquoi cet état antifasciste était une nécessité / nécessaire. »

- Pour rebondir sur la remarque faite précédemment sur les verbes de modalité, il était particulièrement bienvenu de proposer pour « müssen » une traduction qui ait recours à la notion de nécessité, renvoyant à l'inévitabilité de l'existence de la RDA.

- En revanche, l'orthographe de l'adjectif « antifasciste » a très souvent été défailante.

• **SEGMENT 3**

Sie haben ihn in Schulen und Universitäten geschickt. Immer wieder hat er von seinem Kampf gegen Hitler erzählt, von der Folter, vom Sieg. Mit diesen Geschichten bin ich groß geworden. Ich war stolz darauf, zu dieser Familie zu gehören, zu diesem Großvater.

Ils l'envoyèrent faire la tournée des écoles et des universités. Il y racontait sans cesse son combat contre Hitler, la torture, la victoire. C'est avec ces histoires que j'ai grandi. J'étais fier d'appartenir à cette famille, et que ce grand-père fût le mien.

- Ce segment était le plus facile de tous, mais il a pourtant donné lieu à de nombreuses fautes de temps, les candidats choisissant souvent de « coller » au parfait allemand, voire d'opter pour du plus-que-parfait vraiment fautif. Au lieu du pronom personnel « ils », le jury a bien évidemment accepté « On l'envoya ».

- Le choix du jury de développer le début de la première séquence par l'expression « la tournée des écoles et des universités » a été motivé par la volonté d'éviter la maladresse de la proposition « Ils l'envoyèrent dans des écoles et des universités », qui serait pourtant la tournure correspondant à l'absence d'article sur le pluriel indéfini allemand. La proposition « dans les écoles et les universités » a été validée aussi.

- Le jury a bien conscience de la difficulté à traduire l'expression « immer wieder » en français, qui a donné lieu à beaucoup de lourdeurs dans les copies (« encore et encore », « toujours et encore »). Le jury suggère aux candidats de passer par d'autres expressions comme « à chaque fois, il racontait de nouveau » ou « sans cesse », « inlassablement », voire « sans relâche ».

- Dans un segment aussi facile, le jury attendait que les candidats pensent au gallicisme « C'est avec ces histoires que... » pour rendre la mise en valeur du groupe « Mit diesen Geschichten » en tête de phrase.

- Certaines copies ignoraient le sens de « die Folter » et ont fait à cet endroit des contresens.

- Enfin, beaucoup de candidats ont été négligents sur les constructions dans la dernière phrase. Il ne fallait pas traduire cette séquence par « J'étais fier d'appartenir à cette famille, j'étais fier de ce grand-père », la préposition « zu » étant la construction du verbe « gehören », et non le complément de l'adjectif « stolz ». La vigilance doit rester de mise même sur des segments considérés de prime abord comme faciles.

• **SEGMENT 4**

Ich wusste, dass Gerhard mal eine Pistole gehabt hat und mit Sprengstoff umgehen konnte. Wenn ich meine Großeltern in Friedrichshagen besuchte, gab es Apfelkuchen und Fruchtsalat. Immer wieder bat ich Gerhard, von früher zu erzählen. Gerhard erzählte von Furcht einflößenden Nazis und mutigen Partisanen.

Je savais que Gerhard avait déjà eu en sa possession un pistolet et savait manipuler les explosifs. Lorsque je rendais visite à mes grands-parents à Friedrichshagen, il y avait toujours de la tarte aux pommes et de la salade de fruits pour le goûter. A chaque fois, je demandais à Gerhard de me raconter comment c'était avant. Gerhard parlait des nazis effrayants et des partisans courageux.

- La première phrase a été source de contresens importants en raison de la mauvaise maîtrise du verbe « umgehen mit », qui a été traduit par « se déplacer » ou « se promener », ce qui était incohérent au regard du sens du mot « Sprengstoff », l'explosif. Il est rappelé aux candidats que c'est la particule qui mène la danse en allemand, plutôt que le radical verbal. Le jury a valorisé les variantes qui proposaient : « Je savais que Gerhard avait déjà eu un pistolet entre ses mains et savait manier les explosifs / savait se servir d'explosifs ».

- La phrase suivante a poussé le jury à banaliser les fautes commises sur « Apfelkuchen », majoritairement traduit par « gâteau aux pommes » alors qu'il désigne une tarte aux pommes. L'emploi du subordonnant « Wenn » marquant une répétition ou une habitude aurait dû inviter les candidats à ne pas se laisser abuser par l'apparente simplicité de la séquence et à affiner leur traduction en proposant par exemple : « il y avait *toujours* de la tarte aux pommes et de la salade de fruits à *table* ».

- Par ailleurs, les candidats ont bien identifié Friedrichshagen comme un lieu (c'est un quartier de Berlin), à l'exception de quelques copies qui se sont malencontreusement hasardées à une traduction. Elle a été lourdement sanctionnée, surtout quand la copie proposait « la zone libre »... en Allemagne... (!). Dans la séquence suivante, le jury a également pénalisé les candidats qui ont traduit « Partisanen » par « Alliés ».

- La dernière phrase du segment a souvent donné lieu à des calques lexicaux, en raison de la répétition de l'expression « immer wieder », mais aussi sur le verbe « erzählen von » : il convenait ici de se détacher du verbe « raconter » et dire tout simplement « parler de ». Les variantes suivantes ont été appréciées du jury : « Je ne manquais jamais de demander à Gerhard de me parler de son passé. Gerhard décrivait des nazis qui suscitaient la terreur et des résistants courageux » / « Gerhard évoquait la crainte qu'inspiraient les nazis et le courage des partisans ».

• **SEGMENT 5**

Manchmal sprang er auf und spielte eine Szene mit verteilten Rollen vor. Wenn Gerhard einen Nazi spielte, verzog er sein Gesicht zu einer Grimasse und sprach mit tiefer, gurgelnder Stimme. Nach der Vorstellung spendierte er mir meistens eine Milka-Schokolade. Noch heute muss ich an die Monster-Nazis denken, wenn ich Milka-Schokolade esse.

Parfois, il se levait d'un bond et jouait une scène en passant d'un personnage à l'autre. Quand Gerhard interprétait un nazi, il faisait une grimace et parlait d'une voix profonde et rauque. Après le spectacle, il m'offrait la plupart du temps un carré de chocolat Milka. Aujourd'hui encore, je ne peux m'empêcher de penser à ces monstres de nazis quand je mange du chocolat Milka.

- C'est dans ce segment que le plus grand nombre de fautes de ponctuation en français a été relevé. En revanche, le jury a valorisé les efforts de traduction réalisés sur le groupe prépositionnel « mit verteilten Rollen ». Il souhaite rappeler aux candidats que les prépositions allemandes sont des condensés de sens, donc il convient de ne pas les rendre par des équivalents français calqués qui n'ont absolument pas la même expressivité. Ainsi, les variantes qui ont été les plus appréciées sont celles qui ont proposé un étoffement : « Parfois, il se levait brusquement et il jouait / il improvisait une saynète où il tenait plusieurs rôles / en alternant les rôles / dont il tenait tour à tour les différents rôles / où il interprétait différents rôles / incarnant tour à tour les différents rôles ». Ces variantes illustrent que dans l'immense majorité des cas, la traduction d'un tel groupe prépositionnel nécessite en français le recours à une tournure verbale.

- La séquence suivante a donné lieu à beaucoup de maladroites et de lourdeurs, mais le jury souligne la pertinence de propositions comme « il tordait son visage en une grimace » / « son visage devenait grimaçant » / « une grimace déformait son visage ». Au sujet de la traduction des adjectifs qualifiant la voix de Gerhard, le jury salue les copies qui ont judicieusement proposé : « avec une voix grave et caverneuse » / « avec une voix caverneuse et gutturale », ou encore « et il prenait une voix grave et gutturale » – rappelant que cet adjectif s'écrit avec deux -t.

- Dans la dernière phrase, l'ordre séquentiel de la phrase allemande pouvait être modifié afin de regrouper harmonieusement les compléments circonstanciels de temps en tête de phrase : « Aujourd'hui encore, quand je mange du chocolat Milka, je ne peux pas m'empêcher de penser à ces monstres de nazis » / « je pense inmanquablement à ces monstres de nazis ». Il fallait évidemment lutter contre la tentation du calque lexical (« monstres nazis » / « je dois penser »). Enfin, le jury souligne une variante élégante : « Encore aujourd'hui, le goût du chocolat Milka me rappelle ces monstres de nazis ».

• **SEGMENT 6**

In Anwesenheit von Erwachsenen war Gerhard nicht so lustig. Er duldet es nicht, wenn jemand aus der Familie « herumpolitisierte », wie er sagte. Eigentlich politisierten alle, die nicht so wie Gerhard an die DDR glaubten, irgendwie herum. Der Schlimmste war Wolf, mein Vater, der nicht mal in der Partei war, aber Gerhards Lieblingstochter Anne, meine Mutter, geheiratet hatte.

En présence d'adultes, Gerhard n'était pas aussi drôle. Il ne tolérait pas que quelqu'un de la famille « se mit à parler politique à tort et à travers », comme il disait. À vrai dire, tous ceux qui, à l'inverse de Gerhard, ne croyaient pas en la RDA se mettaient à parler politique à tort et à travers, d'une manière ou d'une autre. Le pire, c'était Wolf, mon père, qui n'était même pas au parti, mais qui avait épousé la fille préférée de Gerhard, Anne, ma mère.

- Si cette séquence était très abordable au début, à condition de traduire le prétérit allemand par un imparfait, elle constituait néanmoins le passage le plus délicat de la version, notamment en raison du verbe « herumpolitisieren », qui revenait à deux reprises. Sa traduction nécessitait de se pencher sur la valeur de la particule séparable « herum », difficile à retranscrire. D'autre part, la présence du verbe « dulden », qui n'est pas un synonyme *stricto sensu* de « ertragen », devait inviter les candidats à choisir le verbe « tolérer » plutôt que « supporter » en français. Enfin, certaines copies ont eu des difficultés surprenantes à comprendre l'expression « jemand aus der Familie », mal rendue par « quelqu'un à l'extérieur de la famille ».

- Voici les très bonnes trouvailles que le jury a relevées : « Il ne tolérait pas que quelqu'un de la famille « fit du prosélytisme politique » / que quelqu'un de la famille « se mêlât de politique » / que quelqu'un de la famille « se prît pour un politologue » / que quelqu'un de la famille « se livrât à des considérations politiques » / que quelqu'un de la famille « se mit à parler politique à tout va » (à la cantonade).

- En revanche, le jury a logiquement refusé des barbarismes comme « politicarder », ou encore le calque lexical « politiser », car ce verbe n'a pas le même sens en français. Il rappelle qu'il est interdit de laisser le mot allemand dans la phrase française (Une copie a écrit : « Tous ceux qui "herumpolitisierten", c'étaient ceux qui ne croyaient pas en la RDA autant que Gerhard »).

- Dans la phrase suivante, le jury a accepté des traductions souvent diverses en raison de l'ambiguïté de l'expression « nicht so wie Gerhard » : s'agit-il d'une négation, d'un comparatif d'infériorité ou d'un intensif ? Les trois interprétations sont plausibles.

- Dans la dernière phrase, le jury a accepté l'orthographe du mot « parti » avec une majuscule en raison du contexte communiste. En revanche, il a peu apprécié les sur-traductions comme « encarté au parti unique » qui ont été sanctionnées comme des rajouts.

- Pour la traduction de l'adjectif substantivé « Der Schlimmste war Wolf », le recours à la tournure « Le pire / le plus insupportable, c'était Wolf » était incontournable. Il fallait absolument éviter ici un calque lexical malheureux, « le plus grave », qui aurait correspondu à une expression au neutre en allemand (Das Schlimmste), mais pas à un masculin.

- Enfin, l'ellipse du pronom relatif « der » dans la séquence « aber Gerhards Lieblingstochter Anne, meine Mutter, geheiratet hatte » devait être identifiée et ne pas conduire à une inversion malheureuse : la structure indique clairement que c'est Wolf qui avait épousé la fille préférée de Gerhard, Anne » et non Anne, la fille préférée de Gerhard, qui avait épousé Wolf.

• **SEGMENT 7**

Es gab viel Streit, und meistens ging es um Dinge, die ich erst später wirklich verstanden habe. Um den Staat, um die Gesellschaft, um die Sache, wie es immer hieß. Unsere Familie war wie eine kleine DDR. Hier fanden die Kämpfe statt, die sonst nicht stattfinden durften. Hier traf die Ideologie auf das Leben.

Ils se disputaient beaucoup, le plus souvent à propos de choses que je n'ai vraiment comprises que plus tard : l'État, la société, la cause, comme on disait à l'époque. Notre famille était une sorte de RDA en miniature. C'est là que se déroulaient les affrontements qui ne pouvaient pas avoir lieu ailleurs. C'est là que l'idéologie rencontrait la vie.

- Ce segment a été souvent assez réussi, beaucoup de copies ayant pensé à utiliser l'imparfait qui s'imposait et à accorder correctement le participe passé en raison de l'antéposition du COD. Le jury a accepté les variantes suivantes : « Il y avait beaucoup de conflits, et le débat portait la plupart du temps sur... » / « Il y avait de nombreuses disputes et, la plupart du temps, cela concernait des choses que... » / « Des disputes éclataient souvent... »

- Le jury a déjà mentionné au début du rapport le contresens qu'une majorité de candidats a commis sur « die Sache », traduit par « l'affaire », « les affaires », « la chose », « la question », faute d'avoir identifié le contexte politique pourtant évident.

- La traduction de la séquence « wie eine kleine DDR » a donné lieu à des propositions proches du corrigé, comme « une RDA miniature » ou « un modèle réduit de la RDA » ; en revanche, la proposition « une miniature de la RDA » ne renvoyait pas au même sens et a été sanctionnée.

- Le jury souligne une variante intéressante trouvée dans plusieurs copies pour l'avant-dernière séquence : « Là se déroulaient des combats qui, autrement, n'avaient pas droit de cité ». Il a néanmoins été surpris par les contresens faits par un certain nombre de candidats sur le sens du verbe « treffen ».

• **SEGMENT 8**

Die ganzen Jahre über tobte dieser Kampf. Er war der Grund dafür, dass mein Vater zu Hause herumschrie, dass meine Mutter heimlich in der Küche weinte, dass Gerhard für mich ein Fremder wurde. Gerhard und ich saßen noch eine Weile zusammen an diesem Frühlingstag in diesem Krankenzimmer, in dem es nach Kantinenessen und Desinfektionsmittel roch.

Ce combat fit rage pendant toutes ces années. C'est à cause de lui que mon père passait son temps à hurler à la maison, que ma mère pleurait secrètement dans la cuisine et que Gerhard devint pour moi un étranger. En cette journée de printemps, Gerhard et moi restâmes assis encore un moment ensemble dans cette chambre d'hôpital qui sentait la cantine et les désinfectants.

- La première phrase a très souvent été bien rendue, beaucoup de candidats ayant mobilisé avec pertinence l'expression « faire rage » pour traduire le verbe « toben ». Le complément circonstanciel de temps a également été bien traduit par « tout au long de ces années ».

- Il fallait être vigilant dans ce segment sur la traduction du prétérit allemand, et ne pas se tromper sur l'emploi du passé simple et de l'imparfait. La traduction du verbe « herumschreien » a donné lieu à de bonnes trouvailles comme « il ne cessait de crier », mais aussi à des contresens. Même remarque pour l'adjectif « heimlich » souvent rendu par « en cachette », mais parfois mal compris.

- Dans la dernière phrase, il est rappelé aux candidats la nécessité de mettre une préposition en français dans l'expression « en ce jour de printemps », et d'éviter pour le dernier verbe des tournures fort maladroites comme « ça sentait ». Le jury a apprécié des traductions réussies comme « où flottait une odeur de repas de cantine et de désinfectants ».

• **SEGMENT 9**

Draußen wurde es langsam dunkel. Gerhard war in sich versunken. Sein Körper war da, aber er schien woanders zu sein. Es klingt vielleicht seltsam, aber ich hatte das Gefühl, als ob die DDR erst in diesem Moment wirklich zu Ende war. Achtzehn Jahre nach dem Mauerfall ist der strenge Held verschwunden. Vor mir saß ein hilfloser, liebenswerter Mann.

Dehors, la nuit tombait tout doucement. Gerhard était replié sur lui-même. Son corps était là, mais lui paraissait être ailleurs. Cela semble peut-être étrange, mais j'eus l'impression qu'à ce moment-là seulement, c'en était vraiment fini de la RDA. Dix-huit ans après la chute du Mur, ce n'était plus le héros intransigeant qui était assis devant moi, mais un homme charmant et désemparé.

- Ce segment était plus difficile, mais le jury ne s'attendait pas à voir autant de candidats atterrir sur l'expression « dunkel werden » qui est utilisée très communément en allemand pour dire que la nuit tombe. Beaucoup de copies se sont cramponnées à l'adjectif « dunkel » pour produire des traductions calquées dénuées de toute pertinence. En revanche, le jury a apprécié des variantes comme « A l'extérieur, le jour commençait à décliner » ou « Dehors, la nuit commençait à tomber ».

- La deuxième phrase était difficile, mais en rapprochant la tournure « in sich versunken » de l'expression « in Gedanken versunken », beaucoup de candidats ont réussi à proposer des traductions satisfaisantes comme « plongé et perdu dans ses pensées », « absorbé dans ses pensées », ou « comme plongé dans son monde intérieur ».

- Beaucoup de copies ont ensuite su rendre l'opposition entre le corps et l'esprit de Gerhard, proposant pour « Sein Körper war da » la tournure « Il était physiquement présent », ce qui a été apprécié.

- La séquence suivante a donné lieu à des omissions et à beaucoup de maladroites, voire à des contresens sur l'adverbe « erst », mal identifié dans son sens restrictif. Voici les variantes réussies que le jury tient à signaler : « Ce ne fut qu'à cet instant précis que la RDA cessa d'exister » ou « ce fut seulement à ce moment-là que la RDA se termina pour de bon / prit réellement fin ». La meilleure variante fut sans conteste : « j'eus le sentiment que l'existence de la RDA ne fut véritablement révolue qu'à ce moment-là ».

- Enfin, un certain nombre de candidats ont su éviter une traduction trop littérale de l'adjectif « streng » en pensant à « inflexible » ou « intransigeant » (et non « sévère »).

• **SEGMENT 10**

Ein Großvater. Beim Abschied nahmen wir uns in die Arme, das hatten wir, glaube ich, noch nie getan. Ich lief über den langen Klinikflur und fühlte mich traurig und beschwingt zugleich.

Un grand-père. Pour nous dire au revoir, nous nous prîmes dans les bras, ce que nous n'avions encore jamais fait, je crois. Je traversai le long couloir de l'hôpital en courant, je me sentais à la fois triste et plein d'allant.

- Bon nombre de copies ont été en difficulté sur la compréhension et le rendu des deux adjectifs de la première phrase, mais le jury tient à mentionner les bonnes trouvailles relevées dans les copies : « sans défense et digne d'affection » ou « un homme sans défense qu'on ne pouvait qu'aimer ».
- L'avant-dernière phrase de la version a souvent donné lieu à quelques omissions. Si de bonnes propositions comme « Au moment de nous quitter » ou « Lorsque vint le moment des adieux » ont été relevées dans les meilleures copies pour la traduction de « Beim Abschied », le jury déplore des fautes scandaleuses sur la conjugaison du passé simple, ainsi que sur les pronoms utilisés. Il est en effet incohérent de changer de personne et d'écrire « Pour se dire au revoir / Au moment de se quitter, nous nous prîmes dans les bras ». Il était aussi complètement inutile de rajouter en français « l'un l'autre » ou « l'un de l'autre », l'auteur ayant lui-même fait le choix d'un pronom réfléchi, et non d'un pronom réciproque.
- Pour la traduction de la séquence « Ich lief über den langen Klinikflur », le jury souhaite insister sur la nécessité de procéder par un chassé-croisé, toujours en raison de la puissance d'expression plus forte des prépositions spatiales allemandes par rapport à leurs homologues françaises. Ainsi, le chassé-croisé permet en traduction de faire deux opérations conjointes : changer la catégorie grammaticale des mots, et faire une inversion syntaxique. La préposition « über » est donc rendue par le verbe « traverser » ; quant au verbe « laufen », il est rendu par « en courant » – les candidats ne devant d'ailleurs pas l'omettre dans leur proposition de traduction, comme ce fut hélas souvent le cas.
- Une attention particulière devait être accordée aux temps : le passé simple est exigé pour la traduction d'une action ponctuelle dans le passé, quand l'imparfait est nécessaire à une description.
- Pour finir, le jury souhaite saluer les variantes satisfaisantes qu'il a trouvées pour la traduction des quatre derniers mots du texte (« traurig und beschwingt zugleich ») : « triste, et en même temps exalté » / « triste et plein de fougue » / « triste et plein d'entrain » / « empli tout à la fois de tristesse et d'allégresse » / « à la fois triste et empli d'allégresse » / « triste et allègre à la fois ».

Épreuves écrites : version anglaise

Texte présenté par Édouard Marsoin, professeur agrégé d'anglais à l'Université de Paris.
Rapport établi par l'ensemble du jury de version anglaise (Dunlaith Bird, Marine Boyer, Pascal Clottes, Guillaume Forain, Laura Killian, Philippe Lamouroux, Édouard Marsoin, Marina Poisson).

Commission coordonnée par Marina Poisson, professeure agrégée d'anglais en khâgne au Lycée Lakanal et à l'École normale supérieure / Université PSL.

Présentation du texte

Colson Whitehead est mondialement connu pour avoir reçu le prix Pulitzer de la fiction à deux reprises, d'abord pour *The Underground Railroad* en 2017 puis pour *The Nickel Boys* en 2020 – fait unique dans l'histoire du prix pour un auteur afro-américain.

The Underground Railroad (2016), qui joue avec les codes du récit d'esclave américain du XIX^e siècle autant qu'avec ceux du néo-récit d'esclave de la fin du XX^e, raconte les péripéties de deux jeunes esclaves d'une Amérique *antebellum* fictive, Cora et Caesar, qui fuient la plantation de Géorgie où ils sont nés prisonniers. Comme son titre le suggère, le roman est fondé sur la littéralisation d'une métaphore célèbre, celle du « chemin de fer souterrain » (« *the underground railroad* »), ce réseau d'hommes et de femmes abolitionnistes qui, jusqu'à la guerre de Sécession, aidaient les esclaves fugitifs du Sud à rejoindre les États du Nord puis le Canada. Dans *The Underground Railroad*, ce réseau devient un réseau réel de gares souterraines, permettant à Cora et Caesar d'accéder aux diverses étapes du chemin de leur liberté. Les États américains ainsi explorés deviennent des « état[s] de possible » (« *state[s] of possibility* »), selon les mots du chef de gare de Géorgie, qui évoquent symboliquement des événements ultérieurs de l'histoire afro-américaine tels que la ségrégation, l'essor du Ku Klux Klan, ou encore le scandale de l'étude de Tuskegee sur la syphilis. Cet art du télescopage allégorique entre espaces géographiques et périodes historiques distinctes, ainsi qu'entre réalité et fiction, utopie et dystopie, histoire et mémoire, fait toute la richesse du roman de Whitehead.

Le passage proposé aux candidates et candidats était tiré de la troisième partie du roman, dans laquelle Cora, récemment échappée de Caroline du Sud, trouve refuge dans le grenier d'Ethel et Martin Wells en Caroline du Nord. Il s'agit d'une réécriture d'un passage célèbre d'*Incidents in the Life of a Slave Girl*, récit d'esclave publié en 1861 par Harriet Jacobs, qui dut rester cachée pendant sept ans dans une minuscule soupenne chez sa grand-mère, à deux pas de la maison de son maître dont elle avait fui les avances. Jacobs explique avoir percé un petit trou (« *the loophole of retreat* ») dans le mur de cette soupenne afin d'observer les alentours (en particulier ses enfants). Ce trou devient dans *The Underground Railroad* un trou aux contours irréguliers (« *jagged hole* ») faisant office de judas (« *spy-hole* ») grâce auquel Cora peut observer la vie du parc. Difficile, lorsque le narrateur mentionne une personne ayant précédemment occupé cette cachette et pratiqué cette ouverture, de ne pas y voir un clin d'œil à Harriet Jacobs elle-même. Il n'était bien sûr pas attendu que les candidates et candidats saisissent cette allusion, et le jury a accepté les traductions de « *a previous occupant* » par « un occupant précédent » ou « un locataire précédent », mais la traduction par « quelque locataire précédent » peut permettre de conserver en partie l'indétermination générée du terme « *occupant* » et ainsi le clin d'œil. De manière générale, il n'était en aucun cas nécessaire de connaître le roman pour comprendre que Cora est une « fugitive » pour qui rester cachée est une question de vie ou de mort.

Le symbolisme de cette minuscule cachette résume bien la condition ambivalente de l'esclave fugitive : libérée du joug esclavagiste, Cora reste néanmoins captive d'une nouvelle prison. Elle n'est libre que dans un espace clos. Cela nous rappelle qu'avant l'abolition de l'esclavage aux États-Unis, un esclave fugitif n'échappait jamais à l'ombre de l'esclavage. Même dans les États du Nord, le tristement célèbre *Fugitive Slave Act* de 1850 exigeait que les esclaves fugitifs soient capturés et renvoyés dans le Sud, ce qui nourrissait la cupidité des chasseurs d'esclaves (« *slave catchers* ») – tel le personnage de Ridgeway dans le roman – chargés de les pourchasser.

Conseils d'ordre général

Avant de commencer le travail de traduction, il faut conduire un repérage soigné, qui permet d'éviter tout anachronisme ou confusion grave. Ainsi, par exemple, la mention du « toit à double pente » (« *peaked roof* ») au tout début du passage pouvait permettre de comprendre pourquoi, plus tard, le réduit « se terminait en pointe à un mètre du sol » (« *it came to a point three feet from the floor* »), segment rarement bien traduit. De même, une lecture attentive des deux derniers paragraphes permettait de traduire les **temps grammaticaux** de manière appropriée : la première phrase (« *That first day, Cora acquainted herself with the life of the park* ») est une action ponctuelle – à traduire au passé simple, donc – qui introduit une description générale de cette vue d'ensemble, à traduire à l'imparfait.

Certaines difficultés étaient liées à des **réalités civilisationnelles** souvent méconnues : la conversion des pieds en mètres, par exemple, était parfois incorrecte, voire inexistante. De même, le terme « *story* » a donné lieu à des contresens importants : il signifie ici « étage » et non « histoire ». En anglais américain, le décompte des étages ne s'effectue pas de la même manière qu'en français : le rez-de-chaussée est dénombré parmi les niveaux, ce qui veut dire que ces « *two- and three-story houses* » sont « des maisons à un ou deux étages », et non deux ou trois. La forme elliptique (avec les tirets) de ces deux adjectifs composés, courante en anglais, a aussi donné lieu à des confusions regrettables.

Plus généralement, il est nécessaire de respecter les **conventions de ponctuation** des dialogues (différentes en français et en anglais) et de prêter attention aux variations de registres de langue. Dans quelques copies, l'ajout injustifié d'une première personne dans le dialogue de Cora et Ethel (« me dit-elle ») a eu pour effet d'introduire une grave confusion dans le dispositif narratif du passage, qui n'est en aucun cas une narration à la première personne.

Il est rappelé que les dictionnaires unilingues sont autorisés et que les candidates et candidats ne doivent pas hésiter à apporter le leur et à l'utiliser, afin d'éviter les contresens lexicaux majeurs. Il faut aussi veiller à sélectionner le sens approprié du terme recherché, selon son contexte d'usage dans le texte, afin d'éviter les faux-sens. En outre, il ne s'agit pas de traduire maladroitement la périphrase explicative donnée par la définition mais bien de s'en servir comme point d'appui pour trouver le plus proche équivalent français.

Enfin, une attention toute particulière doit être portée à la qualité et à la **correction du français** : trop de copies comportent de nombreuses erreurs d'orthographe, de grammaire, de syntaxe, ou de conjugaison, qui ne sont pas acceptables de la part de candidats à l'agrégation de lettres modernes et sont donc très fortement pénalisées. Certaines grosses maladroites – pléonasmes et tautologies comme « donner face à » ou « [ils] se relayaient tour à tour » – signalent un travail de mise en français insuffisant ainsi qu'une maîtrise imparfaite d'expressions françaises pourtant courantes. Ceci étant dit, le jury a tout de même eu l'occasion de lire de très bonnes copies qui ont su traduire avec une grande justesse la langue précise, simple et belle de ces quelques pages.

Conseils, commentaires et suggestions de traduction par segments

(1) *When Cora stepped into the hallway again, the woman summoned her up the stairs to the attic. Cora's head almost brushed the ceiling of the small, hot room. Between the sloping walls of the peaked roof, the attic was crammed with years of castoffs. Two broken washboards, piles of moth-eaten quilts, chairs with split seats. A rocking horse, covered in matted hide, sat in the corner under a curl of peeling yellow wallpaper.*

Dans ce paragraphe de description des lieux que découvre le personnage, il fallait s'attacher à proposer une visualisation précise du décor et des objets, tels que Cora les perçoit, ce qui impliquait de clarifier les temps et d'apporter un soin particulier au lexique.

Choix du temps verbal : le temps du récit s'impose dès le premier verbe (« ressortit sur le palier »), mais « *Cora's head almost brushed the ceiling* » ne peut apparaître à Cora comme un simple événement, si bien qu'un passé simple (*« frôla / effleura ») ne pouvait plus convenir, attendu que cette précision vise à décrire l'état de ce qui sera son refuge, sa forme et sa taille, repérés par rapport à son corps et à son point de vue.

Choix lexicaux : la traduction « réapparut sur le palier », plutôt que « ressortit » était une première occasion perdue de placer la focalisation à travers les yeux de Cora. De la même façon, « la femme » ne traduisait pas ce point de vue, et il fallait lui préférer « la dame ». « *Hot* » correspondait également à une perception subjective : « à la chaleur étouffante » permettait de le rendre, tandis que « chaude » en faisait éventuellement une pièce confortable. En anglais nord-américain, le mot « *hallway* » correspond à « *corridor* » en anglais britannique ; ce couloir étant situé dans les étages, il s'agissait plus précisément d'un « palier », si bien que le mot « couloir » faisait figure de calque.

Le verbe « *summon* » traduit un rapport d'autorité, sans emphase ni commentaire : l'on pouvait éventuellement aller jusqu'à « lui enjoignit », mais « la somma de » constituait une sur-traduction.

