



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation externe spéciale

Section : Lettres modernes

Session 2021

Rapport de jury présenté par :

Jean-François LOUETTE, Professeur des Universités

Président du jury

Sommaire

Observations générales, par le président du jury	page 3.
Épreuves écrites	page 5.
Première composition : littérature française	page 5.
Deuxième composition : littérature comparée	page 12.
Étude grammaticale	page 20.
Épreuves orales	page 38.
Leçon	page 38.
Explication de texte sur programme	page 40.
Exposé de grammaire associé à l'explication de texte	page 43.
Mise en perspective didactique d'un dossier de recherche	page 47.
Éléments statistiques	page 49.

Observations générales du Président du jury

Institué par un arrêté du 28 juin 2016 publié au Journal officiel de la République française n° 0174 du 28 juillet 2016 (texte n° 12)¹, le concours externe spécial de l'agrégation de Lettres modernes, réservé aux titulaires d'un doctorat, a connu sa cinquième session en 2021. Avec 10 postes mis au concours (12 en 2018, 2019, 2020).

Après deux années d'augmentation (132 en 2018, 156 en 2019), il faut, depuis la session 2020, constater et regretter une baisse du nombre d'inscrits : 126 candidats en 2020, 116 cette année. Sans doute le concours doit-il encore gagner en visibilité.

Parmi ces inscrits, 45 ont passé toutes les épreuves écrites (en 2018 : 50 ; en 2019 