Le calque « frôlait / effleurait presque » entre dans la catégorie des tautologies, que le français n'incorpore pas avec autant de tolérance que l'anglais.

La précision visuelle « *peaked roof* » n'était pas rendue par « toit en pente », ou « mansardé » ; il fallait préciser « toit à double pente », ou encore se départir du sens verbal de « *peaked* » pour lui substituer un substantif : « sous le faîte du toit ».

Le dictionnaire doit être utilisé beaucoup plus systématiquement afin de préciser le sens des mots et d'éviter les pièges des faux-amis. « *Washboard* » a pu poser problème : il s'agissait simplement de « planches à laver », objet connu des candidates et candidats pour avoir été détourné par de nombreux genres musicaux nord-américains. Pour traduire « *quilts* », « les couettes » était anachronique, « les édredons » un faux-sens : « couverture » ou « courtepointe », éventuellement « couvre-lit » étaient justes. Il fallait enfin rechercher les collocations offertes par le français : « des chaises éventrées / à l'assise éventrée » étaient de bonnes traductions.

Certains calques lexicaux conduisent à des contresens ou des non-sens. Dans « *sat in the corner* », le verbe « *sat* » correspond à l'idée d'inactivité. Le calque « était assis » constituait donc un sérieux contresens, et l'on devait envisager des traductions telles que « se trouvait / se tenait », voire « avait été oublié dans un coin », sans aller jusqu'à la sur-traduction « traînait dans un coin ». « *Matted hide* », faux-ami, a également conduit à des contresens : son pelage est « emmêlé / ébouriffé », sans rapport avec une quelconque notion de couleur mate.

Enfin, des étoffements syntaxiques se révélèrent souvent opportuns ou nécessaires : dans « la petite pièce à la chaleur étouffante », « *hot* » est traduit par un groupe prépositionnel, et la relative équivalente « où régnait une chaleur étouffante » est non-restrictive ; les virgules ont donc ici un rôle syntaxique important, qui va bien au-delà de la simple marque prosodique.

Afin d'éviter une structure plus typiquement anglaise où le circonstanciel est simplement antéposé à la principale, certains candidats ont pensé à étoffer la préposition dans « *Between the sloping walls* » : « niché / perché entre ».

Pour traduire « *crammed with years of castoffs* », *« le grenier croulait sous des années d'objets accumulés / sous des années de rebuts » constituait un calque syntaxique car l'expression peine à faire sens en français. L'accumulation suggérée par la phrase et l'indétermination de « *piles of* » appelait également l'étoffement « ça et là » pour une traduction plus subtile.

En conclusion de ce segment, l'allusion à l'ouvrage de Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*, traduit en français sous les titres *La séquestrée* mais aussi *Le papier-peint jaune*, plaide pour la traduction « un bout de papier-peint jaune » plutôt que « tapisserie », à la fois plus imprécis et dépourvu de tout écho culturel.

Lorsque Cora ressortit sur le palier, la dame lui fit signe de monter au grenier. La tête de Cora touchait presque le plafond de la petite pièce, où régnait une chaleur étouffante. Perché entre les pans inclinés de ce toit à double pente, le grenier débordait de rebuts accumulés depuis des années. Deux planches à laver cassées, des courtepointes mitées / rongées par les mites qui s'empilaient çà et là, des chaises dont les assises étaient fendues. Un cheval à bascule, au pelage tout ébouriffé, était relégué dans un coin, sous un bout de papier peint jaune qui se décollait du mur.

(2) “We’re going to have to cover that now,” Ethel said, referring to the window. She moved a crate from the wall, stood on it, and nudged the hatch in the ceiling. “Come, come,” she said. Her face set in a grimace. She still had not looked at the fugitive.

Dans ce segment, Ethel indique les mesures qu'il faudra prendre pour rendre le séjour de Cora moins dangereux, et nous fait entrevoir la cachette où Cora va prendre place, quelques lignes plus tard. Il pouvait être utile d'envisager d'abord le déroulement de l'action, afin d'éviter les contresens et les calques. Ainsi Ethel désigne-t-elle la fenêtre par ses mots, et non pas en gesticulant. De même, elle monte sur la caisse qu'elle vient de déplacer, et non pas sur une étagère ni sur une échelle. Quelques étoffements pouvaient s'avérer judicieux pour traduire « *stood on it* » ou « *from the wall* », qui indique le mouvement : la caisse se trouvait donc près du mur avant d'être déplacée. La traduction de « *nudged* » présentait une difficulté lexicale. Le français étant ici moins concret que l'anglais, nous avons accepté l'allègement « poussa », au lieu de contorsions linguistiques telles que « souleva doucement du coude ».

Ici, Ethel parle à Cora, la protagoniste, pour la première fois. On se trouvait ainsi confronté à un choix entre le tutoiement et le vouvoiement. Même si nous avons privilégié le tutoiement, plus cohérent avec le ton dédaigneux d'Ethel et l'épithète « *stupid thing* », plus loin dans le texte, il convenait surtout de rester cohérent en conservant ce choix pendant le dialogue qui suit. On rappelle également qu'Ethel oblige Cora à monter dans la cachette, et non pas à la rejoindre : « Viens, viens » était donc à proscrire. Certains candidats ont eu du mal à comprendre le sens de « *to set* » pour décrire la façon dont le visage d'Ethel se tord, préférant le supprimer. À la toute fin du segment, « *the fugitive* » renvoyait bien à Cora, et non pas à l'introduction d'un autre personnage, ce qui amenait parfois à des contresens contaminants.

« Il va falloir couvrir ça, désormais », dit Ethel, en parlant de la fenêtre. Elle déplaça une caisse posée contre le mur, pour s'en servir de marchepied/et monta dessus, puis ouvrit/poussa la trappe du plafond. « Allez, allez » fit-elle. Ses traits se figèrent en une grimace. Elle n'avait toujours pas adressé un regard à la fugitive.

(3) Cora pulled herself up above the false ceiling, into the cramped nook. It came to a point three feet from the floor and ran fifteen feet in length. She moved the stacks of musty gazettes and books to make more room. Cora heard Ethel descend the stairs, and when her host returned she handed Cora food, a jug of water, and a chamber pot.

Ici, la principale difficulté de la première phrase était la traduction des prépositions et particules. Si « *above* » est rendu par une locution prépositionnelle (« au-dessus de »), « *up* » fait partie du verbe réflexif à particule « *to pull oneself up* », qui peut être traduit synthétiquement par le verbe « se hissa » ; le calque sur le pronom (*« elle-même ») constituait un faux-sens. Le sens de la préposition « *into* » était à transposer dans un verbe pleinement sémantique, de préférence associé à une préposition qui marque le but : « pour pénétrer / glisser dans / gagner le renfoncement étriqué ». Pour éviter toute ambiguïté de reprise par un pronom marqué par le genre en français (*« Elle mesurait un mètre »), il était préférable d'opter pour une subordonnée relative qui relie cette phrase à la suivante : « étroit réduit / cachette étroite, qui... », ou alors par un pronom démonstratif.

« *It came to a point* » a rarement été bien traduit. Les candidats qui ont compris « *point* » comme signe mathématique (l'équivalent de la virgule en français) ont non seulement fait un faux calcul de la hauteur du recoin mais ont aussi trahi une méconnaissance de la fonction grammaticale de l'article indéfini (« *a* » ne signifie pas « *one* »). Accompagné de l'article, « *a point* » ne pouvait être qu'un substantif à part entière : « un recoin étriqué qui se terminait en pointe à un mètre du sol ». Comme toujours, il faut visualiser la scène décrite avant de se lancer dans la traduction. Les calques lexicaux sur les verbes « *came* » et « *ran* » ont donné lieu à des non-sens : « un réduit... qui *courait (sur) cinq mètres ». Attention aussi à l'emploi idiomatique des adverbes de mesure : « mesurait environ cinq mètres de long / en longueur » mais « s'étendait sur environ cinq mètres » (tout ajout d'adverbe à ce verbe était une maladresse).

Il fallait prendre le temps de s'interroger sur la portée de l'adjectif « *musty* », qui qualifie de toute évidence à la fois « *gazettes* » et « *books* ». C'est ce qu'indique le contexte (grenier, objets mis au rebut depuis des années), mais c'est aussi ce que sous-entend l'absence de mot grammatical devant « *books* » : si « *musty* » avait uniquement qualifié le premier nom (« *gazette* »), l'auteur aurait sans doute fait le choix de faire précéder le second (« *books* ») de la préposition « *of* » (« *of musty gazettes and of books* »), afin de lever toute ambiguïté syntaxique et de limiter la portée de l'adjectif. Attention également aux questions de détermination et de nombre : « the stacks » traduit par *« des piles » ou même *« une pile », ou encore « Ø room » (« de la place », « de l'espace ») par *« une chambre ». Traduire « *to make more room* » par *« pour lui donner un peu plus l'aspect d'une chambre », comme cela a parfois été le cas (le texte ne dit pas « *to make it more like a room* »), témoignait d'une lecture particulièrement inattentive de la langue-source, où seuls les mots lexicaux sont pris en compte, au détriment des maillons grammaticaux. Il en allait de même pour « *host* » : ici encore, il fallait s'appuyer sur le contexte ; en l'absence de toute référence à d'autres personnages que Cora et Ethel, « *host* » ne pouvait désigner qu'Ethel, et devait donc se traduire au féminin (« hôtesse » et pas « hôte »).

Attention enfin aux répétitions, souvent moins gênantes en anglais qu'en français : « Cora », trois fois présent dans ces quelques lignes, pouvait être remplacé une fois au moins par une forme pronominale.

Cora se hissa au-dessus du faux plafond et pénétra dans le renforcement exigü / dans l'étroit réduit ; il se terminait en pointe à un mètre du sol et en faisait cinq de long. Elle poussa les piles de journaux et de livres, qui sentaient le moisi / le renfermé, afin de faire de la place. Elle entendit Ethel descendre les escaliers ; à son retour, son hôtesse lui donna de quoi manger ainsi qu'un pichet d'eau et un pot de chambre.

(4) Ethel looked at Cora for the first time, her drawn face framed by the hatch. "The girl is coming by and by," she said. "If she hears you, she'll turn us in and they will kill us all. Our daughter and her family arrive this afternoon. They cannot know you are here. Do you understand?"

Si « *drawn* » peut, bien sûr, signifier « dessiné », la syntaxe du segment ne permettait pas de retenir ce sens ici, et une telle interprétation aboutissait à un contresens grammatical (*« son visage se dessinait / était dessiné dans l'encadrement de la trappe » : l'original n'est pas « *her face drawn by the frame of the hatch* »), à une omission (*« son visage dessiné / encadré par la trappe » – l'un des deux participes, « *framed* » ou « *drawn* », n'est pas traduit), ou confinait au non-sens (*« son visage dessiné encadré par la trappe »). Ici, l'expression « *drawn face* » caractérise un visage aux traits marqués par la fatigue ou par la tension nerveuse.

Une compréhension globale de la scène et des enjeux amenait à traduire « *the girl* » avec une grande précision : « la bonne, la domestique ». La venue d'une telle personne s'impose comme une évidence, mais le calque *« la fille » est trop vague.

Beaucoup de candidats ne connaissaient pas le sens de la locution adverbiale « *by and by* », y voyant une répétition de l'action (*« ne cesse de venir » / *« passe et repasse »). Or, une connaissance solide des valeurs de l'aspect *be + ING*, particularisant, aurait dû permettre d'écarter cette hypothèse. Ici c'est la valeur d'un futur proche (*I am coming!*) qui prime.

Le reste de la phrase ne posait aucune difficulté particulière si ce n'était pour la modalité – « *cannot* » était bien entendu la négation de *must*, modal qui avait ici une valeur radicale : « il ne faut pas ».

Ethel regarda Cora pour la première fois, son visage aux traits crispés / tirés encadré par l'ouverture de la trappe. « La bonne sera là / va arriver tout à l'heure, dit-elle. Si elle t'entend, elle nous dénoncera et on se fera tous tuer. Notre fille arrive cet après-midi avec sa famille. Il ne faut pas qu'ils s'aperçoivent / qu'ils sachent que tu es là. Tu as bien compris ?

(5) "How long will it be?"

"You stupid thing. Not a sound. Not a single sound. If anyone hears you, we are lost." She pulled the hatch shut.

The only source of light and air was a hole in the wall that faced the street. Cora crawled to it, stooping beneath the rafters. The jagged hole had been carved from the inside, the work of a previous occupant who'd taken issue with the state of the lodgings. She wondered where the person was now.

Les quelques phrases au discours direct de ce segment ne posaient pas particulièrement problème. Il fallait simplement veiller à dépasser le calque pour proposer une traduction idiomatique et d'un registre équivalent. A noter que dans « *You stupid thing* », le mot « *thing* »

désigne bien Cora et non la phrase qu'elle vient de prononcer : on retrouve un usage similaire de ce terme dans l'expression de compassion « *poor thing* ».

Comme plus haut, une visualisation scrupuleuse de l'espace et des mouvements décrits permettait d'éviter les principaux écueils lexicaux. Il fallait donc proposer deux verbes complémentaires plutôt que contradictoires ou redondants pour traduire « *crawl* » (« marcher à quatre pattes » ou « ramper ») et « *stoop* » (« se pencher en avant, se courber »).

Si un chassé-croisé était bienvenu pour traduire « *she crawled to it* » (« elle s'en approcha en rampant ») plutôt que « elle rampa jusqu'à lui », il n'était pas nécessaire d'aller jusqu'au bout de la transposition pour traduire « *she pulled the hatch shut* » : si le sens en est bien « elle referma la trappe en la tirant », un allègement aboutissait à une phrase plus fluide, avec une perte de sens minimale, surtout au vu du contexte antérieur (« *nudged the hatch* »).

Au-delà de la lettre, c'est parfois le ton du texte-source que la traduction doit s'efforcer de rendre. Trop peu de copies ont su rendre l'humour né du décalage incongru entre la situation désespérée d'une esclave en fuite et l'euphémisme sur la qualité du logement, pour traduire « *who'd taken issue with the state of the lodgings* ».

— *Ça va durer combien de temps ?*

— *Petite sottise. Pas un bruit. Pas le moindre bruit. Si quelqu'un t'entend, nous sommes perdus.* » Elle referma la trappe.

La seule source de lumière et d'air frais consistait en un trou dans le mur qui donnait sur la rue. Baissant la tête pour passer sous la charpente, Cora s'en approcha en rampant. L'ouverture irrégulière avait été creusée de l'intérieur, résultat du travail de quelque locataire précédent qui avait trouvé à redire sur l'état du logement. Elle se demanda où se trouvait cette personne désormais.

(6) *That first day, Cora acquainted herself with the life of the park, the patch of green she'd seen across the street from the house. She pressed her eye to the spy hole, shifting around to capture the entire view. Two- and three-story wood-frame houses bordered the park on all sides, identical in construction, distinguished by paint color and the type of furniture on their long porches. Neat brick walkways crisscrossed the grass, snaking in and out of the shadows of the tall trees and their luxurious branches. A fountain warbled near the main entrance, surrounded by low stone benches that were occupied soon after sunup and remained popular well into the night.*

Si le premier prétérit devait se traduire par un passé simple (« *That first day* » indiquait un moment précis dans le passé : on pouvait traduire « *acquainted herself* » par « découvrit » ou « se familiarisa »), il fallait ensuite opter pour l'imparfait, puisqu'il s'agissait d'une description. Même si l'on pouvait hésiter, il était sans doute préférable de passer à l'imparfait dès la seconde phrase (« *She pressed her eye* »), puisque l'on suppose que cette activité d'observation, unique occupation de Cora, se prolonge ou se répète.

Dans la première phrase de ce segment, la contraction du verbe « *had* » a parfois perturbé la compréhension : « *she'd seen* » signifiait tout simplement « *she had seen* », que l'on traduit par un plus-que-parfait. Il nous est précisé que Cora a aperçu ce carré de verdure avant d'entrer dans la maison : l'imparfait ne convenait donc pas. Les deux syntagmes prépositionnels expliquent la position de Cora à ce moment là (ou la situation du parc, vu depuis la maison) : « *across* » indique qu'on est de l'autre côté de la rue, et « *from* » qu'on voit le parc depuis (l'entrée de) la maison.

Le terme « *spy hole* » ne pouvait être traduit littéralement : *« trou d'espion » ne fait pas sens ; « point d'observation » ou « trou » ont été acceptés, même si « judas » est plus explicite, l'usage de l'adjectif démonstratif (« ce judas ») permettant de signifier que le judas est pour

ainsi dire bricolé ou improvisé ; l'expression « judas de fortune », trouvée dans certaines copies, était bienvenue. De même, une certaine attention au lexique était nécessaire pour traduire « *shifting around* » et « *capture* » (*« capturer la vue » constituait un non sens).

Le terme « *story* » (« *storey* » en anglais britannique) a conduit à de nombreux contresens. Pour traduire « *porches* », nous avons préféré « terrasses couvertes », puisque le terme désigne plus qu'un simple porche d'entrée comme on l'entend généralement en français, mais de nombreux autres termes ont été acceptés (« *coursives* », « *vérandas* » ou « *galeries* »...). Pour alléger la phrase, l'on pouvait considérer que traduire mot à mot les termes « *frame* » (« des maisons aux structures de bois ») ou « *paint* » (« la couleur de leur peinture ») était inutile car un peu redondant.

Les dernières phrases de ce segment donnaient, une fois de plus, l'occasion de soigner le choix du lexique. Ainsi, les allées pouvaient « s'entrecroiser », « sillonner » ou « quadriller » le gazon. La syntaxe devait également être soignée : on pouvait faire appel à un pronom relatif pour traduire la forme en *-ing* (« qui serpentaient... »), auquel cas la tournure passive s'avérait une astuce nécessaire (« le gazon était quadrillé d'allées en brique, bien entretenues, qui serpentaient... ») pour établir le lien entre « *walkways* » et « *snaking in and out* » et éviter un fâcheux contresens (ce n'est pas le gazon qui « serpente », évidemment, mais bien les « allées », que la tournure passive permet de rapprocher du pronom relatif). Il était aussi possible de modifier la ponctuation pour clarifier et alléger la phrase. De nombreuses tournures étaient possibles pour traduire les élégantes expressions qui suivaient : « les allées... apparaissaient et disparaissaient en serpentant au gré de l'ombre... » ou « serpentaient à travers l'ombre et la lumière dessinées par les grands arbres » ; « une fontaine gazouillait », « clapotait », « chantonait » ou « faisait entendre son murmure » ; « *sunup* » était « le lever du jour », « le lever du soleil », « l'aube » ou « le petit matin » ; les bancs de pierre pouvaient être « assez bas » ou « près du sol » et rester « fréquentés », « appréciés » ou « prisés jusque tard dans la nuit ». Nombre de candidates et candidats ont su profiter de la simplicité syntaxique de cette écriture pour affiner leur travail de recherche lexicale.

Lors de cette première journée, Cora découvrit la vie du parc, ce carré de verdure qu'elle avait aperçu depuis la maison, de l'autre côté de la rue. Elle collait son œil à ce judas, en pivotant (tout autour) pour pouvoir élargir son champ de vision / pour avoir une vue d'ensemble. Des maisons en bois à un ou deux étages encadraient le parc de chaque côté, toutes de construction / d'architecture identique, et que l'on différençait uniquement par leur couleur et le choix des meubles disposés sur leurs vastes terrasses couvertes. Le gazon était sillonné d'allées en brique bien entretenues, qui serpentaient... / Des allées en brique bien entretenues / propres sillonnaient le gazon / s'entrecroisaient sur le gazon : elles apparaissaient et disparaissaient en serpentant parmi les ombres des grands arbres aux branches luxuriantes. Une fontaine gazouillait près de l'entrée principale, entourée de bancs de pierre assez bas, qui étaient occupés dès le lever du jour et restaient prisés jusque tard dans la nuit.

(7) Elderly men with handkerchiefs full of crusts for the birds, children with their kites and balls, and young couples under the spell of romance took their shifts. A brown mutt owned the place, known to all, yipping and scampering. Across the afternoon, children chased it through the grass and onto the sturdy white bandstand at the edge of the park.

Ce passage complète la description de la vie du parc, dont le décor a été planté par le segment précédent. Il s'agit des événements quotidiens observés par Cora lors de sa captivité dans la cachette. Il y a donc eu rupture avec la temporalité du récit des premiers segments et

c'est pour cette raison qu'il était important, tout au long de cette description ayant commencé au segment précédent, de traduire les verbes au prétérit simple (en anglais) par de l'imparfait (en français). Le jury a apprécié les traductions qui prenaient soin d'étoffer les prépositions dans les groupes nominaux de la première phrase (par exemple, pour traduire « *with* » : « munis de mouchoirs » et « qui jouaient au cerf-volant et au ballon ») ou certaines expressions comme « *took their shifts* » (« se relayaient là » ou « Là, de vieux messieurs... »). Ce segment a souvent fait l'objet de calques malvenus, qu'ils soient lexicaux (« *crusts* », « *spell* », « *shifts* ») ou de structure (« *yipping and scampering* »). Enfin, il convenait de prêter une attention particulière à la traduction des prépositions afin de retranscrire une scène réaliste : il est impossible de poursuivre un chien jusque « sur » un kiosque. Une bonne utilisation du dictionnaire unilingue permettait d'éviter un contresens sur les protagonistes de la scène : dans certaines copies, le chien au cœur du passage devenait un mouton, ou pire, une personne.

De vieux messieurs munis de mouchoirs remplis de miettes pour les oiseaux, des enfants qui jouaient avec leurs cerfs-volants et leurs ballons, et de jeunes couples pris dans la magie de leur idylle se relayaient. Un cabot de couleur brune, connu de tous, était là chez lui / était maître des lieux ; il jappait et trottnait çà et là. Tout au long de l'après-midi, les enfants lui couraient après à travers les pelouses et jusque sous l'imposant kiosque à musique blanc qui s'élevait en bordure du parc.

Épreuves écrites : version espagnole

Rapport établi par Caroline Lyvet, Maîtresse de conférences à l'Université d'Artois.
Avec la collaboration de Naïma Bataille, Professeur de Chaire supérieure au lycée Montaigne de Bordeaux et de Céline Pegorari, Maîtresse de conférences à l'Université de Montpellier.

Bilan de la session 2021 :

Le jury a corrigé cette année 100 copies.

La moyenne est de 8,75 et les notes se sont échelonnées de 2/20 à 14,75/20.

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

Présentation du sujet :

L'extrait proposé cette année était un texte de l'écrivain cubain Leonardo Padura, reconnu internationalement notamment pour ses romans policiers (il a obtenu en 2015 le prestigieux prix *Princesa de Asturias de las Letras*). L'une de ses œuvres romanesques, *La novela de mi vida*, figurait, du reste, au programme des Agrégations d'espagnol pour la session 2021. Le passage choisi pour l'épreuve de version de l'Agrégation de Lettres Modernes était un extrait de *Como polvo en el viento* (2020), roman qui retrace en dix parties, grâce à une écriture fragmentaire et rétrospective, le passé et l'existence d'une douzaine d'exilés cubains, des grandes espérances jusqu'aux pénuries de la « Période spéciale » des années 90, après la chute du bloc soviétique, et à la dispersion dans l'exil à travers le monde. Tout commence lorsque Adela, une jeune New-yorkaise d'origine cubaine, reconnaît sa mère au milieu d'un groupe d'amis sur une vieille photo prise à La Havane que lui montre Marcos, son fiancé cubain. Cette découverte fera ressurgir les souvenirs de ces Cubains de différentes générations, leurs rêves et leurs aspirations mais aussi leurs secrets et leurs trahisons car tous sont liés par un mystérieux décès et une disparition non moins troublante qui se produisirent sur l'île avant le début du récit.

Dans le passage soumis aux candidats, le narrateur relate l'enfance de Darío, l'un des membres du clan qui a abandonné femme et enfants pour s'exiler à Barcelone où il est devenu un chirurgien renommé, échappant à un destin misérable tracé d'avance. Né d'un viol, Darío a en effet grandi auprès d'une mère violente et méprisante, dans le plus grand dénuement. Plus précisément, et grâce à l'une des nombreuses analepses qui ponctuent le roman, c'est sur le parcours scolaire du personnage et sa réussite improbable que s'arrête le texte, au style caractérisé par ses nombreuses formules hypothétiques et par un rythme bien particulier qu'il convenait de restituer sans se laisser aller à la réécriture.

Sujet et proposition de traduction :

Cuando tuvo edad suficiente y pudo comenzar a analizar quién era, de dónde provenía y hacia dónde podría ir, a Darío siempre le pareció el resultado de un milagro el hecho de que su vida no hubiera terminado replicando la de su madre y los vecinos del solar, o las de sus amigos de niñez en el barrio, como Pepo, recluido a los doce años en un reformatorio juvenil, o el Beto, condenado a treinta años de cárcel por asesinato y asesinado él a su vez en la prisión, a los veintidós. Tal vez porque en las horas que había pasado en el colegio se había sentido a salvo de su otra vida y procuró permanecer en el edificio todo el tiempo posible, en clases o en la discreta biblioteca ; quizás porque, debido a un fenómeno genético muy difícil de explicar, el niño tenía la capacidad de aprender y memorizar las lecciones solo con escucharlas una vez, y las lecturas, con realizarlas en una ocasión ; a lo mejor porque la feroz directora de su escuela primaria, una obsesa de la disciplina, se sintiera conmovida por la delgadez del alumno, los moretones que con frecuencia exhibía en cualquier parte de su anatomía, y los zapatos con las suelas amarradas con alambres con los que un día llegó al aula y desde entonces la mujer se encargaría de vestirlo y calzarlo con atuendos que se les quedaban pequeños a sus hijos ; sin duda porque había nacido en un país donde incluso un paria como él tenía garantizada una buena escuela primaria, una mejor secundaria, un acceso posible a la universidad, unas opciones que Darío aprovechó y exprimió.

Lo insólito fue su precoz capacidad para descubrir que en él mismo estaba su posible salvación (¿las llaves del destino que poseen los hijos de Elegguá?), y desde que tuvo esa percepción la practicó a conciencia. Y la practicó tanto que desde el tercer grado de primaria hasta su graduación en la Facultad de Medicina, cada año fue el mejor estudiante de su curso, y pronto combinó el respeto académico con el respeto físico que llegó a inspirar aquel "flaquito descojonao" con quien ya nadie se quiso pelear, no porque supiera algunas llaves de judo, sino porque a diferencia del resto de sus contendientes no le temía al dolor ni a la sangre y por ello resultaba invencible.

Fue en la pequeña biblioteca de su escuela primaria en la que Darío se refugiaba donde coincidió con el otro bicho raro del colegio : un mulatito claro llamado Horacio, que ya leía novelas y en las tardes estudiaba inglés y mecanografía.

PADURA, Leonardo, *Como polvo en el viento*, Barcelone, Tusquets, 2020, p. 508-509.

Lorsqu'il en eut l'âge et qu'il put commencer à analyser qui il était, d'où il venait et vers où il pourrait aller, il avait toujours semblé à Darío qu'il était miraculeux que sa vie n'eût pas fini par reproduire celle de sa mère et des voisins de son immeuble, ou de celles de ses amis d'enfance dans le quartier, comme Pepo, placé à l'âge de douze ans dans une maison de redressement, ou le Beto, condamné à trente ans de prison pour assassinat et assassiné à son tour en prison, à vingt-deux ans. Peut-être parce que durant les heures qu'il avait passées à l'école, il s'était senti à l'abri de son autre vie et qu'il s'était efforcé de rester dans l'établissement le plus longtemps possible, en classe ou dans la discrète bibliothèque ; peut-être parce qu'en raison d'un phénomène génétique très difficile à expliquer, l'enfant avait la capacité d'apprendre et de mémoriser ses leçons après une simple écoute, et ses lectures, en les faisant une seule fois ; peut-être parce que la féroce directrice de son école primaire, une obsédée de la discipline, s'était sentie touchée par la maigreur de cet élève, par les bleus que fréquemment il présentait sur toutes les parties de son anatomie et par les chaussures aux semelles attachées par des fils de fer avec lesquelles il était arrivé un jour en classe et que désormais cette femme se chargerait de le chausser et de l'habiller de tenues qui étaient trop petites pour ses enfants ; sans doute parce qu'il était né dans un pays où même un paria comme lui était assuré de fréquenter une bonne école primaire, de recevoir un enseignement secondaire meilleur encore, d'accéder éventuellement à l'université, autant de possibilités dont Darío profita et dont il tira avantage. Insolite fut sa capacité précoce à découvrir que son possible salut se trouvait en lui-même (les clés du destin que possèdent les enfants d'Eleggua ?) et dès qu'il en eut conscience, il en usa avec application. Et il en usa tellement que de la troisième année de l'école primaire jusqu'à son diplôme de la Faculté de médecine, il fut chaque année le meilleur élève de son niveau et combina alors rapidement le respect académique avec le respect physique que vint à inspirer ce « maigrichon dégingandé » avec qui personne ne voulut plus se battre, non pas parce qu'il connaissait quelques prises de judo, mais parce que, contrairement au reste de ses adversaires, il n'avait peur ni de la douleur ni du sang, et pour cette raison était invincible. C'est dans la petite bibliothèque de son école primaire où Darío se réfugiait qu'il rencontra l'autre oiseau rare de l'école : un petit mulâtre à la peau claire prénommé Horacio, qui lisait déjà des romans et l'après-midi étudiait l'anglais et la dactylographie.

Remarques préliminaires :

Pour cette session, le jury tient à signaler la présence de fautes d'orthographe ou grammaticales en trop grand nombre et en particulier de fautes d'accord des participes passés ou des substantifs que l'on ne peut tolérer. Il s'étonne d'avoir dû lire des copies dans lesquelles des barbarismes de conjugaison sont apparus de façon récurrente sur des formes courantes du passé simple notamment, ce qui, rappelons-le une fois de plus à la suite des rapports des sessions précédentes, est difficilement acceptable pour de futurs enseignants. Par ailleurs, le manque de rigueur de certains candidats est à déplorer : il se manifeste par un changement intempestif de mode et de temps qui n'est pas admissible mais aussi par l'absence de prise en compte de la construction même du texte, fondé sur des suppositions dont il fallait bien rendre l'enchaînement sans ruptures syntaxiques. En outre, une lecture trop hâtive de l'extrait ou des stratégies d'évitement ont conduit à des inexactitudes et des omissions mais aussi à la réécriture de certains passages. Le jury a également déploré la présence dans certaines copies de calques grossiers et intempestifs conduisant à des non-sens alors même que les candidats ont accès à un dictionnaire unilingue dont la consultation est vivement recommandée pendant l'épreuve. Enfin, le jury a été surpris de l'absence totale de ponctuation dans plusieurs copies ainsi que de l'usage aléatoire de la virgule dans un grand nombre d'entre elles et rappelle que la maîtrise de la ponctuation est indispensable à une bonne traduction.

Corrigé détaillé:

1- Cuando tuvo edad suficiente y pudo comenzar a analizar quién era, de dónde provenía y hacia dónde podría ir,

Pour l'ensemble du texte, il convenait de traduire les passés simples espagnols par des passés simples français, le texte étant un récit tout à fait traditionnel. L'emploi du passé composé a été considéré

comme un évitement et a été sanctionné, de même que le panachage entre les deux temps qui n'est pas acceptable dans un souci de cohérence.

Pour ce segment (ainsi que pour les segments 6 et 10), de lourdes fautes de construction syntaxique ont été relevées : une bonne moitié de candidats a semblé ignorer le lien entre les différentes propositions subordonnées, coordonnées par la conjonction de coordination « y ». Si en français la répétition de la conjonction n'était pas nécessaire, il fallait néanmoins obligatoirement utiliser la conjonction de subordination « que » devant chaque proposition. Il fallait également conserver le mode conditionnel pour traduire « *podría* ». Par ailleurs, l'expression « *edad suficiente* », pourtant presque transparente, a donné lieu à des traductions approximatives regrettables. Le jury déplore également une lecture trop rapide et imprécise des candidats qui les a conduits à confondre vraisemblablement les adverbes « *hasta* » et « *hacia* » menant à une traduction par *« jusqu'où il » qui n'a pas été acceptée.

Lorsqu'il en eut l'âge / Quand il fut assez grand et qu'il put commencer à analyser qui il était, d'où il venait et vers quelle direction / vers où / dans quelle direction il pourrait aller,

2- a Darío siempre le pareció el resultado de un milagro el hecho de que su vida no hubiera terminado replicando la de su madre y los vecinos del solar

Cette partie du texte a posé des problèmes à un très grand nombre de candidats qui n'ont manifestement pas bien pris le temps de réfléchir à la spécificité de la construction espagnole qui place le complément d'objet en tête de phrase et renvoie le sujet à la fin de la proposition. Il fallait non seulement rétablir l'ordre du français mais faire en sorte également d'éviter toute lourdeur. À cela s'ajoutait la difficulté de la compréhension de la périphrase verbale aspectuelle « *terminar + gerundio* » : en effet, dans ce cas, le verbe « *terminar* » garde son sens de verbe principal, n'a pas de fonction auxiliaire et la structure fonctionne comme un équivalent de « *acabar por* » afin d'insister sur la façon dont l'action s'est achevée ou sur l'aspect accompli de la fin de l'action. Quant à « *replicar* » il s'agit d'un « faux-ami » et une traduction calque qui conduisait à une faute de syntaxe n'était pas acceptable (une chose ne réplique pas une autre chose). Enfin, dans la mesure où le passage reposait sur une analepse, les candidats ayant perçu la valeur d'antériorité du passé simple espagnol et ayant proposé une traduction par du plus-que-parfait ont été valorisés.

il avait toujours semblé / il sembla toujours à Darío / Darío avait toujours pensé / pensa toujours qu'il était miraculeux que sa vie n'eût pas fini par reproduire / n'eût pas été au bout du compte la reproduction / de celle de sa mère et / de celle des voisins / des voisins de son immeuble.

3. - o las de sus amigos de niñez en el barrio, como Pepo, recluido a los doce años en un reformatorio juvenil,

On s'étonnera que des candidats à l'Agrégation de Lettres Modernes n'accordent pas le démonstratif « celles » correctement ainsi que de leur usage du terme « reclus » qui était ici un hispanisme. Les candidats n'ont pas su bien rendre l'expression « *reformatorio juvenil* », créant des formules particulièrement lourdes ou qui éloignaient les propositions du sens du texte. Pour ce segment comme pour le suivant, rappelons une nouvelle fois aux candidats que les noms propres de personnes, comme les diminutifs ne sont pas à traduire sauf s'il s'agit d'utiliser comme surnoms des noms communs qui caractérisent les personnages.

ou de celles de ses amis d'enfance dans le quartier, comme Pepo, placé / enfermé à l'âge de douze ans dans une maison de redressement/ centre de redressement pour mineurs,

4. o el Beto, condenado a treinta años de cárcel por asesinato y asesinado él a su vez en la prisión, a los veintidós.

Dans ce passage, nous remarquerons que l'article devant le nom propre n'a pas valeur laudative ou intensive : des propositions comme « *ce fameux Beto » n'ont donc pas été retenues. D'autre part, il était indispensable de conserver « assassinat » et « assassiné » pour traduire « *por asesinato y asesinado* », afin de respecter le style de l'auteur et le parallélisme mais également pour introduire l'idée de préméditation toute entière inscrite dans le substantif et le participe espagnols choisis. Quant à « *a su vez* », l'expression signifiait tout simplement « à son tour » et reprenait ce parallélisme.

ou (le/el) Beto, condamné à trente ans de prison pour assassinat et assassiné à son tour en prison, à vingt-deux ans.

5. Tal vez porque en las horas que había pasado en el colegio se había sentido a salvo de su otra vida.

Les candidats bien préparés ont été tout à fait capables de percevoir que cette phrase marquait dans le passage proposé le point de départ d'une série de formulations hypothétiques qui cherchent à expliquer le destin particulier du personnage central et qu'il convenait de rendre par un « peut-être parce que ». L'absence d'accord du participe passé (les années qu'il avait passées à l'école) a été pénalisée fortement. Du point de vue du lexique, rappelons aux candidats que le mot « *colegio* » en espagnol désigne l'école et non le collège qui est une spécificité du système éducatif français. Quant à « *sentirse a salvo* » la mention de la violence et de la délinquance plus haut dans le texte aurait dû aider les candidats à percevoir le sens de l'expression.

Peut-être parce que durant les heures qu'il avait passées à l'école, il s'était senti à l'abri / protégé de son autre vie

6. y procuró permanecer en el edificio todo el tiempo posible, en clases o en la discreta biblioteca ;

Comme dans la première phrase du texte proposé, la conjonction de coordination « y » implique que la proposition suivante exprime la même nuance et dépend du « *porque* » initial. L'absence de « que » ou de reprise du « parce que » a été lourdement sanctionnée. Le jury a pénalisé les étudiants qui ont réécrit un passage du texte qui ne le demandait absolument pas : pourquoi en effet ne pas garder « discrète bibliothèque » ? Une personnification choisie par l'auteur, tout comme l'antéposition de l'adjectif, qui ne constituent en rien une infraction aux règles de grammaire française, doivent être conservées.

et qu'il s'était efforcé/ avait essayé de rester dans l'établissement / le bâtiment / les locaux / sur place / dans les lieux / le plus longtemps possible, en classe ou dans la discrète bibliothèque ;

7. quizás porque, debido a un fenómeno genético muy difícil de explicar, el niño tenía la capacidad de aprender y memorizar las lecciones solo con escucharlas una vez, y las lecturas, con realizarlas en una ocasión ;

Ce passage comprenait nombre de difficultés dont les meilleures copies ont su toutefois se tirer parfaitement. Remarquons tout d'abord que trop de candidats semblent ignorer le fait que lorsque qu'un participe passé est en apposition, il se rapporte au sujet du verbe principal et ont traduit « *debido a* » en calquant la langue source (* « dû à »), donnant lieu à une traduction qui relevait du non-sens. Pour éviter tout écueil, il fallait privilégier des traductions employant des tournures causales telles que « en raison de »... En outre, comme l'ont maintes fois rappelé les rapports du jury des sessions antérieures, comme bien souvent il était nécessaire de faire usage en français du possessif pour traduire « *las lecciones* ». En effet, l'article défini en espagnol a la faculté de renvoyer à ce type de déterminant du substantif. Il fallait bien percevoir le sens de la fin de phrase : « *realizar una lectura* » qui signifiait « lire un texte ». Le jeune Darío retient en effet ses leçons dès la première fois où il les entend et mémorise les textes après en avoir fait une seule lecture.

peut-être parce qu'en raison d'un phénomène génétique très difficile à expliquer, l'enfant avait la capacité d'apprendre et de mémoriser ses leçons après une simple écoute / simplement en les écoutant une fois, et ses lectures, en les faisant une seule fois / les textes à la première lecture ;

8. - a lo mejor porque la feroz directora de su escuela primaria, una obsesa de la disciplina, se sintiera conmovida por la delgadez del alumno, los moretones que con frecuencia exhibía en cualquier parte de su anatomía,

Le segment débute par une nouvelle formule hypothétique qui implique en espagnol l'usage du subjonctif, à l'imparfait ici en raison de la concordance des temps. Ce subjonctif imparfait a ici, comme fréquemment, valeur de-plus-que parfait. En français, point besoin de subjonctif : il fallait donc rendre ce temps et ce mode par un plus-que-parfait de l'indicatif. Autre passage délicat : le verbe « exhiber » en français signifie montrer, faire voir parfois avec ostentation, un sens que ne recouvre pas ici l'espagnol « *exhibir* » et qui va contre la logique du texte : Darío ne montre pas volontairement les traces des coups qu'il a reçus. En outre, comme plus haut, le jury invite les candidats à ne pas réécrire le texte et n'a pas accepté les adjectifs « cruelle, sévère ou terrifiante » pour traduire « *feroz* ».

peut-être parce que la féroce directrice de son école primaire, une obsédée de la discipline, s'était sentie touchée par la maigreur de cet élève, par les ecchymoses / bleus que fréquemment il présentait sur toutes les parties de son anatomie,

9- y los zapatos con las suelas amarradas con alambres con los que un día llegó al aula

Ce segment a donné lieu à de nombreuses réécritures. Si le jury peut concevoir que la formule « *con las suelas amarradas con alambres* » soit surprenante, il convient cependant de ne pas faire de propositions farfelues menant au non-sens et d'utiliser à bon escient le dictionnaire unilingue. Quelques bonnes copies ont proposé une traduction appropriée, qui a été valorisée. Quant au terme « *aula* », il désigne en espagnol la salle de classe. Précisons également qu'ici encore, rien ne justifie de traduire le verbe « *llegar* » par autre chose que par son sens premier qui pouvait très bien être rendu en français par le verbe arriver ou un synonyme.

et par les chaussures aux semelles attachées par des fils de fer/ qui tenaient avec du fil de fer avec lesquelles il était arrivé /arriva / il s'était présenté / il se présenta un jour en classe

10- y desde entonces la mujer se encargaría de vestirlo y calzarlo con atuendos que se les quedaban pequeños a sus hijos ;

Dans ce segment, l'on retrouvait la conjonction « *y* » dont nous avons déjà rappelé le rôle : il était donc nécessaire une fois de plus de traduire par « *que* ». Plus spécifiquement ici, le jury déplore le changement de mode pour la traduction du conditionnel espagnol : dans la mesure où en français, comme en espagnol, il a une valeur temporelle qui peut rendre ici un futur vu à partir d'un moment du passé, son usage était tout à fait justifié dans l'exercice demandé. Remarquons aussi que dans ce passage, le verbe « *quedar* » suivi d'un adjectif n'a pas du tout le sens de rester (une telle proposition faisait basculer la traduction vers le non-sens) mais exprime davantage le résultat exposé par l'adjectif.

et que désormais / qu'à partir de ce moment-là/ depuis lors cette femme se chargerait de le chausser et de l'habiller de tenues qui étaient trop petites pour ses enfants /fils ;

11- sin duda porque había nacido en un país donde incluso un paria como él tenía garantizada una buena escuela primaria, una mejor secundaria,

Avec cette nouvelle proposition, il s'agit toujours d'envisager les raisons qui expliquent le parcours de Darío : après avoir donné des explications liées à la personnalité du garçon ou à l'influence de son entourage, le narrateur envisage à présent les motivations liées au système scolaire de son pays, Cuba. Il fallait prendre le temps de bien traduire « *tenía garantizada* » : le calque *« avait garantie » produisait un véritable charabia que l'on pouvait éviter en pensant au sens de la proposition. Notons également que « *secundaria* » renvoyait à l'enseignement secondaire : les termes qui s'y référaient ont donc été acceptés. Afin d'éviter toute rupture de construction, un verbe approprié était attendu devant « *enseñamiento* ».

sans doute / certainement parce qu'il était né dans un pays où même un paria comme lui était assuré de fréquenter une bonne école primaire, de suivre un enseignement secondaire meilleur encore,

12- un acceso posible a la universidad, unas opciones que Darío aprovechó y exprimió.

Le début du segment dépendait de « *tenía garantizada* » et devait donc être construit en français en fonction de la traduction choisie pour cette partie du texte. Il était tout à fait envisageable, et même souhaitable, d'explicitier les choses ou de passer par une formule verbale. Les verbes « *aprovechar* » et « *exprimir* », synonymes, ont bien souvent été trop rapidement traduits, ce qui a donné lieu à de fâcheux faux-sens.

d'entrer / d'accéder éventuellement à l'université, autant de possibilités dont Darío avait profité /profita et dont il avait tiré /tira (tous les) avantage(s)/ bénéfice.

13- Lo insólito fue su precoz capacidad para descubrir que en él mismo estaba su posible salvación (¿las llaves del destino que poseen los hijos de Elegguá?),

« *Lo* » suivi d'un adjectif joue en espagnol le rôle d'un article afin d'exprimer de façon générale et absolue la qualité d'une chose, son état ou un point de vue sur cette chose. Cette formule peut être habituellement rendu par « *ce qui* » « *la partie, l'aspect* ». Le jury a pu apprécier quelques traduction

élégantes et simples par « Insolite fut... », une tournure qui était ici attendue. Trop de candidats, sans doute gênés par cette construction pourtant fréquente pour rendre le genre neutre, ont ajouté des termes ou réécrit ce début de texte. De la même façon pourquoi rendre complexe une question formulée simplement à la fin du segment ? Nul besoin d'emphase ici mais au contraire une nécessaire fidélité à l'esprit du texte.

Insolite fut sa capacité précoce à découvrir que son possible salut était / se trouvait / en lui-même (les clés du destin que possèdent les enfants d'Elegua?)

14- y desde que tuvo esa percepción la practicó a conciencia.

Le terme de « *percepción* » reprenait l'idée de capacité, soulignée dans la phrase précédente. Il fallait donc le traduire par un terme qui y renvoie mais qui puisse également être usité avec le verbe choisi pour traduire « *practicó* ». Or en français on ne pratique pas une perception. Il fallait donc opter pour une traduction par mettre en pratique, mettre en œuvre, faire usage, utiliser...

et dès qu'il en eut conscience, il la mit en pratique / en fit usage/ en usa/ l'utilisa /avec application / intentionnellement.

15- Y la practicó tanto que desde el tercer grado de primaria hasta su graduación en la Facultad de Medicina, cada año fue el mejor estudiante de su curso,

Il était nécessaire de reprendre le verbe employé pour traduire « *practicó* ». Comme pour « *colegio* », le jury attendait des candidats qu'ils soient capables de traduire « *tercer grado de primaria* » en se référant à l'équivalent du système scolaire français. Quant à l'expression « *troisième grade » elle relevait du non-sens, tout comme, bien sûr, le calque du mot « *graduación* ».

Et il la mit tellement en pratique que de la troisième année de l'école primaire jusqu'à l'obtention de son diplôme de la Faculté de médecine, il fut chaque année le meilleur élève de son niveau,

16- y pronto combinó el respeto académico con el respeto físico que llegó a inspirar aquel "flaquito descojonao" con quien ya nadie se quiso pelear,

L'une des spécificités de la syntaxe espagnole est la postposition du sujet. Le jury n'a donc pu que regretter que nombre de candidats n'aient pas réussi à identifier correctement le sujet de « *llegó a inspirar* » qui était toute la proposition suivante : le texte caractérise ici le personnage central plus précisément. Il était indispensable de réfléchir en français à la construction du verbe choisi pour rendre l'espagnol « *combinar algo con algo* » : combiner une chose à/ avec une autre, allier une chose à une autre. Par ailleurs le jury convient de la difficulté à rendre l'expression « *flaquito descojonao* » qui faisait référence à la corpulence et à l'apparence du personnage et a valorisé les bonnes traductions de cette expression sans pénaliser fortement les propositions un peu éloignées du texte qui faisaient toutefois sens. Pour la dernière partie de segment, il était indispensable de respecter le temps employé dans le texte source et de bien rendre la nuance de la formule « *ya no* » qui n'était pas une simple négation.

et combina alors rapidement le respect académique avec le respect physique que vint à inspirer ce "maigrichon dégingandé/ désossé" avec qui personne ne voulut plus se battre,

17- no porque supiera algunas llaves de judo, sino porque a diferencia del resto de sus contendientes no le temía al dolor ni a la sangre y por ello resultaba invencible.

Cette seconde partie de phrase envisage les raisons qui poussaient les camarades de Darío à s'abstenir de vouloir en découdre avec lui. Il était important de bien percevoir ici que le subjonctif imparfait après la négation servait à réfuter la première cause avancée. En espagnol les propositions causales introduites par « *porque* » et à la forme négative se construisent au subjonctif pour cet usage. Il ne s'agissait pas de mettre en doute la maîtrise de certaines prises de judo par le personnage. En français, il fallait donc employer un imparfait de l'indicatif. Il était nécessaire aussi de bien repérer et de rendre correctement la structure adversative « *no...sino* ». Par ailleurs, le terme « *contendientes* » était plus bien plus précis que camarades et son sens pouvait aisément être déduit de l'idée de « *pelea* ». Quant à l'expression « *por ello* » il était important de comprendre sa nuance causale afin de bien rendre le sens du texte. Enfin nous rappelons aux candidats que le verbe « *resultar* » est d'un emploi beaucoup plus fréquent et large en espagnol qu'en français est fréquemment synonyme de *ser* et peut tout à fait être traduit simplement par le verbe être, comme ici lorsqu'il exprime la conséquence.

non pas parce qu'il connaissait quelques prises de judo, mais parce que, contrairement au reste de ses adversaires, il n'avait peur ni de la douleur, ni du sang, et pour cette raison était invincible.

18- Fue en la pequeña biblioteca de su escuela primaria en la que Darío se refugiaba donde coincidió con el otro bicho raro del colegio :

Le jury félicite les nombreux candidats qui ont pu reconnaître la structure emphatique, insistant sur la localisation, sur laquelle reposait la construction de ce segment. Ici encore il était primordial de respecter le jeu des temps institué par le texte. La traduction calque du verbe « coïncidir » a été fortement sanctionnée, pénalisée. Pour ce qui est de l'expression « *bicho raro* », elle a donné lieu à des propositions qui ne faisaient pas du tout sens. Le jury a donc valorisé les traductions qui avaient perçu l'allusion à la bizarrerie du camarade de Darío.

C'est / ce fut dans la petite bibliothèque de son école primaire où /dans laquelle Darío se refugiait où il rencontra / qu'il rencontra l'autre oiseau rare / drôle d'oiseau de l'école :

19- Un mulatito claro llamado Horacio, que ya leía novelas y en las tardes estudiaba inglés y mecanografía.

Rappelons pour ce dernier segment la nécessité d'être extrêmement précis pour cet exercice de traduction. En effet, si de nombreux candidats ont bien compris et rendu le sens du terme « *mulatito* », la présence du suffixe fonctionnant comme un diminutif a presque systématiquement été omise, tout comme l'adjectif « *claro* ». L'adverbe « *ya* » avait ici le sens de « déjà » afin de mettre l'accent sur la précocité d'Horacio. Pour le mot « *mecanografía* » le jury a accepté mécanographie et dactylographie.

un petit / jeune mulâtre à la peau claire prénommé / nommé Horacio, qui lisait déjà des romans et l'après-midi / les après-midi / le soir étudiait l'anglais et la dactylographie /la mécanographie.

Conclusions :

Si quelques candidats ont semblé méconnaître des constructions parmi les plus courantes de la grammaire espagnole et faire preuve d'un manque flagrant de rigueur et de méthode, le jury a aussi eu le plaisir de lire un nombre important de copies satisfaisantes. Elles proposaient des traductions élégantes, fidèles au texte espagnol de Leonardo Padura. Ce furent souvent les copies qui surent éviter les pièges des ruptures de construction et qui ne cédèrent pas à la tentation de la réécriture simplificatrice (qui ne doit avoir lieu que lorsque les spécificités grammaticales ou idiomatiques de la langue cible l'exigent). Le jury s'est réjoui de constater que d'excellents candidats avaient été très bien préparés et avaient suivi vraisemblablement les conseils déjà formulés dans les rapports précédents, parmi lesquels nous redirons la nécessité d'un entraînement régulier, de plusieurs lectures du texte préalables à toute traduction afin de s'imprégner du sens global de l'extrait et de ses articulations logiques. Ensuite seulement pourra-t-on passer à l'élaboration d'une proposition de traduction qui fasse sens et qui respecte le texte source, avant de terminer par plusieurs relectures particulièrement attentives à la correction grammaticale et orthographique en français.

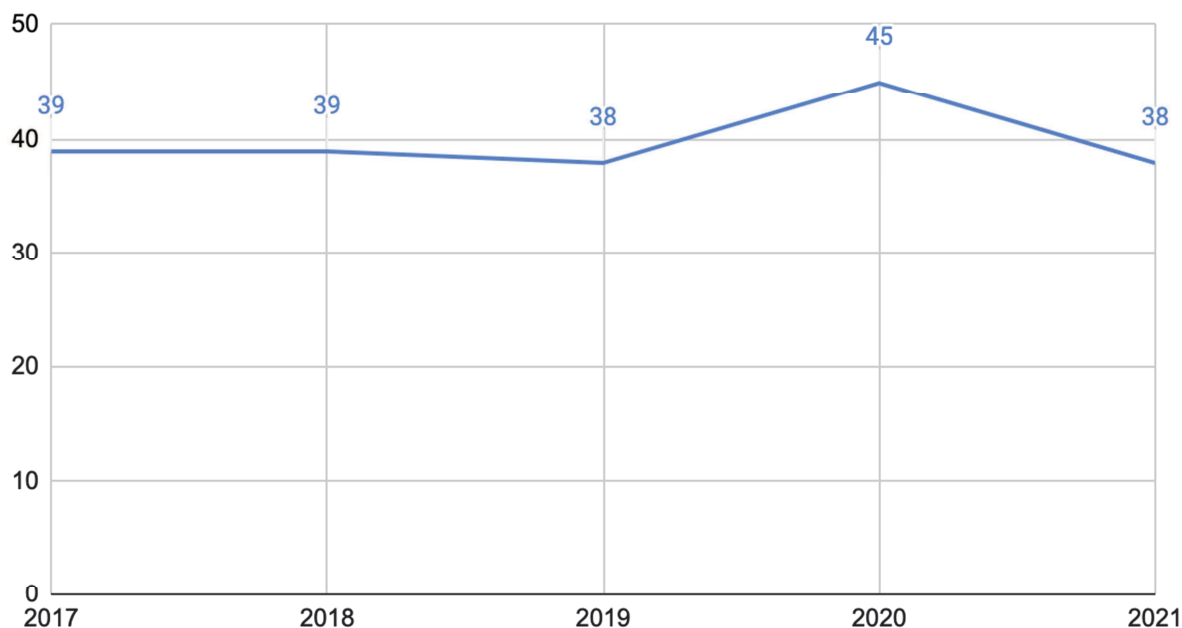
Version italienne

Rapport présenté par Alison Carton-Kozak, Professeure agrégée, ENS de Lyon et Collège Pierre Brossolette, Oullins, et par Sarah Vandamme, Professeure agrégée, Lycée Guy Mollet, Arras.

Afin que les futurs candidats à l'agrégation externe de Lettres Modernes souhaitant présenter l'épreuve de version italienne puissent préparer au mieux cette épreuve, le jury se propose de rendre compte de son travail de correction en précisant ici ses attentes et en formulant ses recommandations et conseils.

Quelques données sur l'épreuve de version

Évolution du nombre de copies corrigées



Après une légère augmentation en 2020, le nombre de candidats choisissant la version italienne au concours est revenu cette année à un niveau semblable à celui des années précédentes avec 38 copies.

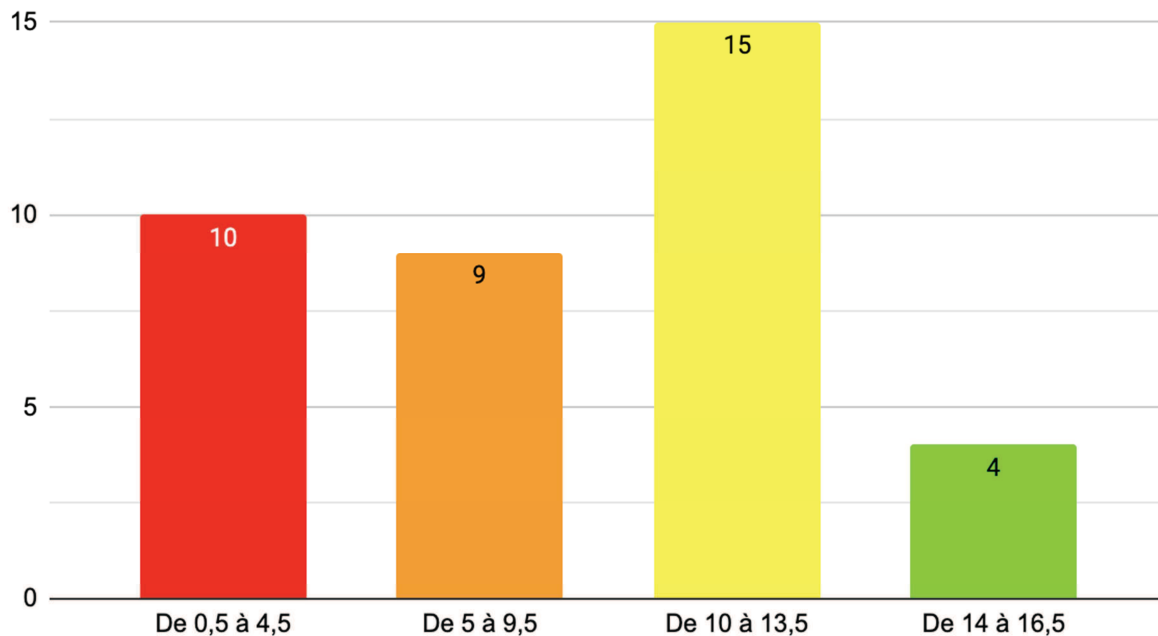
Notes et barème

Comme les années précédentes, le jury a adopté un mode d'évaluation utilisant un système de points-faute qui sanctionne chaque erreur de traduction en fonction de sa gravité. Les moins graves sont les fautes d'accents omis, les apostrophes, les mots mal coupés ou les erreurs de ponctuation ne modifiant pas le sens de la phrase, puis viennent les fautes d'orthographe sans incidence morphologique (doubles consonnes par exemple), les choix multiples ou les ajouts inutiles, ainsi que les maladresses d'expression et les inexactitudes qui n'entraînent pas de modification du sens. Une autre étape est franchie lorsque les faux-sens, impropriétés ou maladresses entraînent une modification du sens. Ensuite sont sanctionnés plus sévèrement les contresens, omissions ou fautes d'orthographe grammaticale et de morphologie portant sur un nom ou un adjectif. Enfin, les fautes les plus lourdement sanctionnées restent les erreurs de grammaire, de conjugaison, les fautes d'accords, les barbarismes lexicaux, les concordances de temps non respectées et, en dernier lieu, les barbarismes verbaux, les non-sens et les contresens portant sur une proposition entière ou l'omission d'un segment. L'échelle de ce barème s'étale de 1 à 5 points-faute en fonction de l'erreur commise. Les fautes de langue en français ont été encore une fois sévèrement sanctionnées, le jury estimant qu'il s'agissait ici d'un concours de recrutement de professeurs de langue et littérature françaises.

Le candidat doit donc absolument s'assurer que tout ce qu'il écrit, indépendamment de ce qu'il a compris, est correct grammaticalement et a un sens. Il évitera ainsi les erreurs les plus lourdement sanctionnées.

Les notes et leur répartition

Répartition des notes



Les copies ont été globalement satisfaisantes, malgré une moyenne un peu plus faible que l'an dernier. Les notes s'échelonnent de 0,5 à 16,5 et la moyenne est de 8,74. On dénombre 17 copies en dessous de la moyenne et 21 copies au-dessus. La légère baisse par rapport à la moyenne de l'an dernier (9,57) peut s'expliquer par la nature du texte qui prêtait sans doute plus que celui de l'an dernier aux erreurs de syntaxe. Même les traductions les plus fluides et élégantes sont tombées dans quelques pièges de cette nature, ce qui explique la plus faible proportion de copies excellentes par rapport à l'an dernier. Le niveau de compréhension de l'italien est tout à fait satisfaisant. Ce sont bien souvent les difficultés de la mise en français qui expliquent les notes les plus basses. En effet, rares sont les copies qui dénotent une méconnaissance de la langue italienne. Le jury rappelle donc que la version n'est pas un simple exercice de compréhension écrite mais une occasion donnée au candidat de montrer sa connaissance fine du bon usage des deux langues. Une bonne gestion du temps, permettant au candidat de relire son texte attentivement, peut également limiter le risque d'opter pour une tournure fautive calquée sur l'italien.

Présentation de l'épreuve de version

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

Par ailleurs, le jury avertit les candidats contre un mauvais usage du dictionnaire qui a tendance à isoler les mots et les invite à toujours tenir compte du contexte et de la cohérence interne du texte.

Les attendus d'une version de concours

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

La version du concours n'a nullement vocation à être publiée, c'est un exercice qui vise à vérifier les compétences linguistiques des candidats dans les deux langues ; c'est pourquoi il est attendu une traduction qui soit la plus fidèle possible au texte en langue étrangère. Il ne saurait s'agir donc de réécrire le texte source ou de l'interpréter, mais d'en respecter au maximum les structures, le ton, le

registre et la lettre, tout en montrant une bonne maîtrise de la langue française, spécialité des candidats. Ce n'est donc pas l'élégance qui prime dans l'évaluation des choix de traduction opérés pour cet exercice de concours mais la précision et l'exactitude. En effet, souvent le jury regrette de pénaliser inutilement de bonnes copies qui s'écartent du texte sans nécessité majeure.

Présentation du texte et de l'auteur

Cette année encore, le jury a choisi un texte contemporain. Auteure affirmée en Italie, Laura Pariani, née en 1951 à Busto Arsizio, en Lombardie, reste assez méconnue en France bien que plusieurs de ses plus grands succès aient été traduits en français comme *Quando Dio ballava il tango* (2002), *Tango per una rosa* (2005) ou *Dio non ama i bambini* (2007). Grande exploratrice de l'univers féminin, Laura Pariani entretient un rapport particulier à l'Amérique du Sud, en particulier l'Argentine, terre d'émigration de son grand-père.

Le texte choisi cette année provient du recueil de nouvelles *L'uovo di Gertrudina*, publié en 2003, qui propose six histoires mettant en scène des religieuses, à travers différentes époques et différents pays. L'extrait proposé à la traduction est l'incipit de la première histoire : la narratrice se dirige vers l'île Dawson, dans l'archipel de la Terre de Feu, au sud du Chili, sur les traces de sœur Assunta.

Difficultés de traduction : considérations générales

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

Les articles définis et les possessifs

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

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

- *(i)l vuoto della stanzetta : le vide de la petite chambre ou le vide de ma petite chambre*

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

- *dici le orazioni ? : récites-tu tes prières ?*

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

- *ai pronipoti : à leurs arrière-petits-enfants*

- *il computer portatile : mon ordinateur portable*

- *il Moby Dick : mon Moby Dick (ou Moby Dick ou un exemplaire de Moby Dick ou mon exemplaire de Moby Dick)*

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

L'usage du passé simple et du passé composé

Le jury rappelle que le passé simple reste plus employé en italien qu'en français, même dans un récit littéraire. Dans certains cas, il est préférable de le traduire par un passé composé, notamment pour une action qui a encore des effets sur le temps du récit.

- *una registrazione antidiluviana che agli inizi degli anni Cinquanta un ricercatore di storia orale raccolse = a recueilli*

Le choix des prépositions

Les prépositions peuvent constituer un piège pour le traducteur : comme elles ne modifient généralement pas la compréhension, on peut facilement opter pour une tournure fautive calquée sur le texte italien. Nous conseillons aux candidats de leur consacrer une relecture particulièrement attentive.

- *per l'indefinitezza da cui sono velati* ne peut pas être traduit par « par ».

- *con un viso tagliato da rughe*. Le complément de manière italien est introduit par la préposition *con* en italien et le complément d'agent par la préposition *da* mais ces deux tournures ne sont pas

traduisibles telles quelles en français. *avec un visage taillé de rides profondes est donc une traduction doublement fautive.

- **sul lago d'Orta** : ici encore la traduction par « sur » est syntaxiquement erronée en français. On préférera de loin « au bord du Lac d'Orta ».

- **dai parenti del mio amico**. Ici encore c'est la préposition *da* qui pose problème car elle n'a pas de strict équivalent en français. La traduction par *Des parents de mon ami n'est ici pas possible et constitue une erreur de syntaxe à la limite du non-sens.

- **un ricercatore di storia orale**. La traduction par « d'histoire orale » induit un contresens, puisqu'il s'agit d'un chercheur **en** histoire.

L'ablatif absolu

L'italien a conservé parmi les usages du participe passé une structure calquée sur la tournure latine de l'ablatif absolu. Le candidat doit savoir repérer cette tournure au risque de faire un grave contresens (présent dans de nombreuses copies et ayant même parfois donné lieu à des non-sens) et doit parfois faire le deuil de l'élégance et de la concision de cette formulation en explicitant bien son sens.

- *Una di quelle voci che rimescolano e, **ascoltate**, non si dimenticano più.* = **une fois entendues**

Le pronom relatif *chi*

Le pronom relatif *chi* employé seul comme sujet du verbe ne peut pas être traduit tel quel en français – hormis dans des proverbes du type « qui aime bien châtie bien », « qui veut aller loin ménage sa monture », etc. Il faut généralement expliciter « celui qui » ou même « ceux qui » pour rendre l'idée de généralité. Ici encore le candidat sur aura la sensation de perdre un peu de fluidité et de concision, mais il évitera de faire une erreur de syntaxe.

- ***chi** è disposto a ascoltare = **ceux qui** sont disposés*

- *su **chi** l'andava a trovare = sur **ceux qui** allaient la voir*

Les usages du futur

La phrase interrogative « *Dove sarà mai l'originale ?* » a semblé poser problème. En effet, de nombreuses copies ont traduit le futur italien (*sarà*) par un futur en français et ce choix a été sanctionné : il s'agit ici d'un discours direct libre où s'exprime un futur hypothétique qui traduit l'interrogation de la narratrice et qui doit être rendu par le présent en français (« *Mais où peut bien être l'original ?* »).

Autre cas dans lequel le futur est employé en italien et non en français : la subordonnée hypothétique introduite par *se* :

- *se il vento **sarà** favorevole = si le vent **est** favorable*

La traduction de « on »

Lorsque le verbe est employé à la forme réfléchie, il est parfois possible de traduire mot à mot en français en gardant un verbe réfléchi.

- *Una di quelle voci che (...) non si dimenticano più : une de ces voix qui (...) ne s'oublient jamais.*

Cependant il y a des cas où il est évident qu'il faut traduire par *on* (c'est ce qu'on appelle le *si passivante* en italien) et le maintien de la forme passive a été considéré comme très mal dit par le jury :

- *la finestrella da cui si vedeva l'isola : la petite fenêtre d'où l'on voyait l'île*

De la même façon, il fallait traduire impérativement par *on* certains verbes à la troisième personne :

- *quando lo portarono : quand on l'emmena.*

Les noms propres

La question de la traduction des noms propres n'a pas toujours trouvé la même réponse, en fonction des époques et des modes de traduction. Le jury invite les candidats à faire des choix cohérents, en suivant quelques principes que nous rappelons ici. La norme aujourd'hui est de ne pas traduire les noms propres, sauf lorsqu'il s'agit de personnes ou de lieux très célèbres, dont un équivalent est largement employé en français. Par exemple, il serait impensable de laisser dans un texte en français *Roma* ou *Leonardo da Vinci*, alors que « Rome » et « Léonard de Vinci » sont répertoriés dans tous les dictionnaires de noms propres français.

Le texte qui nous occupe présente quelques toponymes espagnols. La règle à suivre dans ce cas est de considérer que si l'auteur italienne les emploie en espagnol, il faut les laisser tels quels. Ainsi, *Tierra del Fuego*, *Punta Arenas* et *Fuerte Bulnes* ne devaient pas être traduits. Le jury a cependant accepté les traductions françaises non fautes, comme « Terre de Feu » (mais pas *Terre du Feu qui est inexact) ou encore – plus rare – « Fort Bulnes ».

Le jury déplore en revanche que certains candidats n'aient pas traduit *Magellano*. Il est en effet impensable d'écrire en français **Le Déroit de Magellano* : dans le cas d'un patronyme aussi célèbre, le choix de ne pas traduire risque d'être attribué à une méconnaissance géographique inquiétante.

Derniers conseils

Si un titre est donné à l'extrait, il convient de le traduire, contrairement au titre de l'œuvre d'où le texte est tiré qui est indiqué à la fin du texte.

Et enfin, même si cela semble évident, nous invitons tous les candidats à prendre le temps de se relire avec soin. La relecture est une étape fondamentale de l'exercice qui nécessite la plus grande rigueur.

Le jury tient à rappeler que les candidats ne doivent proposer qu'une seule traduction, et ne peuvent en aucun cas hasarder de proposition alternative entre parenthèses. Ces doubles choix ont été comptés comme des omissions. Sont à bannir également les remarques faites en marge à l'attention des correcteurs. Le candidat doit choisir une seule traduction et ne doit pas faire part de ses hésitations au jury.

Les copies étant numérisées, la propreté et la clarté des copies sont encore plus importantes qu'elles ne l'étaient auparavant. Le jury invite les candidats à ne pas négliger l'étape fondamentale du travail au brouillon.

Texte à traduire

Non so bene cosa mi avesse spinto alla decisione di scrivere la storia di suor Assunta; in fondo la sua era stata una vita oscura, senza alcuna gloria, tutta silenzio e segreta espiazione. Però, lo sapete anche voi, nelle mitologie locali o familiari ci sono personaggi su cui si addensano echi di dicerie, e che, proprio per l'indefinitezza da cui sono velati, domandano – in qualche modo, esigono – di essere raccontati. Tanto più che suor Assunta è ormai morta da tempo; e la voce dei defunti, dagli abissi di quella infinitamente lontana dimensione in cui sono relegati, si fa molto esigente agli orecchi di chi è disposto a ascoltare.

Si tratta di una Missionaria nata in un paese vicino a quello in cui abito; anziana parente di un mio amico. La maggior parte delle persone che mi hanno raccontato di lei l'ha incontrata una sola volta nella vita, quando ritornò dal Sudamerica alla fine degli anni Quaranta, ma di quell'unico incontro tutti serbano ricordi molto vividi: ché evidentemente esercitava su chi l'andava a trovare un misterioso fascino che doveva venirle dalle dicerie su quella parte della sua vita passata tra i ghiacci delle isole più inospitali del mondo, nella Tierra del Fuego.

L'amico che per primo mi parlò di lei racconta che, quando lo portarono da suor Assunta, in un piccolo convento presso Torino, era molto piccolo, quattro cinque anni. Rammenta il parlatorio buio, le pesanti travi di legno che facevano una spessa ragnatela scura sul soffitto, paurosi quadri di martiri alle pareti. Un mondo smaterializzato di echi e penombre. Se voglio, posso immaginarmi la vecchia suora con un viso tagliato da rughe profonde, china sul bambino, a porgli quel genere di domande che di solito i parenti anziani³⁷ rivolgono ai pronipoti: Sei buono o fai piangere il tuo angelo custode? Dici le orazioni prima di dormire?

Qualche estate fa, nei lavori di ristrutturazione della sua casa sul lago d'Orta, in un vecchio armadio, il mio amico ha ritrovato una foto giovanile di suor Assunta, scattata poco prima che partisse per il Sudamerica, e me l'ha mostrata; stava in una busta, insieme a una lettera, o meglio dovrei dire la copia violacea in carta carbone di una lettera scritta da Punta Arenas – ma dove sarà mai l'originale? –, poche righe per raccontare la meta della sua missione: "Il 18 novembre, proprio il giorno del mio compleanno, cominceremo a risalire con la goletta lo stretto di Magellano. Padre B. dice che, se il vento sarà favorevole, in ventiquattr'ore saremo all'isola Dawson".

Dai parenti del mio amico ho avuto modo di ascoltare intorno a suor Assunta i più sconcertanti commenti, ma per ora non voglio addentrarmi. Questa sera mi basta rievocare la sua voce: l'ho sentita in una registrazione antidiluviana che agli inizi degli anni Cinquanta un ricercatore di storia orale raccolse nel convento in cui lei trascorreva i suoi ultimi anni. Una di quelle voci che rimescolano e, ascoltate, non si dimenticano più: incredibilmente fragile e al contempo glaciale. Come un cristallo di neve. Il paragone mi viene in mente solo adesso, ripensando al vuoto della stanzetta di Fuerte Bulnes dove, appena alloggiata, sistemai sul tavolo di cipresso, davanti alla finestrella da cui si vedeva l'isola Dawson, il computer portatile e il Moby Dick di Melville.

Laura Pariani, *L'uovo di Gertrudina*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 14-16.

³⁷ Le texte proposé aux candidats cette année présentait malheureusement une coquille (*anziano* à la place de *anziani*). Le jury tient à présenter des excuses pour cette erreur qui s'est glissée malgré les relectures et se félicite qu'elle n'ait pas causé de fautes particulières. Dans le doute, les erreurs portant sur ce terme n'ont pas été sanctionnées.

Analyse de difficultés de traduction particulières

Non so bene cosa mi avesse spinto alla decisione di scrivere

Le subjonctif ne peut pas être conservé ici en français. En revanche, il faut garder le plus-que-parfait « m'avait poussée ». D'autre part, l'italien est parfois plus souple que le français pour ce qui est de l'accord du participe passé : grâce à *alloggiata* à la fin du texte on comprenait qu'il s'agissait bien d'une narratrice féminine. L'accord au féminin était donc ici indispensable en français.

La maggior parte delle persone che mi hanno raccontato

Dans la traduction française, on peut choisir d'accorder au pluriel avec « les gens » ou au singulier avec « la plupart ». Quelle que soit l'option adoptée, il faut s'y tenir et garder le même accord pour le verbe suivant.

Nata in un paese vicino

Le terme *paese* en italien peut signifier à la fois « le pays » (au sens de nation) et « le village ». Etant donné le registre de langue de la narratrice, la traduction de *paese* par « pays » est ici un faux-sens. En effet, si « pays » est parfois utilisé aussi pour désigner une bourgade ou un village en français, « village » est beaucoup plus courant et neutre.

Ché evidentemente esercitava

L'accent aigu indique que la conjonction est ici utilisée au sens de *perché*.

La sua era stata una vita oscura

En italien, le pronom possessif peut être séparé du substantif auquel il fait référence et placé avant celui-ci dans la phrase. Ce n'est pas le cas en français et il fallait rétablir une syntaxe adaptée : « Sa vie avait été obscure » ou encore « elle avait eu une vie obscure ».

Sei buono o fai piangere il tuo angelo custode? Dici le orazioni prima di dormire?

La règle de l'inversion du sujet et du verbe dans les interrogatives directes peut ne pas être appliquée dans la mesure où il s'agit d'un discours direct, adressé à un enfant. Le jury propose cependant de conserver l'inversion, puisqu'il s'agit d'une religieuse âgée qui ne s'exprime probablement pas dans un registre familier. Les deux solutions sont quoi qu'il en soit acceptables.

Proposition de traduction

Je ne sais pas bien ce qui m'avait poussée à prendre la décision d'écrire l'histoire de Sœur Assunta ; au fond, elle avait eu une vie obscure, sans la moindre gloire, faite de silence et d'expiation secrète. Pourtant, vous le savez, vous aussi, il y a dans les mythologies locales ou familiales des personnages autour desquels se condensent des échos de rumeurs et qui, précisément en raison du flou dans lequel ils sont enveloppés, demandent – exigent, en quelque sorte – qu'on raconte leur histoire. D'autant plus que Sœur Assunta est morte depuis longtemps maintenant ; et la voix des défunts, depuis les abysses de cette dimension infiniment lointaine à laquelle ils sont relégués, devient très exigeante à l'oreille de ceux qui sont disposés à écouter.

Il s'agit d'une Missionnaire née dans un village proche de celui où j'habite, une parente âgée d'un de mes amis. La plupart des gens qui m'ont parlé d'elle ne l'ont rencontrée qu'une seule fois dans leur vie, au moment de son retour d'Amérique du Sud à la fin des années Quarante, mais tous gardent de cette unique rencontre des souvenirs très vifs, puisque de toute évidence elle exerçait sur ceux qui allaient lui rendre visite un charme mystérieux qui devait provenir des rumeurs sur la partie de sa vie qu'elle avait passée dans les glaces des îles les plus inhospitalières du monde, dans la Tierra del Fuego.

L'ami qui le premier me parla d'elle raconte que, lorsqu'on l'emmena voir Sœur Assunta, dans un petit couvent près de Turin, il était très jeune, quatre ou cinq ans. Il se souvient du parloir sombre, des lourdes poutres en bois qui dessinaient une épaisse toile d'araignée foncée au plafond, des tableaux effrayants de martyrs aux murs. Un monde immatériel fait d'échos et de pénombres. Je peux si je le veux m'imaginer la vieille sœur, le visage entaillé par de profondes rides, penchée sur l'enfant, lui posant le genre de questions que les parents âgés ont coutume de poser à leurs arrière-petits-enfants : « Es-tu sage ou fais-tu pleurer ton ange gardien ? Récites-tu tes prières avant de dormir ? ».

Il y a de cela quelques étés, pendant les travaux de rénovation de sa maison au bord du lac d'Orta, dans une vieille armoire, mon ami a retrouvé une photo de Sœur Assunta jeune, prise peu avant qu'elle ne parte pour l'Amérique du Sud, et il me l'a montrée ; elle était dans une enveloppe, avec une lettre, ou plutôt devrais-je dire la copie violacée au papier carbone d'une lettre écrite depuis Punta Arenas — mais où peut bien être l'original ? —, quelques lignes pour raconter l'objectif de sa mission : «

Le 18 novembre, le jour même de mon anniversaire, nous commencerons à remonter avec la goélette le détroit de Magellan. Le père B. dit que, si le vent nous est favorable, en vingt-quatre heures nous serons à l'île Dawson ».

De la bouche des proches de mon ami, j'ai eu l'occasion d'entendre au sujet de Sœur Assunta les commentaires les plus déconcertants, mais je ne veux pas m'y attarder pour le moment. Ce soir, me remémorer sa voix me suffit : je l'ai entendue dans un enregistrement antédiluvien qu'un chercheur en histoire orale a recueilli au début des années Cinquante dans le couvent dans lequel elle passait les dernières années de sa vie. Une de ces voix qui vous bouleversent et qui, une fois entendues, ne s'oublient plus : incroyablement fragile et en même temps glaciale. Comme un cristal de neige. La comparaison ne me vient à l'esprit que maintenant, en repensant au vide de la petite chambre de Fuerte Bulnes où, à peine installée, je posai sur la table en bois de cyprès, face à la petite fenêtre d'où l'on voyait l'île Dawson, mon ordinateur portable et mon *Moby Dick* de Melville.

Laura Pariani, *L'uovo di Gertrudina*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 14-15.

Epreuves écrites : version polonaise

Rapport présenté par Alice Kosmalski, professeure agrégée au Lycée Montebello de Lille, et Aleksandra Wojda, professeure agrégée au Lycée Condorcet de Lens

Remarques générales

Un seul candidat a cette année présenté l'épreuve de version en langue polonaise.

Si la compréhension du texte original a été jugée largement satisfaisante, le niveau de maîtrise de la langue française a fortement pesé sur le résultat final.

Il convient de souligner qu'une parfaite connaissance du français reste la compétence première d'un futur professeur agrégé en lettres modernes ; la très bonne maîtrise d'une langue étrangère, tout en étant attendue, ne peut en aucun cas la remplacer. Le professeur agrégé travaillera dans un milieu scolaire où la qualité de son français constituera un modèle et un point de repère pour les élèves ; sur ce point, le jury doit rester intransigeant.

Par ailleurs, une préparation sérieuse à l'épreuve de la version exige aussi de connaître un certain nombre de principes fondamentaux qui régissent ce type d'exercice en général (par exemple : comment traduire un titre ? – le style de l'auteur est-il marqué et en quel sens ?), ainsi que des règles propres à la version polonaise (par exemple : comment résoudre les problèmes résultant de la différence entre le système des temps en polonais et le système des temps en français ?). Dans le cas de la copie remise cette année, cette phase préparatoire s'est avérée insuffisante.

Présentation du texte

Le texte à traduire était un extrait du roman *Prowadź swój plug przez kości umartwych* d'Olga Tokarczuk, prix Nobel de Littérature en 2018. Située dans un espace-temps contemporain, son action est centrée sur les aventures d'une femme âgée que sa sensibilité écologiste sans concession situe en marge de la société polonaise actuelle. L'extrait proposé, écrit à la première personne, offrait une description des voisins de la narratrice et ne présentait pas de difficultés lexicales particulières ; il ne contenait pas non plus de références à un environnement ou à des réalités spécifiques qu'il faudrait connaître pour le bien comprendre. Cependant, l'utilisation des formes verbales du passé dans tout l'extrait, naturelle en langue polonaise, relevait d'une norme grammaticale différente de celle du français. On attend d'un candidat à l'agrégation qu'il soit conscient de ce type de divergence et sache trouver des équivalents pertinents, conformes au système grammatical de la langue cible.

Difficultés rencontrées par les candidats

Bien que la compréhension de l'extrait n'ait pas posé de problèmes majeurs au candidat/à la candidate, sa copie n'a pas été exempte de contresens, résultant peut-être de lacunes de culture générale (l'expression « *qui aurait connu le temps de Pompéi** », par exemple, utilisée pour « *przypominała kogoś, kto przetrwał Pompeje* », renvoie à une époque alors que dans le texte original il s'agit d'une métonymie de la catastrophe). Mais c'est surtout la méconnaissance des règles grammaticales en français qui a été décisive dans l'évaluation de la copie. Mentionnons notamment les nombreux solécismes, comme le flottement récurrent de la position de l'adverbe dans les temps composés (« *rapidement j'ai reconnu** », « *ont été déjà** »), ainsi que les multiples fautes d'orthographe et de ponctuation. Prenant note de nombreuses erreurs d'accents (« *colonne vertébrale** », « *recouverte** », « *complètement** »), le jury a surtout été étonné de trouver dans une copie d'agrégation une faute d'orthographe grammaticale aussi frappante que « *Je la connaissait** »... Il convient, à cette occasion, de rappeler aux candidats à quel point la bonne gestion du temps au cours de l'épreuve peut impacter le résultat final : une relecture attentive de la copie permet souvent d'éliminer ce type d'erreurs qui pèsent lourdement sur l'évaluation de l'épreuve.

Une méconnaissance des règles de concordance des temps en français a également été relevée. La grammaire polonaise dispose d'une seule forme de verbes au passé. Le principe de concordance des temps en est donc absent. Cependant, elle marque l'aspect des verbes, et cela lui permet de distinguer les verbes perfectifs et imperfectifs, et elle dispose de nombreux participes qui contribuent à nuancer l'imaginaire temporel véhiculé par la langue. C'est pourquoi l'exercice de version polonaise nécessite une très bonne maîtrise des deux systèmes verbaux. La copie rendue témoignait d'une compréhension du système grammatical de la langue source mais la connaissance de ces principes dans la langue cible s'est avérée insuffisante : le candidat/la candidate n'a pas maintenu de manière constante et conséquente le régime narratif choisi au début du deuxième paragraphe du texte, et le marquage de l'antériorité de certaines actions par rapport à d'autres – qui n'existe pas en polonais, mais qui doit être explicité en français – est demeuré absent dans le texte traduit.

Rappelons enfin que contrairement aux principes qui régissent le marché de la traduction littéraire contemporaine, les candidats au concours d'agrégation sont censés proposer une traduction *fidèle* du titre de l'œuvre dont l'extrait est tiré ; la création libre de titres et/ou sous-titres, si séduisants soient-ils,

n'est ni attendue ni valable dans ce cadre. Quant aux notes du traducteur, il convient de les éviter ou de les réduire au strict minimum si aucune autre solution ne peut être proposée.

Proposition de traduction

L'écrivaine arrivait habituellement au mois de mai, dans sa voiture remplie jusqu'au plafond de livres et de nourriture exotique. Je l'aidais à défaire ses bagages, car elle souffrait de la colonne vertébrale. Elle portait une minerve, on disait qu'elle avait eu un accident. Mais peut-être que sa colonne vertébrale s'était abîmée à cause du temps qu'elle passait à écrire. On aurait dit qu'elle avait survécu à Pompéi : elle était comme couverte de cendres ; son visage était gris, tout comme ses lèvres, ses yeux, ses longs cheveux maintenus serrés par un élastique et relevés en un petit chignon. Si je l'avais connue un peu moins, j'aurais certainement lu ses livres. Mais comme je la connaissais bien, j'avais peur de les lire. Peut-être que je m'y retrouverais moi-même, décrite d'une façon que je ne pourrais pas comprendre. Peut-être que j'y retrouverais les coins que je préférais et qui étaient pour elle tout autre chose que pour moi. D'une certaine façon les personnes dans son genre, qui manient la plume, peuvent être dangereuses. On les suspecte tout de suite de fausseté, de ne pas être elles-mêmes, de n'être qu'un œil qui ne fait que regarder et qui transforme tout ce qu'il voit en phrases ; par conséquent, elles coupent la réalité de ce qu'elle a de plus important : l'indicible.

[...] Dernièrement, la plus petite des maisons, nichée sous le bosquet humide, a été achetée par une famille de Wrocław. Des gens bruyants, avec deux adolescents, gros et malpolis, propriétaires d'un magasin d'alimentation à Krzyki. Il va falloir rénover toute la maison et la transformer en manoir polonais. On y ajoutera un jour des colonnes et un perron ; à l'arrière, il y aura une piscine. C'est ce que m'a dit le père. Mais pour l'instant, tout a été entouré d'une clôture en béton. Ils me payent généreusement en me demandant de passer chaque jour pour vérifier si personne ne l'a cambriolée. C'est une vieille maison délabrée, elle donne l'impression de vouloir rester tranquille, pour pouvoir se dégrader peu à peu. Mais cette année, une véritable révolution l'attend : on a déjà amené et déversé des montagnes de sable devant le portail. Le vent n'arrête pas d'arracher le plastique dont on les a recouvertes et je m'échine à les remettre en place. Il y a une petite source sur leur terrain, ils ont prévu de créer des étangs poissonneux et d'y installer un barbecue maçonné. Ils s'appellent Dupuis. Je me suis longtemps demandé si je devais leur donner un surnom, mais j'ai finalement constaté que c'était l'un des deux cas que je connaissais où le nom de famille colle parfaitement aux Humains qui le portent. Ce sont vraiment des gens du puits : ils y sont tombés il y a longtemps et à présent, ils s'installent bien au fond pour y vivre, persuadés que ce puits représente le monde entier.

Épreuves écrites : version portugaise

Rapport présenté par Thomas Cailliez, professeur agrégé au Lycée Montaigne, Paris et Richard Charbonneau, professeur agrégé à l'Université de Nantes.

Remarques générales

Quatre candidats ont cette année présenté l'épreuve de version en langue portugaise. Si trois copies ont su proposer des traductions de qualité (sanctionnées par les notes de 18, 15 et 12), démontrant une compréhension très satisfaisante du texte à traduire, la troisième s'est avérée très nettement décevante et a été notée comme telle (01/20), en raison d'une méconnaissance profonde de la langue portugaise et, curieusement, d'un manque de maîtrise de la langue française, conduisant à de très nombreuses erreurs voire, sur certains passages, à de véritables extrapolations à partir d'indices très ténus. Cela conduit inévitablement à s'étonner de la décision du candidat de choisir le portugais, mais a au moins le mérite de rappeler que cette épreuve de la version ne peut se passer d'une préparation sérieuse et suffisamment approfondie, au moyen notamment de la lecture régulière d'œuvres en langue portugaise tout au long de l'année de préparation au concours.

Présentation du texte

Le texte à traduire était un extrait de *O Alienista*, nouvelle humoristico-satirique de l'écrivain Machado de Assis (1839 – 1908), grande figure de la littérature brésilienne.

L'extrait proposé était la première page de la nouvelle où le narrateur brosse le portrait ironique de *Simão Bacamarte*, le futur aliéniste, et de sa famille. Il n'offrait pas de grande difficulté de compréhension. Seul le mot *paca* pouvait surprendre. Il fallait bien sûr se rendre compte qu'il s'agissait d'un animal qui, en français, se traduit par le même mot et désigne un rongeur à la chair très appréciée (*cuniculus paca*).

Cette nouvelle est par ailleurs connue et a été traduite en français. Elle est aujourd'hui disponible en collection de poche.

Principales difficultés rencontrées par les candidats

Commençons par rappeler l'importance de se détacher suffisamment du texte-source au moment du choix de traduction, afin d'éviter l'écueil des *lusismes*, calques fautifs du portugais en français. Ainsi a-t-on pu croiser *vila* traduit par « ville », sauf chez un candidat qui l'a justement traduit par « petite ville », ou *juiz de fora* rendu par « juge étranger ». Une relecture très attentive du travail final, destinée à en éprouver l'idiomaticité et pour cela détachée du texte d'origine, doit permettre de traquer ces éventuels lusismes.

Autre source d'erreurs fréquentes, la maîtrise parfois insuffisante d'un lexique assez courant a entraîné un certain nombre de faux sens ou contresens. Citons par exemple *longanimidade* traduit par « longévité », *filho* par « fils » ou *louros imarcescíveis* par « lauriers inoubliables ». De la même façon, certains choix de traduction ont péché par imprécision, comme *teoremas* traduit par « théories ».

Certaines constructions de phrase, pas forcément les plus complexes, ont pu déboucher sur des contresens : « *não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra* » a ainsi été rendu par « le roi ne supportant pas de lui qu'il reste à Coimbra ». La phrase « *D. Evarista era mal composta de feições* » rendue par « Madame Evarista était de mauvaise composition » montrait ici la méconnaissance du mot « *feições* » plutôt courant.

Enfin, le jury n'a pu que s'étonner de relever un certain nombre de fautes d'orthographe inattendues chez des candidats à l'agrégation de lettres modernes : *dinasties*, *courrait*, *courroner*, *poul*... Il n'a pas lieu de douter qu'une part importante de ces erreurs découle de fautes d'inattention. Mais cela ne peut dès lors qu'appuyer sa recommandation d'une relecture pointilleuse.

Enfin, une faute structurelle comme la confusion entre « qui restât » et « qu'il restât » relève d'une compréhension déficiente de l'extrait.

Proposition de traduction. Nous proposons la traduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, parue chez Gallimard, *L'Aliéniste*, en 1992, revue et corrigée par nos soins.

Les chroniques de la petite cité d'Itaguaí rapportent qu'avait vécu à cet endroit, il y a fort longtemps, un certain médecin, le Dr Bacamarte, fils d'un noble du pays et le médecin le plus important du Brésil, du Portugal et des Espagnes. Il avait fait ses études à Coimbra et à Padoue. À trente-quatre ans, le roi n'ayant pu obtenir qu'il demeurât à Coimbra pour présider aux destinées de l'université, ou à Lisbonne pour expédier les affaires de la monarchie, il était rentré au Brésil.

— La science est mon seul travail, a-t-il dit à Sa Majesté ; Itaguaí est mon univers.

Cela dit, il s'installa à Itaguaí, et il se consacra corps et âme à l'étude de la science, alternant cures et lectures et faisant la preuve des théorèmes à l'aide de cataplasmes. La quarantaine franchie, il épousa Dona Evarista da Costa e Mascarenhas, une jeune femme de vingt-cinq ans, veuve d'un magistrat, ni bien jolie ni sympathique. Un oncle de Simão Bacamarte, chasseur de pacas devant l'Éternel, et non moins franc, s'étonna d'un pareil choix et le dit à son neveu. Simão Bacamarte lui expliqua que Dona Evarista rassemblait des conditions physiologiques et anatomiques de premier ordre, elle digérait sans problème, dormait de même, elle avait un pouls régulier et une vue excellente ; de sorte qu'elle était apte

à lui donner des enfants robustes, sains et intelligents. Si en plus de ces dons, seuls dignes de la préoccupation d'un savant, les traits de Dona Evarista laissaient à désirer, loin de le déplorer, il remerciait le ciel, ainsi ne courait-il pas le risque en s'abandonnant à la contemplation exclusive, étriquée et vulgaire de son épouse, de délaisser les intérêts de la science.

Dona Evarista faillit aux espérances du Dr Bacamarte, ni enfants robustes ni enfants chétifs elle ne lui donna. Le naturel propre à la science est la longanimité ; notre médecin attendit trois années, puis quatre, puis cinq. Temps au bout duquel il entreprit une étude exhaustive de la question, il relut les auteurs, arabes et autres, qu'il avait rapportés à Itaguaí, envoya le résultat de sa recherche aux universités allemandes et italiennes, et finit par prescrire à sa femme un régime alimentaire particulier. Nourrie exclusivement de belle et bonne viande porcine du pays, l'illustre dame ne répondit guère pour autant aux admonestations de son époux ; ainsi est-ce à sa résistance – explicable mais inqualifiable – que nous devons la totale extinction de la dynastie des Bacamarte.

Mais la science possède ce don ineffable de guérir toutes les misères ; notre médecin se plongea jusqu'au cou dans l'étude et la pratique de la médecine. C'est alors que l'une des ramifications de cette discipline retint son attention de façon particulière – le domaine psychique, l'examen de la pathologie du cerveau. Il n'y avait alors dans la Colonie et jusqu'à travers tout le Royaume aucune autorité en semblable matière, mal explorée ou quasiment inexplorée. Simão Bacamarte comprit que la science lusitanienne, et la brésilienne au premier chef, avaient là chance de se couvrir de « lauriers immarcescibles », telle fut son expression, dans une envolée cependant réservée à l'intimité domestique ; en société il était modeste, ainsi qu'il convient à un homme de science.

— La santé de l'âme, s'exclama-t-il, est le souci le plus digne du médecin.

Épreuves écrites : version roumaine 2021

Rapport présenté par Ana-Maria Girleanu-Richard, maîtresse de conférences à l'Université de Strasbourg et Nicolas Cavaillès, traducteur associé

Ce texte constitue l'*incipit* de la novella de Horațiu Mălăele *Tehomir* (2020) : l'arrivée du petit garçon dans le village magique de ses grands-parents. La trame narrative est claire, l'ensemble très compréhensible ; les difficultés étaient toutefois nombreuses, notamment des subtilités lexicales et syntaxiques propres au dialecte de l'Olténie, et quelques références historiques.

Notées 11, 12 et 15, les trois copies soumises au jury se sont avérées plutôt plaisantes à la lecture ; rédigées dans un français assez correct, elles révèlent toutes les trois une sensibilité littéraire à encourager. Elles n'étaient toutefois pas exemptes d'erreurs surprenantes, fautes d'orthographe, approximations, faux sens ou contresens, souvent dus à des calques ou traductions littérales d'expressions roumaines trompeuses.

Il était impossible de rendre les quelques formes dialectales propres au parler d'Olténie ; les reproduire telles quelles était par endroits acceptable. Si la traduction du lexique varié désignant les liens familiaux, en particulier de certains termes rares (« *mumă* ») ou régionaux (« *mamama* »), a constitué un point de difficulté, globalement bien traité par les trois candidats, il a été surprenant de constater des erreurs sur le lexique pour des termes courants tels que « *bătrâni* » (*les vieillards*), traduit par *les grands-parents*, ou bien « *podul casei* » (*le grenier de la maison*) rendu par *à l'intérieur de la maison*. Des expressions propres aux réalités roumaines telles que « *coleg de bancă* » ou « *odaia din față* » ont entraîné des erreurs ou des calques (*voisin de table, chambre d'en face*).

Les quelques références culturelles et historiques du texte ont parfois posé des problèmes aux candidats : « *voievod* » peut être traduit par *voïvode* ou, à la limite, par *prince régnant*, mais pas par *grand roi* (puisque les trois pays historiques roumains n'ont jamais été des royaumes) ; « *Țara Românească* » par *le Pays Roumain*, mais en aucun cas par *la Nation Roumaine* ; il était préférable de traduire le terme « *icoane* » par *icônes* plutôt que par *images saintes*.

Enfin, les solutions heureuses et les « trouvailles » apportent de petites bonifications (ex. « *Ce binecuvântare !* » traduit par *Quel don du Ciel ! ; la chambre côté rue* pour « *odaia din față* »).

En ce qui concerne les temps grammaticaux, le passé simple du texte, lui aussi propre au parler d'Olténie, a donné lieu à quelques barbarismes très regrettables ; le passé-composé, utilisé de manière cohérente, était acceptable. Enfin, une plus grande précision aurait été appréciée dans le traitement des temps verbaux (imparfait, plus-que-parfait, passé simple), qui donnent au récit son rythme ; la souplesse et la bonhomie du texte roumain ne devaient pas priver la version française de cohérence interne.

Proposition de traduction

Mon père prit du pain, du chocolat et des biscuits, il chipa quelques sous à ma mère, nous enfîlâmes des habits épais, nous enfourchâmes une moto russe Ij 49, bruyante et fatiguée, et nous partîmes vers Tehomir, où se trouvait la maison de mes grands-parents et de toute mon enfance.

C'était la fin de février de l'année 1957. Grâce à Dieu, j'avais atteint mes douze ans et j'étais en classe de sixième au Collège numéro 3.

À la fin du second semestre, avant les vacances de printemps, on avait diagnostiqué chez le premier de la classe, un certain Dumitru Arbore, une forme grave de tuberculose. Il avait été interné au sanatorium de Dobrița, où il mourut dès le mois suivant. Ce fut une catastrophe pour toute sa famille comme pour toute l'école. Beaucoup de parents retirèrent leurs enfants et les gardèrent à la maison pendant quelques temps, d'autres changèrent les leurs d'école, d'autres les gardèrent définitivement chez eux. En classe, Arbore avait toujours été assis à côté de moi, si bien que la direction de l'école et les autorités de l'hôpital municipal de Târgu-Jiu décidèrent que je devais me mettre en quarantaine et ne plus retourner à l'école pendant une période de trois mois. Quelle joie ! Par prudence, pour protéger mon frère et mes proches, mes parents se dirent qu'il valait mieux m'isoler à la campagne, à Tehomir. Quelle bénédiction !

Le village se trouve à mi-chemin entre Târgu-Jiu et Turnu Severin, enterré entre quelques collines, à onze kilomètres de Motru.

La moto grimpa comme elle put sur la colline de Bujorăscu, elle traversa triomphalement la misère noire des mineurs de Ploștina, elle monta sur deux collines éreintantes et elle se laissa rouler jusqu'au village de ma renaissance, Tehomir, dont le nom (m'avait dit un oncle à moi de Bucarest) signifiait en slavon silence et paix, et venait du grand voïvode Tihomir Tih, celui qui avait été enterré debout pour des motifs inconnus, un seigneur qui avait régné sur les terres qui séparaient le Jiu et l'Olt, et qui avait été le père du fameux Basarab qui, après la bataille de Posada, à l'automne de l'an 1330, allait fonder le Pays Roumain.

Nous arrivâmes. La moto souffla de soulagement et s'arrêta.

Mamaman et le Vieux nous attendaient.

Je pris ce que j'avais à prendre, mon père donna ce qu'il avait à donner et il partit, pour ne revenir

qu'à la fin du mois de mai.

Je m'installai dans la première chambre, celle où dormaient d'habitude mes parents. Avec son plancher en bois, son grand lit et ses quelques icônes aux murs, elle tenait lieu de chambre réservée aux hôtes. L'autre pièce, dont le sol était de terre et qui s'était lestée au fil du temps de toutes sortes de choses qui avaient perdu leur utilité, c'était la chambre de mes grands-parents. Les mots *grand-père*, *grand-mère* ne circulaient pas trop chez nous. Mon grand-père, on l'appelait d'ordinaire le Vieux, et ma grand-mère, Maman, ou Mamaman. Ma vraie mère, on l'appelait Mouma ou P'tite-Maman.

Le temps des neiges était passé. Les vieillards n'attendaient plus qu'un début de mars pluvieux, qui leur fît franchir le seuil du printemps.

Pendant les deux premiers jours, je trouvais de quoi m'occuper au grenier, dans le jardin, dans les champs, et je vis tous les garçons et les filles de mon enfance. Ayant la certitude d'être en bonne santé – et l'avenir allait confirmer cette confiance – je leur cachai la cause de mon séjour prolongé, je leur mentis, je leur racontai que mon école avait brûlé et que j'allais rester ici jusqu'à ce qu'elle fût réparée.

La première semaine du mois de mars entra dans la cour de mon enfance à pas de loup.

Horațiu Mălăele, *Tehomir*, București, Grupul editorial ALL, 2020, p. 9-12.

Épreuves écrites : version russe

Rapport présenté par Christina Aguibetov, IA-IPR et Rodolphe Baudin, professeur à l'Université de Paris-Sorbonne

Le texte proposé à la traduction pour l'épreuve de version russe était un extrait du roman de Viktor Pelevine (né en 1962) *La Vie des insectes* (*Žizn' nasekomyx*, 1993). Prosateur à succès et représentant le plus populaire du postmodernisme russe des années 1990-2000, Viktor Pelevine s'est fait connaître des lecteurs par ses romans décrivant la société russe contemporaine, entre pérestroïka et poutinisme, via un savant mélange de critique ironique du consumérisme, de références au bouddhisme, d'intérêt pour la sous-culture de la consommation des substances hallucinogènes et de fantastique.

L'extrait proposé mettait en scène une situation tout à la fois banale et fortement mythologisée par la culture russe des années 1990 : la rencontre entre des businessmen russes et un businessman américain et le choc des cultures qui en découle.

Cette situation type de l'époque contemporaine exigeait l'emploi d'un registre de langue familier propre à décrire les relations informelles, caractéristiques du monde des affaires, allié au sociolecte du marketing, avec son recours fréquent aux anglicismes. Ainsi le terme « upakovka » pouvait-il être traduit par « package » ; quant à « provesti marketing », il pouvait être traduit par « faire une étude marketing ». Le recours aux anglicismes, parce qu'il est une des caractéristiques du texte, pouvait être utile là même où les anglicismes n'apparaissent pas dans l'original. Ainsi par exemple, « dvigat'sja naugad » pouvait-il être traduit par « avancer au feeling ». Enfin, une connaissance de l'anglais, en plus du russe, pouvait aider à saisir certaines nuances amusantes du texte. Ainsi le nom du businessman américain, « Samjuel' Sakker » devait-il de préférence être traduit par « Samuel Sucker », « sucker » signifiant imbécile en argot américain, ce qui correspond à l'idée préconçue que les businessmen russes se font de leur hôte étranger à son arrivée.

Pour ce qui est des formules familières, elles étaient indispensables pour traduire des expressions comme « vypit' s dorozki » (« prendre un verre pour se remettre ») ou encore « A sanitarno » (« au niveau sanitaire / du point de vue sanitaire »).

Ce niveau de langue relativement simple s'accordait à la forme simple elle aussi du texte, où domine le dialogue. Seuls les trois derniers paragraphes dérogeaient à cette règle pour proposer des descriptions, essentiellement des mouvements physiques des trois personnages.

Le texte proposait deux références à la culture classique russe : « Nikakix potemkinskix dereven' » et « xarakternogo cveta 'mne izby serye tvoi' kogda-to dovodivšego do slez Aleksandra Bloka ». La première, qu'il convenait de traduire par « Pas de village Potemkine », était une référence au mythe historique des « villages Potemkine », villages de carton-pâte soi-disant construits sur l'ordre de Grigori Potemkine pour impressionner l'impératrice Catherine II lors de son voyage en Crimée. La seconde était une référence au poète de l'Âge d'argent Alexandre Blok et pouvait être traduite par « de la couleur si caractéristique " Ah tes isbas ! ", qui tirait autrefois des larmes à Alexandre Blok ». La difficulté ici résidait dans le fait qu'il fallait comprendre que « mne izby serye tvoi » était le fragment d'un vers qui, tiré hors de son contexte, devait perdre dans sa traduction française les marques syntaxiques qui le rattachaient dans l'original russe à son contexte de production. Intraduisible sans le reste du texte poétique, le datif du pronom personnel (« mne ») pouvait ainsi être rendu par le recours analogique à des éléments émotionnels tels que l'interjection « Ah » ou la ponctuation emphatique (!).

La dernière difficulté du texte résidait dans le mélange caractéristique du style de Pelevine entre réalisme et fantastique. En effet, la dernière partie constituée par les trois paragraphes descriptifs décrit de manière tout à la fois abrupte et discrète la transformation des businessmen en insectes, qui s'envolent après avoir sauté depuis la balustrade d'un balcon et volent en traversant des « colonnes d'air s'élevant de la terre chauffée par le soleil de la journée » (« v potoke vozduxa, vosxodjaščem ot nagretoj za den' zemli »).

L'unique copie est dans l'ensemble d'une bonne tenue. Écrite dans un français fluide, elle témoigne d'une bonne maîtrise du russe, et notamment du langage familier. La traduction proposée est fluide et ne présente que quelques rares maladroites (quelques contresens, un faux-sens entraînant une gêne, mais ne compromettant pas l'appréhension globale du texte). On regrettera cependant que le candidat/la candidate ait ignoré l'importance des anglicismes évoquée plus haut, ainsi que l'allusion culturelle au village Potemkine. De même, il est regrettable que le candidat/la candidate n'ait pas jugé utile de traduire le titre et le nom de l'auteur.

Proposition de traduction :

-Salut, Arnold.

-Bonjour, Arthur. Faites connaissance, le gros type se tourna vers l'étranger, c'est Arthur, je vous ai parlé de lui. Et voilà Samuel Sucker. Il parle russe.

-Sam tout court, dit l'étranger en tendant la main.

-Enchanté, dit Arthur, vous avez fait bon voyage, Sam ?

-Pas mal, merci, répondit Sam, comment ça se passe ici ?

-Comme partout ailleurs, dit Arthur. Vous vous représentez la situation à Moscou, Sam ? Considérez qu'ici c'est pareil, avec seulement un peu plus d'hémoglobine et de glucose. Et de vitamines, bien sûr, l'alimentation ici est de bonne qualité : les fruits, la vigne.

-Et ensuite, ajouta Arnold, autant que nous sachions, en Occident, vous étouffez littéralement sous l'effet des divers insecticides et produits antiparasitaires, alors que notre package est, du point de vue écologique, parfaitement pur.

-Et du point de vue sanitaire ?

-Je vous demande pardon ?

-Du point de vue sanitaire, il est pur ? Vous parlez bien de la peau ? demanda Sam.

Arnold se troubla quelque peu.

-M-mouais, fit Arnold, pour rompre la pause gênante qui s'était installée. Vous êtes ici pour longtemps ?

-Trois ou quatre jours, je pense, répondit Sam.

-Et vous aurez le temps de faire une étude marketing ?

-Je n'emploierais pas le terme « marketing ». Je veux seulement faire le plein d'impressions. Me faire, pour ainsi dire, une opinion générale, sur l'opportunité de développer notre business ici.

-Excellent, dit Arthur. J'ai déjà repéré quelques spécimens assez représentatifs, et je pense que dès demain matin...

-Ah non, dit Sam, pas de village Potemkine. Je préfère m'orienter au feeling. Aussi étrange que cela puisse paraître, c'est précisément comme ça qu'on se fait l'idée la plus juste de la situation. Et pas demain matin, mais tout de suite.

- Quoi ? fit Arthur stupéfait, vous ne voulez pas vous reposer un peu, boire un coup pour fêter votre arrivée ?

- C'est vrai, dit Arnold, il vaudrait mieux attendre demain. Et utiliser nos adresses. Autrement vous allez vous faire une fausse idée.

- Si je me fais une idée fausse, vous aurez toujours le temps de la corriger, répondit Sam.

D'un mouvement assuré de sportif, il sauta sur la rambarde du balcon et s'assit, laissant ses jambes pendre dans le vide. Les deux autres, loin de le retenir, grimpèrent à leur tour sur la balustrade. Arthur réalisa cette opération sans peine, tandis qu'Arnold dut s'y reprendre à deux fois et s'assit non comme les deux autres, mais en tournant le dos à la cour, comme pour éviter que la tête ne lui tourne à cette hauteur.

- En avant, dit Sam, et il sauta dans le vide.

Arthur le suivit en silence. Arnold soupira et, toujours dos à la cour, bascula à son tour, comme un plongeur qui se laisse glisser dans la mer du bord d'un canot.

[...]

Après avoir volé quelques mètres, Sam se retourna vers ses compagnons. Arthur et Arnold s'étaient transformés en petits moustiques, de la couleur si caractéristique « Tes isbas grises me touchent », qui émouvait aux larmes Alexandre Blok ; ils fixaient leur compagnon avec une jalousie trouble, balancés dans un tourbillon d'air montant de la terre chauffée par le soleil de la journée.

Victor Pelevine, *La Vie des insectes* (1993)

Épreuves orales : leçon

Rapport établi par Jean de Guardia, Professeur des Universités, Université de Grenoble

Les circonstances de cette session ont été difficiles. La chaleur parfois extrême, le port du masque, la tension accumulée durant cette année exceptionnelle, sont venus s'ajouter au caractère déjà « sportif » de l'exercice de la leçon : six heures de préparation, cinquante minutes en compagnie du jury, et l'angoisse engendrée par un coefficient qui décide souvent du résultat global. Telle candidate, après s'être levée vers cinq heures du matin, et avoir préparé durant six heures par trente-huit degrés, avait commencé sa leçon depuis quinze minutes, masquée, lorsqu'un marteau-piqueur fit entendre son chant à quelques mètres, dans la rue. Le Président lui demanda si elle préférerait que l'on change de salle, au risque de casser le rythme de l'exercice (Charybde) ou que l'on reste, en affrontant le bruit (Scylla). Elle réfléchit quelques secondes et répondit en souriant : « Je crois que je suis bien concentrée : je préfère rester si vous le voulez bien », et elle poursuivit son propos. Elle est l'emblème de cette session de leçon : il fallait un vrai courage, physique et moral, pour affronter cette « épreuve » qui portait bien son nom, et les candidats l'ont eu. Mais ils ont aussi montré, comme cette candidate, de la courtoisie, de l'élégance, et une très grande tenue dans la difficulté.

La quasi-totalité des candidats a fait face et proposé sa réflexion au jury avec courage et sérieux. Il est donc capital que les candidats collés distinguent scrupuleusement dans leur esprit la notation d'examen de la notation de concours, qui est celle de l'Agrégation. Rappelons une fois encore que cette dernière constitue un interclassement purement relatif : un 3 ou un 4 à l'épreuve de leçon (notes assez fréquentes cette année) ne signifie rien d'autre que le fait que la prestation en question était moins bonne que la majorité des autres. Ce truisme est mal admis par l'amour-propre, qui a tendance à percevoir la « mauvaise » note comme un désaveu qu'elle n'est pas. Il faut aussi rappeler qu'une mauvaise note de leçon à un premier passage, si elle est bien analysée, mène souvent au succès à la session suivante si l'on persévère : la leçon est un exercice très technique, pour lequel l'expérience joue énormément.

Ce rapport sera d'abord constitué de quelques brèves remarques générales, complémentaires des conseils donnés dans les cinq derniers rapports (disponibles en ligne), qui restent pleinement valables. Sur cette période de six ans, la « doctrine » du jury de leçon n'a guère changé. Suivront des propos spécifiques sur les leçons concernant les différents auteurs au programme, dont on cherchera à tirer des enseignements pour les sessions à venir.

Remarques générales

D'un point de vue général, il a semblé au jury que la qualité de la préparation des candidats au concours était bonne. La grande majorité a bien suivi et assimilé les cours de préparation de très grande qualité qui se délivrent dans les universités. Le savoir nécessaire pour appréhender les œuvres était souvent bien maîtrisé. Par ailleurs, la plupart des candidats connaissaient bien leurs œuvres et y naviguaient assez aisément (à l'exception de Casanova, nous y reviendrons). Ces conditions étaient absolument nécessaires à la réussite au concours, mais, parce qu'elles étaient assez communément remplies, n'étaient pas suffisantes. Les candidats qui ont créé les écarts l'ont fait par leurs capacités de raisonnement et d'analyse, que le jury peut mesurer dans leur compréhension du sujet, dans leur problématisation, dans leur mise en œuvre des exemples. A été valorisé tout ce qui est réellement spécifique au sujet donné et ne peut de ce fait être traité par simple récitation d'un savoir acquis par ailleurs, par fiche de cours « placée ». Rappelons, une fois de plus, que la leçon n'est jamais une récitation : elle est une réflexion spécifique nourrie d'un savoir général et réclame donc nécessairement une pensée personnelle. Il s'agit donc de se jeter à l'eau, de prendre le *risque* dont parlait le rapport de l'an dernier. L'un des constats principaux que le jury a faits est que l'analyse du sujet en lui-même, dans sa spécificité conceptuelle, est souvent trop rapide. Les candidats ont tendance à lire immédiatement le sujet par le prisme strict de l'œuvre à laquelle ils doivent l'appliquer, ce qui a tendance à en réduire d'emblée la portée, et à le ramener trop vite au connu. C'est sans doute un mouvement de l'esprit naturel, et qui a vocation à se déployer dans un second temps, mais il faut dans un premier temps lutter contre. Il s'agit en effet de penser d'abord la cohérence interne du sujet, sans quoi des pans entiers risquent de disparaître. Par exemple, pour traiter le sujet « Insulte et poésie chez Boileau », il est important dans un premier temps de noter qu'*a priori* (c'est-à-dire *en dehors* des *Satires* de Boileau) les deux concepts s'excluent mutuellement de manière très nette : une insulte ne saurait *a priori* procurer au lecteur un effet poétique (mises à part celles du capitaine Haddock, bien sûr). Sans cette analyse préalable, le caractère paradoxal de cet attelage risque de disparaître, et le sujet d'échapper. Par ailleurs, il faudrait essayer d'éviter que cette phase préparatoire se réduise à une exploitation des dictionnaires disponibles en salle de préparation : on ne doit pas proposer uniquement une définition *en langue*. Ainsi, un sujet comme « Aristocrates et aristocratie » chez Casanova implique de poser d'emblée quelques éléments qui

caractérisent et différencient les aristocraties parisienne et vénitienne du XVIII^e siècle, et pas seulement de définir le mot *aristocratie*.

La nécessité de proposer une vraie « problématique », un axe directeur et unificateur de la leçon, est généralement bien assimilée par les candidats : si les problématiques sont plus ou moins réussies, elles sont toujours bien présentes. Mais le jury a remarqué cette année qu'elles étaient souvent trop longues et formulées de manière syntaxiquement trop complexe. C'est bien sûr par souci que la problématique soit englobante et rende compte de l'ensemble des parties. Mais cela les rend parfois difficiles à comprendre : il vaut mieux accepter l'idée que la problématique, étant une phrase unique, est nécessairement simplifiante par rapport à la complexité de la réflexion exposée dans les parties. Une question brève, claire, introduite par une des formules rituelles (« Nous montrerons que... » ou « Nous nous demanderons si... ») fait très bien l'affaire. Le jury a entendu par exemple, sur « Le temps chez Casanova », cette problématique simple et nette : « Nous montrerons que l'écriture de Casanova déstabilise le temps chronologique pour faire triompher un éternel présent ». Si la problématique est courte et claire, elle prend le *risque* que ne prend pas une problématique floue : le risque d'être, ou non, pertinente et convaincante. C'est précisément ce risque que le jury attend, et qui peut créer un écart avec les autres candidats (ici, 18/20). Il faut aussi que les candidats se souviennent que le jury prend en note de manière systématique et intégrale l'énoncé de la problématique et du plan. Il ne faut donc pas hésiter à les énoncer très lentement, en assumant l'artifice de cette lenteur.

Villon

Exemples de sujets :

Etudes littéraires : *Testament*, v. 169-412 ; *Testament*, v. 1844-2100.

Sujets-citations : « Je riz en pleurs » ; « Frères humains » ; « Povreté chagrine, doulente, / Tousjours despitueuse et rebelle, / Dit quelque parole cuisante » (*Testament*, v. 269-271).

Satire et parodie ; Le passé ; Villon, poète maudit ? ; Figures féminines ; Le poète et la société ; La très amoureuse prison ; Personnages bibliques, historiques et mythologiques ; Le portrait ; Paroles dites et paroles écrites.

L'œuvre de Villon a été bien travaillée par les candidats, arrivés à l'épreuve avec des connaissances, et avec l'expérience de l'écrit. Mais le jury a entendu beaucoup de récitations de cours — par exemple de nombreuses troisièmes parties sur le « carnavalesque » - ainsi que des problématiques plaquées.

Par ailleurs, il faut rappeler que l'analyse de détail, littéraire et personnelle, est autant attendue pour le texte médiéval que pour les autres. Dans les leçons entendues, le travail du vers, des strophes et des formes fixes (par exemple la ballade) était souvent passé sous silence. L'œuvre au programme l'an prochain est un roman en prose, mais on attendra aussi une analyse précise de l'écriture.

Cette année, le jury a remarqué que les candidats se réfèrent trop souvent à « la tradition » (lyrique, courtoise, médiévale...), sans lui donner de contenu assez précis. Or, cette question de la « tradition » se posera de nouveau pour *La Mort du roi Arthur*, à cause de son rapport aux romans arthuriens antérieurs. Les candidats devront y être attentifs.

Enfin, une remarque sur la traduction. Quelques candidats ne se réfèrent qu'à la traduction, y compris pour les numéros de page : rappelons que l'œuvre au programme est bien le texte ancien lui-même. Il est généralement conseillé dans les cours de préparation de traduire les citations que l'on lit, mais une lecture de la page de droite après celle de la page de gauche est peu utile. Il faudrait préférer une traduction personnelle, limitée aux passages où le texte n'est pas immédiatement transparent, ou bien une glose qui engage déjà le commentaire : la traduction ne dispense pas de commenter le texte.

Navarre

Exemples de sujets :

Etudes littéraires : Nouvelle XXXII ; Nouvelle XLII ; Prologue.

Sujets-citations : « Il était une fois... » ; « Et si ne dirai rien que pure vérité » (*Heptaméron*, p. 67) ; « Car le temps est passé que les hommes oublient leur vie par les dames » (p. 465).

L'amour ; La joie ; Un recueil de faits divers ? ; Simulation et dissimulation ; La religion ; Démasquer ; Récit et commentaire ; Acteurs et spectateurs ; Témoigner ; Masques et déguisements ; Les passions.

Les leçons et les études littéraires sur *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre ont été généralement de bonne qualité. L'œuvre était bien connue et elle avait été bien travaillée. Les sujets proposés n'étaient pas déroutants et ils pouvaient être traités par des candidats normalement préparés, que ces sujets soient plutôt thématiques (« Masques et déguisements ») ou touchent à des questions de composition (« Récit et commentaire »). Du point de vue de la compréhension contextuelle, les difficultés sont parfois venues de la méconnaissance des enjeux religieux du temps. Du point de vue technique, le problème venait en général du faible outillage dont disposaient les candidats pour l'analyse spécifique du genre de la nouvelle. D'ailleurs, et au-delà de Navarre, le jury a remarqué un certain goût pour l'histoire des idées au détriment de la poétique : il a

finalement entendu peu de choses intéressantes sur l'art du récit, sur la composition, sur le dialogue, sur le style.

Pour l'évaluation relative des leçons, trois critères se sont révélés centraux. Le premier, comme toujours, a été l'approfondissement de la problématique : quand elle allait au-delà d'une présentation de la définition et de l'étymologie des concepts en jeu, la prestation se distinguait immédiatement. Le deuxième critère, plus spécifique à Navarre, a été la perception et la mise en évidence des niveaux d'énonciation : le rôle des divers narrateurs, ainsi que le rapport entre récit et commentaire, essentiel dans *L'Heptaméron*, puisque chaque nouvelle est suivie d'une discussion entre le conteur et les auditeurs, dont il fallait bien comprendre les enjeux. Le troisième a été le maniement des exemples : un candidat pouvait faire la différence en choisissant ses exemples en dehors des extraits passe-partout, montrant ainsi une connaissance précise de l'œuvre. Durant la préparation, il ne faut pas hésiter à prendre le temps de feuilleter l'ouvrage : la longue durée de préparation permet de trouver des passages précis, pas forcément connus, qui méritent d'être lus de près car ils correspondent spécifiquement au sujet donné. Au-delà du cas de Navarre, rappelons une fois de plus qu'il faut non seulement citer, mais aussi séjourner dans les extraits : en donner une analyse, les approfondir - quitte à y consacrer du temps et à renoncer à d'autres exemples.

Boileau

Exemples de sujets :

Etudes littéraires : Satires III et IV ; Satire VIII ; Satire IX ; Satire X.

Sujets-citations : « Frapper les hommes » ; « C'est mon défaut, je ne saurais flatter ».

La postérité ; Mesure et excès ; La verve comique ; L'image poétique ; L'ironie ; L'éloge ; La véhémence ; Légiférer ; Le ridicule ; Le dialogue ; Le portrait ; Les figures ; Dire et médire ; La comédie ; Le poète et le roi ; L'éloge ; Lieux communs ; Insulte et poésie ; Purgations.

Le jury a été particulièrement sensible à l'excellente connaissance du recueil qu'ont montrée de nombreux candidats, à la qualité de leurs lectures et de leurs micro-analyses. Ainsi, pour illustrer une sous-partie sur l'éloge comme ressort du comique, un candidat choisit de lire et de commenter les vers de la Satire X où le satiriste loue en ces termes les femmes fidèles : « Sans doute, et dans Paris, si je sais bien compter, / Il en est jusqu'à trois que je pourrais citer. / Ton épouse dans peu sera la quatrième. ». De même, la candidate qui avait à étudier les Satires III et IV commente avec délicatesse l'isotopie du goût qui traverse les deux textes et la prédilection de Boileau pour le sel et le chaud. Elle enchante les membres de la commission lorsque, pour caractériser les effets de polyphonie et de glissement de la parole d'un locuteur à un autre dans la satire III, elle parle de « départs en fugue ».

Les notes basses s'expliquent très souvent par la tentation de plaquer des fiches et de placer tout ce que l'on sait. Boileau avait demandé aux candidats un gros travail de préparation contextuelle et esthétique, et la tentation était grande de vouloir rentabiliser tout ce travail. Ainsi, le sujet « L'image poétique » a donné lieu à une définition trop générale en introduction, où l'image comme figure côtoyait la notion de « reflet », ce qui a conduit la candidate à cantonner dans la première sous-partie les métaphores, comparaisons et personnifications, puis à faire un long hors-sujet autour de l'idée que « l'image poétique de la satire est ce qui permet de lutter contre l'équivoque » ou que Boileau « crée l'image d'une poésie à venir ». La candidate a ainsi déroulé son savoir sur Boileau en se contentant de parsemer son propos de références à la notion d'« image poétique » ou d'« image », qui n'avait pas été saisie frontalement. D'une manière générale, et au-delà de Boileau, les candidats doivent bien comprendre que de tous les cours reçus pendant la préparation, seuls *quelques* éléments leur « serviront » lors de la leçon, car seuls quelques éléments seront parfaitement adaptés et spécifiques au sujet donné. Ce sera ces éléments de savoir qui devront être approfondis, développés, enrichis, et mêlés aux analyses personnelles du candidat. Comme le bon bricoleur, le candidat a acquis durant sa préparation une trousse à outils très complète, mais ne cherche jamais à utiliser tous ses outils : il ne sort que ceux qui lui permettent de mener à bien sa tâche. S'il sort exactement le bon, le jury comprend non seulement qu'il en avait beaucoup, mais qu'en plus il sait choisir.

Par ailleurs, le jury a parfois perçu un contraste entre les connaissances acquises (sur l'auteur et l'esthétique du temps) et le manque de connaissance des catégories générales. Ainsi, sur un sujet classique comme « Le portrait », la notion, en tant que forme et procédé littéraire, ne semblait pas connue de la candidate. La Satire X, qui compte le plus grand nombre de portraits, et qui distingue précisément le portrait du récit, n'a quasiment pas sollicitée, ce qui a eu pour conséquence un propos flou et une troisième partie, consacrée à l'auto-portrait du poète, presque entièrement hors-sujet.

Casanova

Exemples de sujets :

Etudes littéraires : p. 1064-1078 ; p. 1255-1276 ; p. 1098-1116 ; p. 1147-1155 ; p. 823-853.

Sujets-citations : « C'est la curiosité qui rend inconstant un homme habitué dans le vice » (p. 1153) ; « Cela sentait l'aventure » (p. 823) ; « Tenir la compagnie toujours gaie » (p. 1311).

Des mémoires ? ; La loi des séries ; L'économie ; Faire de sa vie un roman ? ; Raison et superstition ; Le présent ; Les nourritures terrestres ; Maladie et santé ; Le temps ; Les figures de lecteurs ; La violence ; L'argent ; Aristocrates et aristocratie ; Peindre et raconter ; Images du pouvoir ; L'espace ; Mémoires et autobiographie.

Le texte de Casanova présentait plusieurs écueils spécifiques. La longueur d'abord, qui a mené des candidats à se « perdre ». Certains se sont égarés à cause de la masse de texte à appréhender.

À cela il n'y a pas de remède simple, sinon le travail de préparation : l'exercice de la leçon implique effectivement de maîtriser le détail du texte, quelle que soit sa longueur. D'autres se sont égarés dans l'abondance des phénomènes à commenter pour certains sujets très vastes. Pour éviter cela, il ne faut pas hésiter à procéder par échantillonnage. Nulle exhaustivité n'est attendue sur un sujet comme « L'espace » et il s'agit avant tout d'élaborer des « types » d'espace, que l'on pourra incarner grâce à une séquence donnée.

La deuxième difficulté provenait du genre du texte, dont les candidats semblaient parfois peu familiers. Certains étaient en réalité mieux armés sur les spécificités de l'écriture casanovienne que sur les concepts généraux utiles à toute analyse d'un texte relevant d'un genre factuel. Les leçons qui ont été les mieux notées ont souvent été celles qui ont su mettre en lien leur sujet avec les caractéristiques spécifiques du genre des mémoires : le décalage temporel entre *je* narrateur et *je* narré et ses effets de lecture, la chronologie quasi-linéaire, le caractère référentiel et les problèmes qu'il pose en termes d'intérêt de lecture, et évidemment l'absence de clôture formelle du texte considéré. Au fond, à propos du genre des mémoires, le jury a fait le constat qu'il établit habituellement à propos de la poésie ou du théâtre : pour avoir une bonne note en leçon, il faut résolument s'emparer de la question générique. Analyser des mémoires comme des mémoires, non comme un roman.

Par ailleurs, le texte de Casanova a parfois donné lieu à des leçons trop exclusivement thématiques, qui n'apportaient pas assez le raisonnement vers des questions d'écriture. C'était effectivement tentant à cause du caractère référentiel du texte. Mais aucune leçon de littérature ne peut se cantonner dans l'histoire des mœurs : même des sujets comme « Raison et superstition » ou « Maladie et santé » attendent d'être traités comme des questions d'écriture, de composition littéraire – nous allons y revenir à propos de Sand.

Sand

Exemples de sujets :

Études littéraires : p. 33-49 ; p. 94-107.

Sujets-citations : « Il se corrigerait de sa férocité » (p. 378) ; « Voilà le mal, je l'aime ! » (p. 427) ; « Délicieux et terribles » ; « L'homme ancien et l'homme nouveau » (p. 344) ; « O femme ! » ; « Ne croyez pas à la fatalité » (p. 432).

La rêverie ; Le XVIII^e siècle ; Le romanesque ; Histoire et politique ; Un roman romanesque ; Poétique des lieux ; Récit et mémoire ; Nature et culture ; Un roman politique ? ; L'enfant sauvage ; Le romanesque ; Mauprat, roman féministe ? ; Espèces d'espaces ; Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants... ; Raconter.

Le roman n'était pas difficile à maîtriser et les candidats, dans la grande majorité des cas, le connaissaient dans le détail. Par ailleurs, l'histoire du roman français et le réseau intertextuel de *Mauprat* étaient en général bien connus. L'échelonnement des notes s'est donc fait sur des critères supplémentaires. Le principal a été la capacité des candidats à parler de *technique* romanesque de manière fine et à appréhender la spécificité de la poétique de Sand. En effet, comme sur Casanova, les leçons sur Sand ont parfois donné lieu à des traitements très thématiques de l'œuvre, qui ne prenaient pas assez en compte les questions d'écriture. Ainsi, la leçon sur le sujet-citation « Délicieux et terribles » s'est concentrée très strictement sur les sentiments des personnages, et sur les ambiguïtés du sentiment amoureux. Rappelons qu'un sujet thématique ne l'est jamais qu'en apparence : l'exercice de la Leçon de littérature consiste toujours à traiter le sujet sous l'angle de l'écriture, à analyser les répercussions sur l'écriture du thème envisagé. Par exemple, ce sujet attendait une analyse de l'écriture introspective, de ses techniques et de ses registres, ainsi qu'une application de la citation aux effets esthétiques sur le lecteur : n'y a-t-il pas dans l'effet de lecture du roman quelque chose de « délicieux et terrible » à la fois ?

On a pu mesurer, à propos de *Mauprat*, à quel point la matière qu'un candidat peut mobiliser est en pratique très variable d'un sujet à l'autre. Il y a des sujets « pauvres », pour lesquels on dispose de peu de phénomènes textuels à commenter : « Il se corrigerait de sa férocité (p. 378) », « La rêverie ». Et inversement des sujets « riches » : « Raconter », « Le romanesque », « Mauprat, roman féministe ? ». Les deux ont leur difficulté : les « riches » attendent un grand talent de mise en ordre, donc de synthèse, les « pauvres » un grand talent de développement, donc d'analyse. Le rapport au temps de l'épreuve est ainsi inverse. D'un côté : « Comment ne pas dépasser le temps ? », de l'autre « Comment tenir ? ». De toute évidence, les sujets pauvres angoissent plus fortement les candidats. C'est sans doute à tort. Quand un sujet est « pauvre », il faut faire confiance à sa connaissance de l'œuvre et acter le fait qu'il l'est, c'est-à-dire ne pas imaginer que le jury veut

que l'on commente des phénomènes que l'on ne voit pas. Il faut simplement inventorier très précisément le peu de matière dont on dispose. L'avantage est que le travail de mise en ordre sera très léger. Les « rêveries » sont par exemple en nombre restreint, et il est facile de les repérer puis d'y naviguer très précisément. Inversement, si le sujet est riche (« Le romanesque »), il s'agit de mettre en ordre précisément les phénomènes que l'on va commenter. Un terrain bien balisé par une *typologie* est toujours un très bon point de départ pour une leçon. De manière générale, les candidats ont tendance à négliger les aspects intellectuellement « modestes » de la leçon : l'inventaire des phénomènes (sujets pauvres) ou la typologie (sujets riches). C'est là pourtant la condition même de l'intelligibilité des leçons. La première question est bien : de quoi parle-t-on ? Autrement dit, durant la préparation, il faut toujours se demander de quelle manière élaborer une vue synoptique des phénomènes que l'on va commenter.

Genet

Etudes littéraires : *Le Balcon*, tableau 9 (p. 116-129) ; *Le Balcon*, tableaux 3 et 4 ; *Le Balcon*, p. 100-115 ; *Les Bonnes*, p. 32-52.

Sujets-citations : « Ose dire que tu n'as jamais rêvé d'être un bagnard ! » (*Les Bonnes*, p. 47) ; « Les liturgies du boxon » (p. 81) ; « Quel langage ! » (p. 69).

Les conventions ; Détruire le théâtre ; La violence ; Répétition et variation ; L'être et le néant ; Le temps ; Le corps ; Le comique ; Didascalies et textes de régie.

La série des leçons entendues sur Genet a mené le jury à diagnostiquer deux problèmes. Le premier est une tendance très générale à oublier le premier degré de l'œuvre pour se hâter vers l'interprétation, souvent allégorique. Certaines leçons entendues étaient même totalement métadramatiques, comme si l'œuvre n'avait pas de premier degré, comme si le système des actions n'était que le support d'une réflexion sur le théâtre. Avec Genet, et avec le théâtre en général, faire comme s'il n'y avait rien à expliciter sur le plan littéral semble très dangereux. Avant toute démarche herméneutique complexe, la simple compréhension de l'action est indispensable : au théâtre, genre sans narrateur, nommer l'événement, c'est déjà analyser - et c'est parfois fort difficile. Pour *Le Balcon*, certains candidats semblaient parfois oublier que la scène représentait un bordel, où des filles font des passes, chose tout de même assez notable du point de vue de l'histoire de l'espace théâtral. Au-delà de ce trop-plein herméneutique, il a semblé au jury que les études sur Genet étaient trop immédiatement sophistiquées et passaient de ce fait à côté de phénomènes dramaturgiques simples, massifs et complexes : le temps, l'action, les accessoires et de décor, l'occupation de la scène. Pour Genet comme pour tous les autres textes au programme, le jury n'attendait pas la complexité pour elle-même. La différence de notation entre les candidats ne dépend pas du degré de complexité du propos, mais de son degré de clarté et de pertinence. Il ne faut donc pas hésiter à faire simple, parfois descriptif, toujours clair.

Sur Genet et Casanova, auteurs provocateurs, le jury craignait cette année que l'air du temps ne trouble la vue ou ne musèle le discours des candidats. Globalement, ces craintes se sont révélées infondées. A de très rares exceptions près, les candidats à l'Agrégation de Lettres Modernes ont démontré leur liberté d'esprit : ils ont posé sur les textes un regard *esthétique*, se gardant de tout anachronisme moralisateur sur Casanova, de toute pudibonderie sur Genet, et de tout procès d'intention sur les deux. Ils se sont mis, comme on l'attendait d'eux, du côté de Molière et non de celui de Tartuffe. Le jury les en remercie très chaleureusement.

Nous espérons que ces remarques seront utiles aux professeurs préparateurs et aux candidats qui retenteront cette belle aventure littéraire l'an prochain.

Epreuves orales : explication de texte sur programme

Rapport présenté par François Chatelain, professeur en classes préparatoires littéraires

Ce rapport a été élaboré à partir des indications fournies par l'ensemble des interrogateurs à l'épreuve d'explication de texte sur programme, membres des commissions B1 et B2 ; que Stéphanie Genant, Sophie Pailloux et Philippe Dufour soient ici vivement remerciés pour leurs contributions.

Rappels et indications relatifs à l'organisation de l'épreuve

Rappelons d'abord, notamment pour les lecteurs futurs préparationnaires, les modalités de l'épreuve. Affectée d'un coefficient 12, elle s'articule en deux volets, l'explication de texte proprement dite (coefficient 8) et une interrogation grammaticale (coefficient 4) dont la question spécifique porte sur la totalité ou partie seulement du texte étudié en explication. L'épreuve dure globalement 50 minutes (40 minutes d'exposé du candidat, 10 minutes d'entretien avec le jury) ; elle est conduite par le candidat dans l'ordre qu'il souhaite : le traitement de la question de grammaire peut donc aussi bien précéder que suivre l'explication. Il est préférable toutefois que le candidat annonce d'emblée au jury le choix de l'ordre qu'il a retenu, de façon à éviter qu'à une introduction strictement littéraire et qui semble directement ouvrir sur l'explication du texte, succède brutalement un exposé purement grammatical. Quel que soit l'ordre retenu, le candidat, après une brève présentation du passage, doit procéder à la lecture du texte. Pour d'évidentes raisons d'équité, le jury fait scrupuleusement respecter la durée maximale de 40 minutes : tout exposé qui s'aventure au-delà est immédiatement interrompu pour laisser place à l'entretien. Le candidat est libre d'aménager son temps de parole comme il le souhaite dans le cadre des 40 minutes, mais, compte tenu des coefficients propres à chaque épreuve et des contraintes liées à l'explication de texte elle-même, il convient en général de prévoir 30 minutes pour l'explication et 10 minutes pour la question de grammaire. Rappelons encore que, si la durée maximale est contraignante, rien n'oblige le candidat à atteindre à tout prix les 40 minutes ! Les candidats préparent l'épreuve en 2h30 : il convient donc également de penser à équilibrer le temps de préparation, de 1h45 à 2h pour l'explication proprement dite et de 30 à 45 minutes pour l'interrogation grammaticale.

Bilan global

La moyenne de l'épreuve a été cette année de 9,05/20. Comme souvent, les interrogations ont donné des résultats très contrastés, allant d'un certain nombre d'explications très faibles, engluées dans la paraphrase et la dispersion de remarques incohérentes, au fil d'un commentaire privé de toute dynamique de lecture et parfois incapable de rendre compte du sens littéral lui-même (22 explications ont été notées entre 2 et 4), jusqu'à quelques remarquables réussites pour lesquelles le jury n'a pas hésité à recourir aux plus hautes notes de l'échelle (15 explications ont été notées entre 17 et 20, 3 obtenant même la note la plus haute). Ce grand écart se retrouve sur l'ensemble des œuvres du programme et ne permet donc guère de tirer de conclusions d'ensemble probantes ; on peut cependant noter que Boileau semble cette année être l'auteur qui a posé le plus de difficultés aux candidats, sans doute parce que la diversité des connaissances à mobiliser et à mettre en œuvre dans le cadre d'un passage précis (données historico-littéraires, génériques, rhétoriques, métriques) les a considérablement embarrassés – le jury a eu d'autant plus de satisfaction à entendre une excellente explication, informée, précise et subtile, qui a obtenu la note de 19/20.

Remarques et conseils généraux

Comme le rapport est chose éminemment périssable, on répètera ici quelques remarques et conseils en vue des prochaines sessions. Par commodité, seront ici distinguées dans l'étude du passage proposé, la partie introductive à l'explication, avec ses différentes articulations, l'explication proprement dite et la conclusion.

L'entrée en matière

Elle doit être assez rapide, précise, efficace : il est tout à fait inutile d'en faire le lieu d'un vaste exposé d'ensemble préalable à l'explication elle-même. Les éléments convoqués doivent servir à situer le passage proposé dans l'économie globale de l'œuvre, à le caractériser d'un point de vue générique, rhétorique, énonciatif, et à en faire surgir le propos central : il ne s'agit pas de résumer mais de donner une vue synthétique de ce qui va être expliqué. De façon surprenante, alors que les candidats ont semblé se repérer convenablement dans les œuvres narratives, ce sont les extraits de Genet qui ont souvent été mal situés : faut-il redire que la question de la *situation* est cruciale au théâtre ? Où en est-on dans « l'action » ? Que sait le spectateur ? Qui sont exactement les personnages en présence ? L'escamotage de ces questions simples mais essentielles conduit ainsi un candidat à partir du présupposé que le spectateur saurait très bien, dès les premières lignes des *Bonnes*, que Claire et Solange auraient pour projet d'empoisonner Madame ; il passe dès

lors à côté de ce qui se met théâtralement en place au début de la pièce et de ce dont son extrait est réellement le lieu.

La lecture

Si son omission a été exceptionnelle (faut-il toutefois rappeler qu'elle est une étape indispensable de l'explication ?), il convient en revanche de mieux s'y préparer, y compris pendant le temps de préparation. Trop de lectures, faute d'une anticipation suffisante par la vue de ce qui va être prononcé à haute voix, multiplient les reprises de propositions, les accrocs (sur les noms propres notamment), les substitutions (d'une préposition à une autre, d'un temps à un autre). Ces erreurs sont particulièrement préjudiciables lorsqu'elles manifestent à quel point, pour des raisons de langue notamment, mais aussi, le cas échéant, pour des raisons métriques, la maîtrise attendue d'un texte au programme se révèle d'emblée approximative : sans surprise, ont été particulièrement affectés les extraits de Marguerite de Navarre, de Boileau et de Casanova. En ce qui concerne plus spécifiquement l'œuvre du seizième siècle, la lecture doit s'efforcer d'être la plus naturelle possible, et là où nulle contrainte métrique ou prosodique ne vient imposer une diction spécifique, il est largement préférable de la moderniser en direction de nos formes usuelles, plutôt que d'ahaner en tentant de restituer oralement toutes les formes anciennes d'un mot, y compris celles dont l'existence n'était déjà plus que graphique ! Quant au vers, rappelons que, s'il convient d'en respecter strictement la contrainte, celle-ci doit malgré tout être rendue aisée dans la lecture – on a souvent soupiré avec Boileau

« Maudit soit le premier dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers renferma sa pensée » !

L'étude de l'organisation du texte

Que de charcutages, cette année encore, qui cherchent de façon absurde à soumettre tout texte proposé au rabot d'une lecture qui finit invariablement par dégager... trois mouvements ! Sans doute les candidats n'ont-ils qu'une conscience très vague de ce phénomène, mais il faut les inviter à interroger la dynamique du sens dans un texte plutôt que de chercher à l'assujettir à un schéma formel plus ou moins arbitraire. Le jury préfère cent fois un commentaire sensible à la circulation de la parole dans tel devis de l'*Heptameron* ou à la dynamique de la surenchère dans la description du repas ridicule de la satire IV de Boileau, au « découpage » mécanique d'un texte en « parties » hétérogènes et arbitraires, parfois jusqu'à l'absurde. Ainsi de tel candidat qui « découpe » son extrait de *L'Histoire de ma vie* en... sept parties dont la première coïncide avec la première phrase, la seconde avec... une partie de la seconde phrase, et ainsi de suite ! L'organisation d'un texte suppose qu'on envisage conjointement les marques formelles qui la soutiennent et les effets de sens qui en procèdent : distribuer un extrait de l'*Heptameron* en distinguant successivement « une leçon », « un changement de lieu » et « un passage au discours direct » ne montre évidemment aucune cohérence, mais distinguer de façon purement formelle discours, récit et dialogue n'a guère plus d'intérêt en soi. D'une façon générale, les candidats gagneront à penser que l'étude de l'organisation du texte peut ouvrir directement sur la problématique de lecture. Il faut enfin les inviter à réfléchir, lorsque leur est proposé un extrait d'un ensemble plus long (et c'était très souvent le cas cette année) sur les raisons du découpage qui a été proposé : tel passage des *Satires*, qui s'affiche comme une digression, suppose bien évidemment que la digression comme telle soit interrogée, et au besoin remise en question à partir de l'analyse du passage, et non rapidement abandonnée comme si elle n'était qu'une forme conventionnelle d'introduction au développement de l'analyse elle-même ; tel extrait de l'*Heptameron*, qui couplait la fin d'un récit avec le début du devis, devait conduire à une réflexion sur cette articulation, sur les liens mais aussi les décalages qui peuvent rendre problématiques aussi bien l'exemplarité supposée du récit que l'autorité revendiquée de ses déchiffrements successifs. À tout le moins le candidat doit-il s'obliger à relativiser l'évidence apparente du passage qui lui est soumis comme objet d'explication et se poser la question de ce que le jury a pu envisager en le lui soumettant ainsi délimité.

La problématique de lecture

Le jury a enregistré avec satisfaction un souci plus visible de répondre en conclusion à la problématique de lecture annoncée en fin d'introduction, mais encore faut-il que la problématique en soit vraiment une ! Dégager dans telle page de *L'Histoire de ma vie* de Casanova une organisation fondée sur le passage d'un récit anecdotique à une réflexion d'ordre général, puis poser comme problématique une interrogation sur la façon dont le texte passe du récit à la réflexion revient à se demander en quoi le texte est tel qu'on a dit qu'il était et ne constitue évidemment pas une problématique de lecture ! Inutile également de se perdre dans des directions trop abstraites et générales – le jury attend une ligne directrice d'ensemble, propre à interroger l'intérêt principal du texte et apte à souder de façon dynamique les principales pistes de réflexion (deux ou trois) qui seront engagées dans le détail de l'analyse.

L'analyse

Le jury attend d'abord que le candidat *s'engage* dans une véritable *lecture* : trop d'explications, quelle que soit l'œuvre du programme, se sont réduites à une forme de paraphrase descriptive du texte, tout juste agrémentée de quelques développements généraux qui l'éclairaient de loin, et souvent de beaucoup trop loin. On redira notamment ici que les outils de l'analyse grammaticale ne peuvent tenir lieu de commentaire dès lors qu'ils sont coupés de l'analyse des effets de sens qui, éventuellement, s'y rattachent. La simple identification des types de propositions, des rangs des pronoms, des différentes formes de périphrases verbales n'a aucun intérêt, si elle reste une pure et simple désignation de phénomènes grammaticaux ; l'accumulation de ces remarques est presque toujours le signe d'une lecture myope qui s'épuise dans un relevé stérile. Autre défaut, la paraphrase psychologisante : elle a envahi de nombreuses explications sur *L'Histoire de ma vie* ; engagée à partir de certaines catégories sommaires et mal définies (« l'ethos » du libertin, le désir du contrôle par exemple), elles sont trop souvent passées à côté de ce qui, dans le détail des textes, obligeait à mettre à distance ces attitudes attendues, à interroger les raisons qui pouvait conduire le *narrateur* à mettre en scène ses incohérences, son impuissance, ses failles. Semblablement, le jury a regretté, dans le cas de Genet, la multiplication de lectures qui s'appuyaient, sans doute sans en avoir pleinement conscience, sur une certaine psychologie des personnages, voire sur des motivations pseudo-psychanalytiques, et qui leur accordaient une valeur de clé d'explication de ce qui avait lieu, sans avoir le recul indispensable qui aurait permis de s'interroger non sur ce que font Solange et Claire, ou tel et tel personnage du *Balcon*, et sur les « raisons » pour lesquelles ils agissent et sont tels qu'ils sont, mais sur ce qu'est et fait le théâtre de Genet.

Il faut rappeler que la contextualisation historique, les connaissances historico-littéraires ne sont pas que de vagues préalables généraux qu'on pourrait reléguer dans la seule introduction : ils doivent être mis en œuvre de façon à mieux cerner la configuration et les enjeux propres à chaque extrait. De ce point de vue, les œuvres ont été inégalement traitées : des connaissances sur l'évangélisme, sur les liens entre Marguerite de Navarre et Guillaume Briçonnet ont à plusieurs reprises été à juste titre mobilisées par les candidats, mais elles ont souvent été exploitées de façon un peu trop mécanique et simplificatrice – toute réflexion sur la foi n'engage pas un débat sur le lien entre la foi et les œuvres, la satire des cordeliers n'épuise pas la réflexion sur le rôle des clercs... Le jury a toujours évité d'engager la discussion sur les voies difficiles et périlleuses de la polémique religieuse et des débats théologiques, il n'a pas évalué en fonction d'exigences excessivement érudites, mais il ne pouvait cependant se satisfaire partout de trop rares et superficielles connaissances ; indépendamment des débats théologiques, c'est souvent la connaissance de première main des références évangéliques elles-mêmes qui a fait défaut. Ce défaut de précision s'est également retrouvé dans les explications proposées sur Boileau : même des points aussi connus et importants que la réflexion sur la rime, la polémique avec Chapelain, l'opposition du burlesque carnavalesque et du badinage marotique, ont été abordés de façon trop approximative et sans une analyse suffisamment circonstanciée des passages qui les mettaient en scène. De façon peut-être plus étonnante, l'œuvre de Sand a également été assez maltraitée de ce point de vue : défaut de contextualisation du point de vue de l'histoire des idées – empreinte de Lamennais et de Pierre Leroux sur Sand au moment de l'écriture de *Mauprat* (ces deux penseurs étaient au mieux des *noms* pour les candidats, ils n'ont jamais permis d'alimenter la réflexion) – ou du point de vue de l'histoire littéraire : si les candidats avaient une fiche sur le roman gothique, en revanche, ils se sont montrés incapables de situer *Mauprat* dans la lignée du roman intime romantique (le roman historique n'a d'ailleurs guère paru mieux connu). De même, dans le détail des analyses : les définitions de registres romantiques aussi essentiels que le grotesque et le sublime sont apparues extrêmement floues, alors qu'elles étaient très utiles pour appréhender le personnage de Marcasse, qui est un *grotesque sublime*.

D'une façon plus large, on regrettera que, sauf à de rares et remarquables exceptions, un hiatus se maintienne entre quelques fiches et notions générales mécaniquement récitées et la prise en compte précise, informée, questionneuse, du détail des textes proposés en étude. Trop souvent, les connaissances se réduisent à quelques « scies » qui, à force d'être déclinées à tort et à travers, finissent par ne plus rien exprimer : ainsi cette année de la notion d'*ethos*, reprise sans aucune articulation avec sa délimitation et ses enjeux rhétoriques, l'*ethos* « bolévien » (!) ou l'*ethos* « casanovien » faisant surtout office de mots magiques dans l'explication. Trop de notions paraissent purement et simplement plaquées, sans véritable pertinence et parfois sans définition précise : au hasard, cette année, *ekphrasis*, pictural, baroque, tragique, lyrique, bucolique, fantastique, sublime, mélodrame, pulsion scopique, anti-jeu... Le jury doit encore s'étonner que certains candidats, en dépit du temps de préparation qui leur est octroyé, puissent se dispenser de toute recherche sur les références présentes dans l'extrait qu'ils doivent expliquer : tel candidat, faisant par ailleurs une remarque fort pertinente sur la « poétique du nom » dans les *Satires*, s'est avéré incapable d'éclairer et encore moins de commenter le moindre des noms présents dans son extrait, au point que *La Pucelle* elle-même y a été très hypothétiquement identifiée comme... « la Vierge » ! Ces bévues ne sont pas acceptables et elles sont sévèrement sanctionnées.

On fera également ici quelques remarques sur la rhétorique et sur la métrique. Peu de candidats ont émaillé leur explication d'une suite pédante de figures toutes plus barbares de nom les unes que les autres – le jury s'en réjouit, mais aucun bien sans mal... La pauvreté de l'analyse rhétorique, aussi bien du point de vue de l'*inventio* que de l'*elocutio*, était inévitablement préjudiciable pour un auteur comme Boileau, mais tout autant pour Marguerite de Navarre et même pour Jean Genet, chez qui la question du figuratif, à la croisée du plan

rhétorique et du plan dramaturgique, a été très mal envisagée. Du point de vue de la métrique, le constat est peut-être plus préoccupant encore : des explications entières consacrées à Boileau ont fait une impasse complète sur l'organisation métrique – au mieux quelques relevés de rimes, mais rien sur les figures rimiques, rien sur l'organisation interne du vers et sur les rapports entre syntaxe et mètre, rien sur la place des mots dans le vers et sur les effets d'accent, rien sur le rythme et la prosodie. Pire encore, les rares candidats qui s'aventurent sur ce terrain, semblent trop souvent le faire avec des connaissances particulièrement défectueuses : ainsi de l'alexandrin de Boileau analysé selon d'improbables formules métriques impaires et même selon un extraordinaire mètre 3-8 ! Ce défaut avait déjà été souligné à propos du théâtre de Garnier l'année dernière, mais il n'a toujours pas été corrigé. Symétriquement, on ne s'attendait pas nécessairement à avoir à poser des questions de ce genre sur... *Mauprat* ! Des candidats, animés du désir de parler d'une prose poétique, se sont obstinés à y trouver des vers blancs en dépit des règles élémentaires de la versification et il a bien fallu leur montrer que 12 syllabes ne constituaient pas nécessairement un alexandrin. Le même défaut s'est retrouvé dans l'analyse de la prose théâtrale de Genet qui s'est elle aussi réduite à la recherche d'hypothétiques séquences de 12 syllabes, arbitrairement identifiées comme des « alexandrins blancs ». Ce type d'analyse témoigne par ailleurs d'une approche erronée de la poéticité d'un texte qui ne saurait ni se réduire ni même correspondre à la présence du vers, et encore moins du « vers mesuré ».

Un mot enfin sur la dramaturgie et la théâtralité. Si les notions de « scène de théâtre », de « théâtralité » sont souvent excessivement distendues et exportées dans tout type d'extrait (qu'il soit de Boileau ou de Sand, de Marguerite de Navarre, de Casanova), au point de devenir de simples et vides étiquettes, la prise en compte, pour *Le Balcon* et *Les Bonnes*, du fait qu'il s'agit de textes de théâtre a en revanche été trop faible, et même très fréquemment absente : les candidats ont ainsi peu tiré parti des « didascalies » ou de l'articulation (qui est parfois une désarticulation) entre paroles et corps, ont peu analysé le rapport à l'espace, si essentiel pour le théâtre, ont mal manié la notion, là encore fondamentale, de *jeu*, enfin ont rarement envisagé le texte dans sa relation à un public (trop peu d'analyses se sont interrogées sur les effets possibles produits par telle ou telle scène, ou sur le potentiel comique de tel passage ; trop peu se sont montrées sensibles à la violence de ce théâtre, à ce qu'il produit de déflagration). Si de nombreuses problématiques se sont bâties autour des notions de méta-théâtralité et/ou d'anti-théâtralité, c'est le plus souvent sans que l'on distingue en quoi le passage relevait spécifiquement de l'une ou de l'autre, par quels moyens, et en fonction de quels effets pour la scène et pour le sens. En somme, le jury a beaucoup entendu parler de méta-théâtralité et fort peu de théâtralité !

La conclusion

Il est inutile d'ouvrir la conclusion par un maladroit et retentissant « pour conclure », comme si, après le commentaire des dernières lignes ou des derniers vers et dans les ultimes instants de l'exercice, le jury ne savait pas que l'on en arrive à la conclusion ! Inutile également de donner une dimension démesurée à cette conclusion : mieux vaut une conclusion ferme et claire à l'issue d'un travail un peu plus court que les 30 minutes réglementaires, qu'un propos confus et interminable dont la seule fonction semble être de parvenir à « tenir » le temps. La conclusion est un bilan, elle n'est pas un sommaire : il ne s'agit pas de résumer tout ce qui vient d'être dit mais de souligner comment convergent les principales pistes de réflexion que la lecture a fait apparaître et comment se trouve ainsi justifiée la problématique de lecture posée à l'orée du travail. Rien n'interdit ici une ouverture sur d'autres passages de l'œuvre au programme, voire sur d'autres œuvres de l'auteur ou même d'autres auteurs, mais cette ouverture doit absolument éviter la dispersion et doit donc s'articuler elle aussi à la problématique retenue pour la lecture de l'extrait.

La performance comme telle

Il faut enfin revenir sur certaines des performances dans ce qu'elles engagent du corps, de la voix, du regard. Le jury comprend certes très volontiers le stress qui peut surgir au moment de l'épreuve, mais il attend aussi de la part des candidats un véritable effort pour le surmonter et pour tenter de construire un véritable échange : un débit frénétique et étourdissant, une explication monocorde et peu audible, une indifférence apparente à la présence d'un jury dont on refuse obstinément de croiser le regard, voire un refus absolu de s'engager dans l'entretien (c'est arrivé pour un candidat qui est resté totalement muet lors de celui-ci, mais d'autres ont également paru avant tout pressés d'en finir) ne peuvent pas être les garants d'un résultat convenable. La recension de toutes ces erreurs ou maladroites n'a pas d'autre sens que d'inviter les candidats à mieux encore se préparer à l'épreuve de l'oral. Mais le jury tient également à souligner le plaisir qu'il a eu à entendre de véritables explications, engagées, personnelles, soucieuses aussi bien de restituer la textualité dans sa dimension la plus fine que d'inscrire le propos dans un questionnement qui, même pris dans toute sa distance culturelle, a arraché le texte à son seul horizon historique et a su faire de l'explication de texte le partage d'une véritable expérience de lecture.

Épreuves orales : exposé de grammaire

Rapport présenté par Mathilde Vallespir, maîtresse de conférences à l'Université de Paris-Sorbonne

Pour cette session 2021, la moyenne de l'épreuve de grammaire a été de 8,8 (contre un peu plus de 9 pour l'explication de texte avec laquelle la grammaire est couplée), avec quelques variations selon les auteurs laissant percevoir, comme ceci a été constaté dans le rapport 2020, que la langue des œuvres d'ancien régime semble résister davantage aux candidats que celle des siècles postérieurs – sans pour autant que ce constat soit systématique : ainsi, la moyenne sur Sand (8,2) est égale à celle obtenue sur Boileau, mais inférieure à celle obtenue sur Marguerite de Navarre (8,5) ; celle de Genet (9,2) est de son côté inférieure à celle de Casanova (9,5). On rejoindra le constat du rapport de l'année 2020, selon lequel cette épreuve, si elle est globalement sérieusement préparée par les candidats, donne lieu à des résultats très contrastés, les notes s'étendant entre 1 et 20 et les très mauvaises comme les très bonnes notes étant (heureusement pour les premières, hélas pour les secondes) assez rares. Pourtant, l'épreuve de grammaire, préparée consciencieusement, peut engendrer de vraies réussites, comme ce fut encore le cas lors de cette session. Les remarques qui suivent ont pour vocation d'aider les candidats à mieux comprendre les contours de l'épreuve, à éviter certains écueils et à corriger des erreurs fréquentes, à s'interroger sur le plan de l'exposé. On trouvera enfin les différents sujets soumis à l'étude des candidats de la session 2021, puis une bibliographie indicative.

Pour le rappel des attendus de l'épreuve, on s'en rapportera au rapport 2020 ; quant aux modalités pratiques de l'exercice et les types de sujets, on se référera à la synthèse du rapport de jury 2017 (voir p. 154-156).

1. Enjeux de l'épreuve

Nous souhaiterions ici, en deçà même des remarques concernant la présente session, rappeler la finalité de l'épreuve : il s'agit pour les candidats de faire montre de leur maîtrise des catégories analytiques fondamentales de la grammaire française en proposant un exposé organisé à partir d'une question (voir la liste de questions en fin de rapport) posée sur le texte donné à l'explication (ou un extrait de ce texte) et des occurrences qu'il présente, et de toutes celles-ci (toutes les occurrences du texte ou de l'extrait devant être prises en compte). On notera donc qu'il ne s'agit pas d'une « explication » de grammaire (terme employé par certains candidats pour désigner l'épreuve), mais d'un exposé structuré en fonction de la question posée, comportant un nombre de parties dépendant de cette question ainsi que des occurrences offertes par le texte.

L'épreuve repose donc sur et juge de la capacité de la candidate/du candidat à lire un texte de près et à en comprendre les structures linguistiques. La compréhension des structures morphosyntaxiques d'un texte constitue en effet le premier niveau de lecture et de déchiffrement de ce dernier. Elle est nécessaire à sa véritable compréhension de détail. Si c'est là une évidence pour les textes d'ancien régime, cela l'est sans doute moins pour les textes des siècles plus récents, quand pourtant de nombreuses erreurs de lecture et donc d'interprétation dans l'explication pourraient être évitées par une lecture plus fine du texte. Ainsi, cette année, la compréhension des structures d'échange de répliques dans les œuvres de Genet a parfois été entravée par une incapacité, pour certains candidats, à saisir la structure morphosyntaxique des réponses tronquées, qu'une lecture attentive à la syntaxe permettait pourtant de restituer. C'est alors la compréhension du sens des répliques tout entières qui s'est trouvée altérée, jusqu'à mener certaines et certains à des contresens dommageables pour l'explication de texte.

Une telle aptitude à une lecture attentive aux structures linguistiques, qui repose sur une maîtrise des catégories fondamentales de la grammaire, est attendue de toute personne se destinant à l'enseignement dans le second degré – rappelons que les nouveaux programmes du lycée accordent une importance accrue à la grammaire, intégrée depuis l'année dernière à l'épreuve du bac français, ce qui pousse les enseignants à réserver une place de choix à cette discipline dans leur enseignement, y compris au lycée.

On comprendra donc que, quelle que soit la question donnée, l'attendu principal de l'interrogation de grammaire est une description morphosyntaxique, la plus scrupuleuse et précise possible. Ainsi, même si la question posée implique d'autres aspects importants, comme c'est le cas pour les questions engageant aussi une piste d'analyse pragmatique (telles que les modalités d'énonciation, l'interrogation, l'expression de l'injonction, etc.), ou sémantico-référentielle (dans le cas des pronoms par exemple), le candidat doit s'appliquer à proposer en premier lieu une analyse morphosyntaxique. Par exemple, pour l'interrogation, est attendue une description de la syntaxe propre à l'interrogation, de même que, dans le cas de l'interrogation partielle, une analyse grammaticale (nature/fonction) des mots interrogatifs. C'est là le cœur du sujet, et ce sera donc le cœur des points gagnés lors de l'évaluation. Une prestation qui envisagerait, même finement, les valeurs

pragmatiques de l'interrogation mais ne dirait rien de sa morphosyntaxe ni de sa portée, ne saurait être satisfaisante (et n'obtiendrait pas la moyenne).

Afin de mener à bien cette analyse, la mobilisation de tests d'identification morphosyntaxiques, appuyés sur les manipulations linguistiques fondamentales (substitution, insertion, déplacement, suppression) est bienvenue, voire attendue : elle permet ainsi tant d'aider le candidat à fonder et argumenter son analyse que de mettre en valeur sa capacité à la réflexion linguistique.

Précisons enfin que mener une analyse morphosyntaxique suppose d'être capable de distinguer les différents niveaux d'analyse de la langue, dont essentiellement niveaux morphologique, syntaxique, sémantique (au sein duquel on distinguera niveau sémantico-référentiel, sémantico-logique), pragmatique. La capacité à distinguer ces niveaux doit constituer sans doute le premier souci d'un agrégatif lors de sa préparation tout au long de l'année. Pour chaque question qu'il prépare, en élaborant ses fiches ou révisant ses cours, il doit être capable de toujours savoir à quel niveau d'analyse il se place, à quel niveau se situent les notions qu'il emploie et les analyses qu'il propose. On soulignera également l'importance, au-delà de cette hiérarchie entre les niveaux d'analyse, de réfléchir à la façon dont ces différents niveaux s'articulent entre eux, *i.e.* comment syntaxe, morphologie, sémantique, logique et éventuellement pragmatique s'inscrivent dans une interdépendance dont il importe d'être conscient et qu'il convient, le jour de l'épreuve, de mettre à nu. Par exemple, la forme des pronoms personnels (je/me, tu/te par exemple) (niveau d'analyse morphologique) dépend de la fonction qu'ils occupent (niveau syntaxique). Pour l'interrogation, le fait d'interroger sur un élément, à travers une interrogation dite partielle (ce qui est une considération d'ordre logique sur la question), implique une structure syntaxique et morphologique particulière (*i.e.* l'usage de mots interrogatifs exprimant ce que L. Tesnière appelle le « *nucleus* vide »). De même, la négation est un phénomène à la fois syntaxique, sémantique, logique, pragmatique ; une bonne étude, en s'appuyant sur les données morphosyntaxiques de la question, s'appliquera à les articuler aux autres niveaux d'analyse impliqués.

2. Écueils

Compte tenu des attentes posées, on comprendra qu'une prestation dénuée de description ne peut être satisfaisante : ainsi, pour la question du COD, si aucun test n'est donné, si aucune nature des unités ayant cette fonction dans les énoncés que comporte l'extrait n'est précisée, il est évident que les attendus de l'épreuve ne sont pas satisfaits et qu'un tel exposé est voué à la note la plus basse. Ce ne fut heureusement pas le cas le plus fréquent.

Une description insuffisante, soit insuffisamment précise, se limitant à un classement non analytique des occurrences, soit omettant des occurrences, a plus souvent été constatée. Si, le cas échéant, l'entretien permet de préciser cette dernière (c'est d'ailleurs une des fonctions principales de l'entretien que de permettre au candidat de corriger ou de compléter ses analyses), on notera toutefois que l'imprécision cache parfois une incapacité à analyser les occurrences omises. Cette incapacité que l'entretien révèle est souvent due à des connaissances insuffisantes ou trop fragiles.

Enfin, des erreurs dans l'analyse morphosyntaxique ternissent parfois des exposés par ailleurs convenables. Elles manifestent au mieux une réflexion insuffisante du candidat lors de l'analyse, au pire, une incapacité à mobiliser des connaissances en vue de l'analyse ; la mobilisation des tests, parce qu'elle contraint à pousser plus avant la logique analytique, constitue la meilleure arme pour les combattre.

On l'aura compris : il importe au premier chef de disposer de connaissances maîtrisées. Pour le dire en d'autres termes, le candidat ou la candidate doit être capable de définir toutes les notions qu'il emploie : la notion de modalité, celle d'emphase également, sont des notions précises, sur lesquelles le jury ne manquera pas de demander des éclaircissements si le candidat les emploie à mauvais escient ou sans les définir. Il importe ainsi que le candidat à l'agrégation, dans sa préparation, choisisse sa grammaire en fonction de sa familiarité avec la discipline et de son aisance à son égard. Si ses connaissances sont encore limitées, il est opportun que le candidat commence par travailler sur un ouvrage qui lui permette de raffermir ses connaissances (comme par exemple DELAUNAY Bénédicte et LAURENT Nicolas, *La Grammaire pour tous* [2012], Paris, Hatier, coll. « Bescherelle », 2019, ou PELLAT Jean-Christophe, FONVIELLE Stéphanie, *Le Grevisse de l'enseignant* – grammaire de référence, Paris, Magnard, 2016. Voir aussi la *Grammaire du français. Terminologie grammaticale*, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, en ligne), avant d'entrer plus avant dans des analyses ou un volume de connaissances qui, mobilisés d'emblée, pourraient excéder les capacités d'assimilation du candidat, et faire obstacle à la formation de connaissances solides et claires.

3. Erreurs ou inexactitudes à corriger

Parmi les fautes d'identification et confusions relevées cette année, on notera :

- Pour les propositions subordonnées relatives adjectives, la confusion entre les niveaux d'analyse, sémantique et syntaxique : ainsi, la distinction entre relatives déterminative et explicative est d'ordre sémantique. Ce niveau d'analyse se substitue dans la majorité des cas à une analyse de type syntaxique, laquelle s'intéresse à la

fonction des subordonnées dans la phrase (*i.e.* pour les relatives adjectives, les fonctions possibles d'épithète, apposition – ou épithète détachée – et attribut).

- La confusion entre les différents types de degrés de l'adjectif, degrés d'intensité et de comparaison.

- « On » est souvent qualifié de pronom impersonnel : rappelons qu'il s'agit, selon les points de vue, d'un pronom indéfini ou d'un pronom personnel indéfini, qui peut admettre différents types d'emplois selon les contextes, parmi lesquels on peut opposer un emploi générique à un emploi comme substitut de pronom personnel (emploi parfois dit d'énallage de personne).

On sera également particulièrement attentif au sens de certaines notions, objet de mésusages parfois cette année :

- Le terme de co-référence est ainsi parfois mal employé : la notion ne peut viser que la mise en relation de deux GN ou substituts de GN, en relation de co-référence totale (on pourra alors parler plus aisément d'identité référentielle) ou partielle selon les cas. En aucun cas un GN ne peut être co-référent à un adjectif : rappelons que ce dernier n'a pas d'aptitude référentielle, dénotant une propriété applicable à un GN qui en est syntaxiquement le support et auquel, sémantiquement, cette propriété s'applique.

- La notion d'indice d'infinitif est aussi à revoir : il a été à plusieurs reprises confondu avec la préposition alors qu'il convient précisément de l'en distinguer. Voir P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, p. 206-262.

- La notion de morphème est également parfois mal maîtrisée, au point d'induire des incohérences dans les exposés. Rappelons qu'il s'agit de la plus petite unité morphologique dotée de sens.

- Pour l'étude de la question « que » : si la notion de subduction est à attribuer à Gustave Guillaume, son développement et son application à que sont dues de leur côté à son disciple Gérard Moignet – voir *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, par exemple p. 126 et p. 248-253).

- On remarque également la mobilisation abusive de la dénomination de « présentatif » pour « c'est » : le terme de « présentatif » est en effet parfois utilisé comme un étiquetage morphologique. Pourtant, au sens strict, cette désignation correspond à un emploi particulier de « c'est », lorsque ce dernier régit un GN ou un équivalent de GN et « quand [ce] ne représente explicitement aucun élément du contexte » (Le Goffic, *op. cit.*, p. 142).

- Concernant enfin la catégorie des compléments circonstanciels et sa frontière avec celle des compléments de verbe : la notion de compléments circonstanciels internes au prédicat (dits « prédicatifs » ou « intrapredicatifs ») semble souvent méconnue des candidats. Une telle omission met ces derniers en situation de ne pouvoir classer un ensemble d'occurrences, alors rabattues soit sur la catégorie de circonstants extra-predicatifs ou de phrase, soit sur celle de complément d'objet indirect. À cet égard, voir Le Goffic, *op. cit.*, p. 457-458.

4. Questions de plan

Une vigilance particulière sera accordée également au plan de l'exposé. Il constitue souvent un sujet d'inquiétude pour les candidats au concours. Si *a priori* aucune organisation n'est en soi à proscrire, il est cependant des plans soit peu convaincants, soit propres à gêner les candidats, voire à les mettre en difficulté.

Tout d'abord, le plan tripartite ne constitue en aucun cas une contrainte ou une exigence. La structure la plus aisée à mobiliser et la plus adéquate pour les questions posées est en général une structure arc-boutée sur des critères morphosyntaxiques ou syntaxiques.

Sont par ailleurs à éviter les « faux » plans, où la première partie est constituée par les cas normaux, la seconde par les cas problématiques, la dernière par les cas-limites. On comprendra qu'un tel plan est dénué de toute réelle efficacité heuristique ; la possibilité de le reconduire pour toutes les questions en fait foi. Il se substitue à une véritable organisation impliquée par la question posée et fait donc obstacle à une réelle saisie de cette dernière. En outre, il est fréquent que les cas réellement problématiques ne soient pas traités comme tels, et que ceux ne l'étant pas soient traités comme s'ils l'étaient (une telle distinction exige un recul dont il est parfois difficile de disposer quand on n'a encore que peu l'habitude de ce type d'analyse).

Sont également à éviter certains plans établis à partir de catégories que le candidat ne maîtrise pas tout à fait. Ainsi, pour la question des pronoms, une organisation d'ensemble appuyée sur l'opposition sémantico-référentielle entre « déictique » et « endophrorique » ne peut convenir : en effet, certains emplois ne relèvent d'aucune de ces catégories (ou plutôt, il faut étendre la catégorie de déictique à celle d'exophrorique, ce qui permet d'intégrer les cas de référence par défaut assurés par certains indéfinis). On encouragera donc les candidats à opter, autant que possible, pour un plan morphosyntaxique.

Enfin, on s'abstiendra de choisir certains plans reposant sur une catégorisation des plus critiquables : pour la question des propositions subordonnées ou de la subordination, on ne mobilisera pas de plan fondé sur l'équivalence entre propositions subordonnées et parties du discours (les subordonnées étant tenues pour équivalentes à un nom, à un adjectif, enfin celles équivalant à un adverbe). Pour une critique de ce classement, voir A.-M. Garagnon, F. Calas, *La Phrase complexe. De l'analyse logique à l'analyse structurale*, Paris, Hachette, 2002, p. 8-9.

Nous reviendrons pour finir sur une expression à proscrire : le verbe « ellipser », fréquemment entendu, qui n'existe pas dans le lexique. Rappelons également que nul n'est besoin de relire l'extrait avant l'épreuve de

grammaire – cette lecture ayant déjà été faite pour l'explication de texte (sauf bien sûr si le candidat commence par l'épreuve de grammaire, auquel cas la lecture aura lieu au début, avant tout exercice, et une seule fois). Enfin, aucune conclusion n'est requise.

5. liste des sujets de la session 2021

Classes des mots et groupes de mots

Les déterminants

Les pronoms / Les pronoms personnels / Les pronoms, à l'exception des pronoms personnels

L'adjectif / La syntaxe de l'adjectif / Les emplois des adjectifs

Les démonstratifs

Les expansions du nom

L'adverbe / L'adverbe, à l'exception des adverbes de négation

Les prépositions / Les groupes prépositionnels

Les parties invariables du discours

de

qui et que

que

Fonctions

La fonction sujet

L'attribut

Attribut, apostrophe, apposition / Attribut et apposition

Épithète, apposition, apostrophe / Épithète et apposition

Le complément d'objet

Le complément d'objet direct

Syntagme verbal

L'infinitif/les emplois de l'infinitif

L'emploi des temps de l'indicatif / Les tiroirs verbaux de l'indicatif

Les emplois de l'indicatif et du subjonctif

Les formes en –ant

Le participe / Les emplois du participe

Le passif

Les constructions des verbes

Le verbe être / Être et avoir

Les emplois de être

Les verbes à la forme pronominale et leurs compléments

Les modes non personnels du verbe

La transitivité verbale

Les propositions subordonnées / Les propositions subordonnées relatives

La subordination

Faire et devoir

Types, formes, constructions de phrases, énonciation

Le détachement / Les constructions détachées

Les phrases atypiques

Les types de phrases / Les modalités et les types de phrases

L'expression de l'injonction / Exclamation, interrogation, injonction

L'expression de la négation

L'interrogation

L'expression du degré (de comparaison et d'intensité)

Le discours rapporté

6. Références bibliographiques indicatives

DELAUNAY Bénédicte et LAURENT Nicolas, *La Grammaire pour tous* [2012], Paris, Hatier, coll. « Bescherelle », 2019.

Grammaire du français. Terminologie grammaticale. Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse.

https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Programmes/52/6/Livre_Terminologie_grammaticale_web_130852_6.pdf

LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.

NARJOUX Cécile, *Le Grevisse de l'étudiant. Capes et agrégation lettres : grammaire graduelle du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2018.
PELLAT Jean-Christophe, FONVIELLE Stéphanie, *Le Grevisse de l'enseignant – grammaire de référence*, Paris, Magnard, 2016.
RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2016 (6e édition).
WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette-Duculot, 2010 (5e éd.).

Pour la diachronie :

FOURNIER Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.
LARDON Sabine et THOMINE Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.

Épreuves orales :
Explication d'un texte de langue française extrait des œuvres au programme de l'enseignement du second degré.

Rapport présenté par François de Saint-Chéron, maître de conférences à Sorbonne Université.

« Toutes choses sont dites déjà ; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer. » À sa manière, le présent rapport illustrera le bien-fondé de cette formule d'André Gide dans son *Traité du Narcisse* (1892).

Affectée d'un coefficient 7, l'explication dite « improvisée » se prépare en deux heures et se déroule en deux temps : trente minutes d'exposé suivies de dix minutes d'entretien avec le jury. Cette année, le port obligatoire du masque anti-Covid, des journées caniculaires au début des épreuves orales, des bruits de travaux dans certaines salles n'ont pas épargné les candidats (ni, accessoirement, le jury).

Pour la session 2021, les textes proposés à l'étude furent les suivants :

29 textes du XVI^e siècle :

Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps* (1), *Les Tragiques* (4) ; Du Bellay, *Les Antiquités de Rome* (1) ; *Divers Jeux rustiques* (1) ; *L'Olive* (1) ; *Les Regrets* (4) ; Louise Labé, *Sonnets* (3) ; Jean de La Taille, *Saül le Furieux* (1) ; Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (3) ; Montaigne, *Essais* (6) ; Rabelais, *Pantagruel* (1) ; *Tiers Livre* (1) ; *Quart Livre* (2).

Moyenne obtenue sur les textes du XVI^e siècle : 8, 89/20.

Notes les plus basses : 2 sur Rabelais ; 2,5 sur Du Bellay.

Notes les plus élevées : 16 sur Du Bellay ; 15 sur Labé.

46 textes du XVII^e siècle :

Bossuet, *Oraisons funèbres* (3) ; *Panégryrique de sainte Thérèse* (1) ; Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires du Soleil* (1) ; Du Perron, *Diverses œuvres* (2) ; Fénelon, *Télémaque* (1) ; Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (3) ; La Fontaine, *Fables* (8) ; La Rochefoucauld, *Réflexions diverses* (1) ; Molière, *L'École des femmes* (1) ; *Les Fâcheux* (1) ; *Le Malade imaginaire* (2) ; *Le Misanthrope* (1) ; *Le Tartuffe* (1) ; Perrault, *Contes* (3) ; Racine, *Andromaque* (1) ; *Athalie* (1) ; *Bajazet* (1) ; *Bérénice* (2) ; *Britannicus* (1) ; *Phèdre* (1) ; Cardinal de Retz, *Mémoires* (1) ; Rotrou, *Antigone* (1) ; *Le Véritable saint Genest* (1) ; Saint-Amant, *La Suite des Œuvres* (1) ; Mme de Sévigné, *Correspondance* (6) ; Théophile de Viau, « Lettre de Théophile à son frère » (1).

Moyenne obtenue sur les textes du XVII^e siècle : 8,09/20.

Notes les plus basses : 3 sur La Fontaine ; 3,5 sur La Fontaine, Racine et Rotrou.

Notes les plus élevées : 20 sur La Fontaine ; 14,5 sur Mme de Sévigné.

35 textes du XVIII^e siècle :

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* (1) ; Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (1) ; Crébillon, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (1) ; Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (6) ; Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1) ; Marivaux, *L'Épreuve* (1) ; *Les Fausses confidences* (1) ; *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1) ; *Le Spectateur français* (1) ; Montesquieu, *Lettres persanes* (4) ; Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (3) ; Rousseau, *Confessions* (3) ; *La Nouvelle Héloïse* (3) ; *Les Rêveries du promeneur solitaire* (3) ; Saint-Simon, *Mémoires* (5).

Moyenne obtenue sur les textes du XVIII^e siècle : 7,67/20

Notes les plus basses : 3 sur Rousseau et Saint-Simon ; 3,5 sur Beaumarchais.

Notes les plus élevées : 16 sur Montesquieu ; 15 sur Montesquieu et Prévost.

59 textes du XIX^e siècle :

Balzac, *Illusions perdues* (2) ; *Le Lys dans la vallée* (2) ; *La Peau de chagrin* (2) ; *Le Père Goriot* (2) ; Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (2) ; Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (3), *Petits Poèmes en prose* (2) ; Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (1) ; Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (6) ; Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (5) ; *Madame Bovary* (3) ; *Dictionnaire des idées reçues* (1) ; Huysmans, *À rebours* (3) ; Laforgue, *Complaintes* (1) ; Mallarmé, *Poésies* (2) ; Maupassant, *Le Horla* (2) ; *La Maison Tellier* (1) ; Michelet, *Jeanne d'Arc* (1) ; *Le Peuple* (2) ; Musset, *Lorenzaccio* (2) ; *On ne badine pas avec l'amour* (1) ; Nerval, *Sylvie* (1) ; Rimbaud, *Poésies* (1) ; Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1) ; *Le Rouge et le Noir* (2) ; *Lucien Leuwen* (1) ;

Verlaine, *Fêtes galantes* (2) ; *Poèmes saturniens* (1) ; *Les Mémoires d'un veuf* (1) ; Verne, *Voyage au centre de la terre* (1) ; Zola, *L'Assommoir* (1), *La Curée* (1).

Moyenne obtenue sur les textes du XIX^e siècle : 8,05/20.

Notes les plus basses : 3 sur Michelet et Verlaine ; 3,5 sur Flaubert.

Notes les plus élevées : 17,5 sur Verne ; 15,5 sur Chateaubriand.

67 textes des XX^e et XXI^e siècles :

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* (1) ; Apollinaire, *Alcools* (4) ; Aragon, *Aurélien* (1), *Le Roman inachevé* (1) ; *Les Voyageurs de l'impériale* (1) ; Artaud, *Le Théâtre et son double* (1) ; Beckett, *En attendant Godot* (3) ; *Fin de partie* (1) ; *Oh les beaux jours* (1) ; Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* (1) ; Breton, *Nadja* (1) ; Céline, *Voyage au bout de la nuit* (6) ; Char, *Fureur et mystère* (1) ; Claudel, *Le Soulier de satin* (1) ; Colette, *Sido* (1) ; Desnos, *Corps et biens* (2) ; Éluard, *La Vie immédiate* (1) ; Anatole France, *Les Dieux ont soif* (1) ; André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1) ; Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1) ; Gracq, *Un Balcon en forêt* (1) ; *Le Rivage des Syrtes* (1) ; Ionesco, *La Cantatrice chauve* (1) ; Jaccottet, *L'Effraie* (1) ; *L'Ignorant* (1) ; Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli* (1) ; *Juste la fin du monde* (2) ; Leiris, *L'Âge d'homme* (2) ; Malraux, *La Condition humaine* (1) ; Mauriac, *Le Nœud de vipères* (1) ; *Thérèse Desqueyroux* (1) ; Michaux, *Peintures* (1) ; *La Vie dans les plis* (2) ; Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne* (1) ; Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable* (1) ; Péric, *Les Choses* (1) ; Ponge, *Le Parti pris des choses* (1) ; Proust, *Du côté de chez Swann* (6) ; Queneau, *Les Fleurs bleues* (2) ; Reverdy, *Plupart du temps* (1) ; Saint-John Perse, *Éloges* (1) ; Sarraute, *Tropismes* (1) ; Sartre, *Les Mots* (3) ; Segalen, *Stèles* (1) ; Supervielle, *Gravitations* (1).

Moyenne obtenue sur les textes du XX^e et XXI^e siècles : 9,06/20.

Notes les plus basses : 3 sur Malraux et Proust ; 4 sur Beckett.

Notes les plus élevées : 18 sur Péric ; 16,5 sur Queneau.

Rappelons d'abord que les candidats ne doivent pas hésiter à utiliser les documents mis à leur disposition dans la salle de préparation : en principe, la *Bible* (traduction Crampon), un *Dictionnaire de la Bible*, un *Dictionnaire de la mythologie*, le Gaffiot, le *Dictionnaire de l'ancien français* de Greimas, le *Dictionnaire du moyen français* de Greimas et Keane, le *Littré*, *Le Grand Robert de la langue française*, *Le Nouveau dictionnaire des œuvres* de la collection « Bouquins ». Découvrant le texte qu'il va expliquer, le candidat doit impérativement chercher le sens d'un mot qu'il ne connaît pas (« portières » dans un poème des *Fleurs du Mal* n'a pas été compris, ni « ci-devant » dans un texte des *Dieux ont soif* ou encore « demi-mondaine » dans un passage d'*Un amour de Swann*). De même, ne doivent pas être dédaignées les notes des diverses éditions confiées aux candidats ; une candidate distraite n'a pourtant pas remarqué une importante note de bas de page dans un passage des *Confessions* de Rousseau ; une autre, interrogée sur un extrait du *Théâtre et son double*, faute de feuilleter le volume, n'a pas compris que le propos d'Artaud consacré au théâtre balinais constituait, en son point de départ en tout cas, un commentaire d'une représentation réelle vue à Paris par Artaud et non une méditation *in absentia* sur les oppositions entre théâtre oriental et théâtre occidental.

Lire.

Chacun sait que la lecture à voix haute est un moment important de l'explication de texte : elle ne doit pas être trop rapide, ni surjouée ni trébuchante. Les liaisons doivent être faites, ainsi que les dièses lorsqu'elles s'imposent dans un poème. Certaines difficultés peuvent être résolues par les candidats : l'un d'eux a pris soin, pendant sa lecture, de moderniser la prononciation originelle d'un texte de Rabelais (les « paroles gelées » dans le Quart Livre) ; un autre a bien fait entendre la rime « secrète »/« adroite » (Le Tartuffe, III, sc. 3), en prononçant le second adjectif comme à l'époque de Molière. Dans une page de théâtre, les candidats devraient lire les noms des personnages la première fois qu'ils apparaissent et ne plus le faire par la suite, afin de ne pas malmener le rythme du dialogue.

Situer et introduire.

Si l'on n'a pas lu l'œuvre dont on explique un passage, pouvoir situer celui-ci implique de feuilleter le livre en amont et en aval, afin de bien saisir ce qui est en jeu dans l'extrait proposé. Ainsi, par exemple, lire la lettre qui suit et celle qui précède telle lettre des *Liaisons dangereuses* ou de *La Nouvelle Héloïse*, ou encore les scènes qui précèdent le dénouement d'*On ne badine pas avec l'amour* aurait permis à certains candidats d'identifier l'intérêt du passage et même, tout simplement, de comprendre ce qui s'y raconte (les préparatifs de la nuit d'amour entre Julie et Saint-Preux ; la répétition, sur un mode majeur et dramatique, d'une scène antérieure d'*On ne badine pas avec l'amour*...).

Dans l'introduction, il est indispensable d'indiquer le registre et la tonalité du texte. Le candidat doit aussi tâcher d'inscrire ce texte dans une topique, dans un réseau d'intertextes. Par exemple, la scène de la valse

dans *Madame Bovary* (I, 8) pourrait être située dans la tradition de la scène de bal, entre *La Princesse de Clèves* et *Le Guépard*. On a regretté qu'une candidate ayant expliqué une page du *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq n'ait pu, durant l'entretien qui l'y invitait, replacer cette page dans la continuité des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe ou de celles du *Capitaine Hatteras* en route vers le Pôle, que Gracq tenait pour un chef-d'œuvre.

Les candidats ne doivent pas consacrer dix minutes à résumer la vie de l'auteur : l'essentiel reste l'examen du texte ; ils ne doivent pas non plus passer trop de temps sur son début, ce qui conduit souvent à en sacrifier la fin. Le sens littéral n'est pas toujours vu, d'où parfois de fâcheuses approximations, par exemple lorsqu'une candidate transforme en un arrachage de dent l'opération des végétations dans le célèbre épisode de la « gorge coupée », dans *L'Âge d'homme* de Michel Leiris.

Expliquer, décrire.

Si l'analyse du mouvement d'un texte ne doit pas nécessairement comporter trois parties, il est souhaitable de l'annoncer avec clarté en indiquant les premiers et derniers mots des divers moments distingués. Souvent les candidats négligent le style des textes ou leurs particularités : dans une page où Bossuet s'adresse à la reine, l'alternance « Madame »/ « Votre Majesté » n'a pas été commentée ; dans l'explication d'une scène de *Bajazet*, pas une seule remarque sur les rimes ou la musicalité du texte. S'il constate un faible savoir en matière de versification, le jury a su apprécier, en revanche, qu'un candidat, ayant tenté d'intelligentes interprétations d'un poème de Jules Supervielle, ait reconnu avec honnêteté les limites de ses choix herméneutiques. Il n'est d'ailleurs pas forcément plus ardu d'étudier un poème moderne qu'une page de Stendhal qui file entre les doigts. Le jury invite donc les candidats à une combativité plus confiante face à certains textes du XX^e siècle : qu'ils se gardent de les juger trop hâtivement « hermétiques » – les statistiques montrent qu'ils peuvent donner lieu à de belles réussites.

Une explication peut être adaptée à la forme et à la longueur du texte proposé : une analyse délibérément rhétorique, attentive à la progression du texte s'impose pour un portrait, une page de Mémoires, un discours (ou pour une lettre retorse extraite d'un roman du XVIII^e siècle) ; une explication organisée plus souplesment, s'autorisant parfois des remarques surplombantes ou prenant en charge l'étude d'un motif, d'un rythme à l'échelle de tout un mouvement, est la bienvenue dans le cas d'un sonnet. Les membres de l'une des commissions ont ainsi apprécié une explication très précise, très attentive au détail d'un sonnet de Louise Labé, la candidate ayant su revenir sur des vers déjà commentés pour montrer comment la composition du poème procédait comme par anamorphose, révélant progressivement l'éclat à peine altéré du chant amoureux.

La syntaxe des phrases longues gagnerait à être systématiquement décrite, afin d'éviter les commentaires pointillistes sur tel terme ou telle figure. La caractérisation de la période n'en serait que plus pertinente ; cela se serait imposé dans le commentaire d'une page de l'oraison funèbre d'Anne de Gonzague par Bossuet.

Dans un texte théâtral doivent être étudiés l'enchaînement des répliques, dans un roman, les questions de focalisation, de rythme du récit ou les discours rapportés. La position dans laquelle le lecteur/spectateur est placé, au théâtre ou dans le roman épistolaire, est trop rarement prise en considération. En outre, mobiliser à bon escient quelques éléments de narratologie permet, entre autres choses, d'éviter le regard myope sur un texte. Les pages tirées d'autobiographies, en particulier, sont les cibles d'une paraphrase envahissante, notamment telle page des *Mots* de Sartre ou de *L'Âge d'homme* de Leiris. Il conviendrait aussi d'éviter le placage de fiches : une candidate n'ayant visiblement jamais croisé « Monsieur Prudhomme » (un des *Poèmes saturniens* de Verlaine) a manqué de confiance en ses propres capacités herméneutiques et a fait de ce poème un manifeste parnassien.

On recommande aux candidats de ne pas interpréter systématiquement les fonctions grammaticales de sujet et d'objet en termes psychologiques : il est rarement pertinent d'affirmer que si le pronom représentant un personnage est complément d'objet, c'est que ce personnage est passif ou dominé.

La culture et l'opinion.

Rappelons la nécessité pour les candidats d'enrichir leur culture littéraire, historique et religieuse : il y va de la compréhension de la littérature. L'histoire de la sociabilité, la prise en compte du contexte social, historique et religieux peuvent aider à éclairer telle page d'Agrippa d'Aubigné, de Mme de Sévigné, de Bossuet, de Racine, mais tout autant de Bernanos, de Mauriac ou de Montherlant. Souvent, le candidat procède à la dépolitisation des enjeux ; or, comment ne pas s'interroger sur l'image du peuple (compliquée, certes) que Flaubert veut renvoyer dans l'épisode du sac des Tuileries (*L'Education sentimentale*, III, 1) ou sur celle que Michelet souhaite promouvoir dans *Le Peuple* ? Ce ne sont là que quelques exemples.

Le jury s'inquiète des réactions de tel ou tel candidat devant certains textes. Ainsi, commentant une page du *Mariage de Figaro*, une candidate déclare que la comtesse, parce que Chérubin l'aime, pourrait être considérée comme « pédophile » ; une autre, parlant des cannibales du *Voyage* de Jean de Léry, exprime sa gêne en

prononçant le mot « tribu », comme s'il s'agissait d'une grossièreté ; une troisième, enfin, ayant qualifié de « sexiste » un passage des *Liaisons dangereuses* où il est dit à propos de la Présidente de Tourvel : « La douceur naturelle était revenue », croit bon d'ajouter : « Devant une classe, on ne pourrait plus dire ça, car la douceur n'est pas un attribut féminin ». Face à de telles attitudes, le jury encourage les candidats à ne pas se soumettre à la tyrannie de l'opinion, et les invite à lire ou à relire « Politiquement incorrect », un texte savoureux de Nicolas Bouvier, recueilli dans *Histoires d'une image* (2001).

Quelques conseils enfin.

Le jury apprécie la qualité de communication du candidat, son « *éthos* » de futur professeur, sa capacité à embarquer ses auditeurs dans sa démonstration, à faire vivre un texte, à incarner une parole « savante » qui peut être personnelle ou engagée. Une telle capacité implique que le candidat s'exprime avec aisance en regardant ceux auxquels il s'adresse, sans rester rivé à ses notes. Sans être affectée, la parole doit être soignée : certaines commissions ont été gênées d'entendre des candidats dire « le perso » pour le personnage, ou abuser de mots et de locutions qui tournent parfois au tic de langage : « du coup », « suite à » ou « voilà », trop souvent répétés, finissent par agacer l'auditeur. En revanche, la virtuosité, la précision, la modestie d'une explication de « La Chatte métamorphosée en femme » de La Fontaine ont été grandement appréciées et ont valu un 20 à la candidate qui l'a présentée. De même, telles pages de *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, des *Fleurs bleues* de Raymond Queneau ou des *Choses* de Georges Perec ont offert au jury l'occasion d'écouter de stimulantes explications qui ont reçu de très bonnes notes.

Les candidats ne doivent pas hésiter à faire sentir la dimension comique d'un texte ; une page de Flaubert, de Proust, de Giraudoux, de Beckett peut être drôle et il ne faut pas avoir peur de le dire.

Je conclus (ce qui, on le sait, est un signe de bêtise), mais en citant George Steiner citant lui-même Péguy : « "Quelle effrayante responsabilité", en effet, mais aussi, quel incommensurable privilège, que de savoir que la survie de la littérature, même la plus grande, dépend d' "une lecture bien faite", d' "une lecture honnête" » (*Passions impunies*, 1996).

Hélène Baty-Delalande, Bénédicte Louvat, Brigitte Thomas, Damien Crelier, Jean de Guardia, Boris Lyon-Caen et Stéphane Preziosi m'ont apporté une aide précieuse pour la rédaction de ce rapport ; qu'ils en soient chaleureusement remerciés.

Épreuves orales : commentaire d'un texte issu du programme de littérature comparée

Rapport rédigé par Emilie Picherot (maître de conférences, Université de Lille) avec l'aide des autres membres des deux commissions d'interrogation : Zoé Schweitzer (maître de conférences, Université de Saint-Etienne), Agathe Salha (maître de conférences, Université de Grenoble), Anne Teulade (professeur, Université Rennes 2), Vanessa Besand (maître de conférences, Université de Bourgogne-Franche-Comté), Thibaut Casagrande (maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle).

Comme l'an dernier, la situation sanitaire a eu un impact sur le déroulement des oraux de l'agrégation. Les candidats, comme les membres des commissions, étaient tenus de porter le masque durant les épreuves. L'inconfort lié à cette obligation a été sensible pour certains candidats, visiblement gênés par le masque lors de la performance orale, mais il n'a engendré aucun dysfonctionnement. Les candidats se sont efforcés de parler distinctement et le jury n'a déploré aucune perte d'information. Certains ouvrages personnels ont été écartés car ils présentaient de trop nombreuses annotations, le jury proposant alors un exemplaire vierge sur lequel, il faut le rappeler ici, le candidat ne doit rien inscrire conformément à l'usage des années précédant la crise sanitaire. On doit souligner d'emblée le bon déroulement global des oraux ainsi que la politesse des candidats. Le stress lié à l'épreuve semble inévitable, l'enjeu du concours est important, on ne peut que conseiller à ceux qui souhaitent passer l'agrégation de s'y préparer au mieux. L'épreuve orale reste une performance : il peut être utile de boire un peu avant de se lancer, de bien respirer pour placer sa voix, et surtout de considérer que les membres du jury ont un regard bienveillant vis-à-vis des candidats.

Remarques générales sur l'exercice du commentaire composé

Dans les remarques générales, on notera d'abord que l'agrégation est un concours de recrutement d'enseignants du secondaire. Il faut ainsi parler pour être compris. L'épreuve de commentaire d'un texte issu du programme de littérature comparée est spécifique à cet égard. Si les membres du jury sanctionnent le travail de préparation sur les œuvres qui doivent être connues et dont les enjeux doivent être compris, ils ne recrutent pas des spécialistes de chaque période ou de chaque domaine linguistique en particulier. Le jargon souvent inutile est à proscrire et il faut savoir dégager une lecture compréhensible de textes parfois difficiles sans fuir cette difficulté. Toute l'échelle des notes est utilisée. Cette année elle s'est étalée de 2 à 19 pour une moyenne générale de l'épreuve à 9. Il est important de comprendre à quoi ces notes correspondent. Les critères retenus par les membres du jury sont les suivants :

- La compréhension du passage

On ne peut que rappeler dans ce rapport l'importance de la compréhension littérale des textes. Certains commentaires manquent cette dimension essentielle de l'exercice. Les répertoires d'occurrences sont généralement très maladroits de même que les relevés d'expressions ou de termes qui ne sont pas mis en rapport avec leur contexte. Les textes littéraires, même les sonnets, ont d'abord du sens et il est important dans le cadre d'un concours de recrutement d'enseignants d'être bien conscient de cette exigence première. Certains passages du *Vice-consul* sont déroutants de ce point de vue mais une attention stricte à la lettre du texte permet de surmonter cette difficulté. De même, il est indispensable de vérifier, pendant l'année mais aussi pendant le temps de préparation, que le passage est bien compris. L'attribution des voix dans l'œuvre de Wolf par exemple n'a pas toujours été bien vue, de même, les sonnets du programme sur la poésie, parfois peu explicites, nécessitent de revenir à une analyse syntaxique précise qui permet de comprendre les phrases malgré leur découpage métrique. Un commentaire purement formel qui ne prend jamais en compte le sens est particulièrement maladroit même si une attention à la forme est bien entendu elle aussi exigée.

- La prise en compte de la spécificité du découpage

Les rapports précédents le rappelaient déjà : au candidat est soumis un texte ou un groupement de poèmes qu'il faut prendre en considération tel qu'il est donné par le sujet. Pour les œuvres romanesques, il s'agit d'un texte de plusieurs pages (entre trois et dix), pour les recueils, d'un groupement de sonnets conjoints (entre deux et cinq). Plusieurs candidats ont eu tendance à fuir ce groupement ou ces bornes, influencés sans doute par des exercices réalisés pendant l'année. Il est ainsi particulièrement maladroit d'annoncer en introduction que le passage aurait été plus intéressant s'il avait été délimité d'une autre manière. Rappelons que ce sont les membres du jury qui choisissent les sujets et qu'il est mal venu, comme en dissertation, de s'y opposer d'emblée. Le découpage peut obéir à plusieurs considérations : une cohérence interne que le candidat est amené à vérifier (par des jeux d'écho par exemple dans les poèmes de Browning ou de Neruda, par des effets de pause dans les œuvres romanesques), un jeu d'oppositions ou de transition (lorsque deux chapitres sont envisagés par un même groupement par exemple dans l'œuvre de Wolf). S'il est impossible d'entrer dans la tête du jury, il est intéressant pour le candidat de se soumettre honnêtement à cette proposition de lecture et à ce qu'elle implique pour la lecture du passage.

Le commentaire doit ainsi rendre compte de la spécificité du sujet tel qu'il est donné. Trop de candidats présentent des problématiques ou des plans qui semblent pouvoir servir à n'importe quel sonnet de Pasolini ou à n'importe quel extrait du roman de McCullers. C'est une erreur majeure de méthode très facilement repérable par le jury. On ne peut donc que conseiller aux candidats de se demander si la problématique qu'ils envisagent rend véritablement compte du groupement ou du texte ou si elle serait valable aussi pour d'autres groupements auquel cas il est nécessaire de la modifier. Une part importante de chance entre dans tout concours, il est possible de tomber sur un texte déjà étudié pendant l'année de préparation (et mieux on se prépare, plus les possibilités de tomber sur un texte déjà vu sont importantes). Le recueil de Browning, par sa taille réduite, fait qu'il est à peu près sûr que le candidat aura étudié les poèmes proposés à l'oral. Il faut bien entendu se servir de ce travail nécessaire mais en gardant un œil attentif à l'effet produit par un groupement légèrement différent, un découpage qui inclut ou exclut un paragraphe par rapport à ce qui a été fait dans l'année. Plus la problématique est spécifique et claire, meilleur sera l'exposé.

- La clarté de l'exposé

Le commentaire doit être compréhensible, clair et bien organisé. Les membres du jury doivent avoir le temps d'assimiler les propositions interprétatives du candidat : l'annonce de la problématique, passage clé de l'introduction, doit être particulièrement soignée, de même que l'annonce des trois parties qui construisent une démonstration personnelle et spécifique. Certains candidats, particulièrement agréables à écouter, savent par exemple ménager des temps de conclusions partielles qui rendent compte de la progression de la démonstration. Il n'est pas nécessaire de se répéter de façon artificielle mais de souligner les éléments qui assurent le lien entre les différentes parties et sous-parties. Ces dernières gagnent à être exposées clairement elles aussi. Certains candidats les annoncent en début de grande partie d'autres au fil de leur exposé. Les deux méthodes se valent. Le commentaire est composé : il ne faut pas suivre l'ordre du passage ou du groupement. L'ensemble des poèmes ou pages du sujet doit être commenté et le candidat doit veiller à cela lors de la préparation. Un balayage systématique (par exemple les quatre poèmes donnés cités toujours dans le même ordre dans toutes les sous-parties) est à éviter. Il est intéressant de consacrer un temps à l'étude de la composition du passage plus importante pour l'analyse qu'une simple liste de thèmes en introduction faisant office de présentation de l'extrait. Le jury a trop souvent constaté une dérive rhétorique de l'exercice se résumant à une machine bien huilée qui propose des sondes épisodiques dans les textes mais ne se met pas au service de celui-ci pour en déployer la progression et en développer le sens.

Il faut hiérarchiser les informations. Les temps d'analyses de détail, qui étayent la structure argumentative de l'ensemble, doivent être identifiables afin de mieux mettre en évidence les moments où le propos se fait plus général en rapport avec la problématique globale du commentaire. On ne peut que conseiller aux candidats d'arriver avec des feuilles de brouillon bien organisées (la pratique du recto-verso est parfois source de désorganisation). Il est préférable de ne pas trop lire son texte rédigé mais de savoir naviguer entre ces deux types d'énoncés : les moments d'exemples et les moments plus théoriques. Il est appréciable de faire entendre le texte donné par la lecture : quelques lignes lues peuvent ainsi rendre compte de l'enchaînement des phrases et servir de point de départ pour un exercice de micro-lecture.

Le débit est personnel bien entendu mais certains candidats, sans doute mus par le stress, parlent dans une urgence pénible à l'audition et qui engendre, en général, de nombreuses et inutiles redites. Même dans la situation particulière du concours, il faut garder à l'esprit que l'enseignement est un acte de communication : de même qu'une écriture illisible nuit à l'écrit, un débit infernal nuit à l'oral.

- Le respect du temps et l'équilibre des parties

Cette angoisse est liée selon toute vraisemblance, à la limite de temps (30 minutes pour l'exposé). La limite temporelle fera partie intégrante de l'activité d'enseignement et il est indispensable de vérifier que les candidats savent s'y soumettre. On voit les candidats arriver avec de multiples chronomètres, réveils et autres montres numériques... instruments qu'ils ne consultent pas toujours pendant l'épreuve. On ne peut que conseiller de minuter soigneusement au brouillon les différentes parties (introduction, trois parties du développement et conclusion) afin de gérer au mieux l'ensemble du temps imparti. Le rappel à l'ordre est toujours déstabilisant et il est préférable de donner au jury l'impression que l'on est maître du temps pendant toute la durée de l'épreuve. Ainsi, une introduction trop longue annonce une fin d'exposé difficile. Les trois parties doivent bénéficier d'un temps à peu près équivalent. Trop de candidats sont amenés à sacrifier leur dernière partie au profit d'une description paraphrastique bien trop longue dans la première.

L'exercice est difficile sur ce point car il nécessite, et cela a été dit dans la question précédente, une hiérarchisation claire des informations. On peut conseiller par exemple au candidat de ne pas multiplier les analyses pour démontrer une idée et de savoir jouer du rythme de l'exposé pour bien mettre en valeur son analyse quitte à ne pas développer tous les exemples prévus lors de la préparation.

Il faut bien entendu exploiter l'ensemble du temps imparti, là se trouve la maîtrise : ne finir ni cinq minutes avant, ni une minute après... Seul l'entraînement, tout au long de l'année, permet de réaliser cet exercice.

- La connaissance des contextes et des références

S'il l'on ne recrute pas des spécialistes comme il a été rappelé plus haut, on exige du candidat des connaissances minimales sur les œuvres du programme, leur contexte d'écriture, leurs esthétiques respectives. Le roman de McCullers constitue un bon exemple de cela. L'œuvre est publiée dans le contexte de la ségrégation et l'intrigue se déroule dans le Sud des États-Unis, ignorer ce contexte particulier implique une incompréhension des enjeux romanesques majeurs. De même, on attend aussi du candidat qu'il sache que l'abandon de la petite fille de la mendicante dans l'œuvre de Duras, fait écho à une scène fondatrice pour l'auteur qui y fait référence dans plusieurs œuvres. La situation particulière d'Elizabeth Barret, ce que lui imposent son père et la société victorienne en tant que femme, la douleur liée à la perte de son frère et de sa mère à laquelle de nombreux sonnets font allusion, voilà des éléments nécessaires à la compréhension des sonnets, comme la relation de Pasolini avec Ninetto ou de Neruda avec Matilde ou avec l'engagement politique. Il n'est bien sûr pas question de repérer tous les « autobiographèmes » des sonnets et de les réduire à une telle lecture mais ces connaissances sont néanmoins nécessaires pour bien comprendre les œuvres et les commenter au mieux en évitant par exemple de dangereux contre-sens qu'une connaissance du contexte aurait très simplement évités. De la même manière, les multiples allusions mythologiques dans les sonnets de Browning, les références à Dante pour Pasolini et Neruda, à la tradition pétrarquiste ou à la poésie pastorale semblent des prérequis indispensables et qui relèvent de la culture littéraire minimale exigible à ce niveau comme de la préparation précise des textes en amont des épreuves.

Rappelons que le jury de littérature comparée n'attend pas *a priori* la liste des références détectables dans tel ou tel sonnet, même si la question de la réécriture donc de l'intertextualité est majeure pour les trois sonnettistes mais ce sont des aides précieuses pour entrer dans les textes. La question soulève celle d'une forme d'honnêteté de lecteur, l'attitude qui consiste à nier la difficulté d'un vers est particulièrement maladroite. On n'attend pas une « traduction » paraphrastique ou explicitation définitive, de nombreux vers sont énigmatiques, impression parfois liée à la traduction, mais le jury valorise un commentaire qui prend en compte cette difficulté et propose des hypothèses étayées. Il est par exemple possible de voir dans le « dieu marin » du sonnet 37 de Browning une figuration de Neptune, mais la statue du dauphin doit au moins provoquer l'interrogation d'un lecteur attentif. De même, dans le sonnet 5 de Neruda, si le terme *Araucane* peut de fait renvoyer à une race particulière de poule, le contexte du sonnet rend cette interprétation très discutable.

- Correction de la langue et entretien avec le jury

Lors de cette épreuve, l'entretien ne vise jamais à piéger le candidat : l'objectif est contraire, il s'agit d'amener le candidat à revenir sur une interprétation discutable, préciser un élément du commentaire qui n'aurait pas été développé, proposer une autre lecture d'un passage ou d'un vers. Certaines questions sont fermées et précises (sur une référence ou la structure syntaxique d'un passage) mais elles sont souvent ouvertes, le jury vérifie alors moins la réponse elle-même que le cheminement du candidat et son attitude face à cette proposition. Au moment de l'entretien, il faut savoir sortir la tête de ses notes et accepter les propositions du jury. Certains candidats arrivent épuisés à l'entretien visiblement douloureux sans saisir l'opportunité de ce moment, or l'épreuve est bien composée de ces deux moments distincts et certains savent en profiter pour améliorer une note moyenne ou corriger une interprétation. La plupart des candidats de cette session a su répondre, souvent de façon satisfaisante. S'il ne faut pas trop détailler les réponses, il ne s'agit pas en effet de proposer un nouveau commentaire, les réponses monosyllabiques sont maladroites. On doit aussi rappeler aux candidats que les références intertextuelles citées dans les commentaires peuvent faire l'objet de questions lors de l'entretien. Il est légitime pour le jury de considérer que si une œuvre littéraire est citée par le candidat, c'est que cette citation est motivée et non qu'elle sert uniquement à orner le commentaire d'un titre d'une œuvre en fait ignorée du candidat. Citer *La vie est un songe* de Calderón ou *La Divine Comédie* de Dante peut être une excellente idée dans certains cas, il faut alors être capable de bien expliquer par quoi cette référence est motivée et donc connaître ces œuvres. Rappelons que la lecture des textes littéraires ne vise pas à en réduire la complexité, ni à raser les tensions et les contradictions qui semblent trop souvent gêner les candidats.

A propos des deux programmes

Comme pour l'épreuve écrite, les candidats ne sont pas amenés à retrouver dans leurs commentaires les intitulés des programmes mais bien à dégager la spécificité des groupements proposés. Les six œuvres du programme ont fait l'objet d'un nombre équivalent de sujets pendant toute la durée de l'oral, le jury veille particulièrement à cet équilibre.

- Solitude et communauté dans le roman

Ce groupement d'œuvres romanesques est au programme pour la deuxième et dernière année. On peut donc renvoyer au précédent rapport d'oral. L'œuvre la plus difficile pour les candidats a été celle de Duras. Les commentaires ont eu tendance à se perdre dans des considérations filandreuses. Les meilleurs commentaires ont su montrer d'abord le sens littéral des textes et l'articuler avec des considérations esthétiques. Le jury prend

en considération les difficultés des passages proposés et valorise de ce fait les commentaires mieux réussis sur des textes moins évidents à commenter. Sur l'œuvre de Wolf, l'ancrage historique de l'œuvre a été curieusement sacrifiée cette année, alors que l'expérience de l'auteur, sans réduire le sens de l'œuvre à cela, est très importante dans l'élaboration du roman. Sa position personnelle en RDA puis l'impact de la réunification de l'Allemagne sur sa création littéraire auraient pu être mieux mises en valeur. D'une manière générale, les candidats sont très frileux vis-à-vis des idées (politiques notamment) que l'on peut dégager des textes, cela engendre des commentaires qui semblent considérer que la littérature est hors du monde. De la même manière, le jury a pu s'étonner de certaines lectures du roman de McCullers : les candidats doivent prendre en compte les affects visés par le texte, la dimension pathétique de certaines scènes ne doit pas être évacuée au profit d'une lecture purement formaliste ; cette dimension affective fait partie de la littérature et particulièrement de ce roman.

- Formes de l'amour. Sonnets de la modernité

Intégrer des œuvres poétiques au programme de littérature comparée pose toujours la délicate question de l'accès à la poésie en traduction. L'intérêt des éditions des œuvres de ce programme réside dans leur caractère bilingue. Il n'est pas demandé de citer l'œuvre en langue originale, certains candidats (et cela n'a bien entendu pas été jugé négativement par le jury), ont construit l'ensemble de leur commentaire sur des citations en anglais ou en espagnol. Ce n'est pas exigé, c'est bien la version française qui est au programme. Il est évident cependant que l'attention à la traduction, question qui doit être préparée pendant l'année, est valorisée. Commenter les traductions, sans en faire le procès, est toujours une bonne idée et plus particulièrement en poésie. Le groupement de sonnets présente un écueil induit par la forme du commentaire composé : celui d'une atomisation des poèmes. L'exercice est particulièrement difficile sur ce point, car les candidats sont très souvent tentés par des relevés d'occurrences qui engendrent une perte du sens global des sonnets et des groupements. Le recueil de Browning a été à l'origine d'excellents commentaires : la difficulté de certains sonnets, la position complexe du je lyrique vis-à-vis de la tradition littéraire et des représentations de l'amour ou du couple amoureux ont été particulièrement bien mises en valeur par plusieurs candidats. De même, les procédés poétiques originaux de la poétesse (les rimes, les enjambements) ont motivé des analyses très convaincantes et qui témoignent d'une excellente préparation comme d'une remarquable sensibilité littéraire. Il ne faut pas oublier l'ancrage biographique des sonnets et savoir profiter des notes présentes dans l'édition au programme qui rappellent des passages de la correspondance entre la poétesse et Robert Browning. Une culture générale religieuse minimale comme une attention à la singularité des textes qui s'appuient sur cette culture est nécessaire à la compréhension de nombreux sonnets du recueil. A propos du recueil de Neruda, il faut rappeler que ce n'est pas parce que le poète est connu pour ses positions politiques que ses sonnets doivent systématiquement être lus dans cette perspective. Associer, sans justification le mot « sang » au « communisme » est au moins maladroit. Rappelons que les mots des poèmes sont inscrits dans un contexte qui leur confère du sens. On ne peut prétendre ainsi construire une sorte de lexique nérudien où chaque terme aurait son équivalent invariable. Si une lecture politique de certains sonnets ou vers est tout à fait légitime dans le recueil, il faut que cette lecture soit motivée et étayée par des analyses. Le jury est tout à fait prêt à entendre un commentaire différent de ce qu'il attendait, mais l'exercice repose sur la capacité du candidat à démontrer la légitimité de son interprétation. Certains candidats enfin ont été gênés par les allusions sexuelles du recueil de Pasolini. Le jury ne cherche en aucun cas à déstabiliser les candidats mais une analyse simple et claire de ces allusions est exigible. Les références intertextuelles, par exemple la reprise décalée des mythes européens et la *Divine Comédie* de Dante, constituent une bonne entrée pour ces sonnets dont le sens littéral n'est pas toujours évident à restituer. Les procédés poétiques doivent faire l'objet d'analyses, il faut donc que les candidats s'y préparent pour savoir y faire allusion de façon précise – ce qui a parfois été fait de façon remarquable. Il ne faut pas minorer la violence des imprécations, des invectives et des récriminations présentes dans certains sonnets de ce recueil. Bien au contraire, le commentaire des poèmes doit mettre en évidence l'amertume du propos qui s'analyse bien en termes de registres ou avec des outils rhétoriques. Le recueil italien a en effet trop souvent été l'objet d'une lecture simplifiée, les commentaires faisant le constat de la douleur du poète et de la prise de conscience de la fin de la relation sans examiner la traduction littéraire complexe de cet état psychologique. Plusieurs découpages amenaient à examiner comment les tensions de la posture lyrique, les contradictions entre pathétique et invective, et le mélange des enjeux affectifs, sociologiques et économiques sont mis en jeu de manière complexe par les poèmes.

D'une manière générale, les membres des commissions de l'épreuve de littérature comparée tiennent à remercier l'ensemble du directoire, les appariteurs qui ont assuré la bonne marche du concours, ainsi que les candidats pour leur politesse et leur disponibilité lors des entretiens.

Éléments statistiques

Bilan de l'admissibilité de la session: 2021

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1128
Nombre de candidats non éliminés : 619 Soit : 54.88 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:
00.00, AB, CB, NR, EI, RA, RD

Nombre de candidats admissibles : 248 Soit : 40.06 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0315.37 (soit une moyenne de : 07.89 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0440.21 (soit une moyenne de : 11.01 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 110

Barre d'admissibilité : 0353.00 (soit un total de : 08.83 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 40)

Bilan de l'admission de la session: 2021

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 248
Nombre de candidats non éliminés : 238 Soit : 95.97 % des admissibles.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:
00.00, AB, AN, RD*

Nombre de candidats admis sur liste principale : 112 Soit : 47.06 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 0798.86 (soit une moyenne de : 09.99 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0934.46 (soit une moyenne de : 11.68 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 357.89 (soit une moyenne de : 08.95 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0446.58 (soit une moyenne de : 11.17 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 112
Barre de la liste principale : 0785.90 (soit un total de : 09.82 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 80 dont admissibilité : 40 admission : 40)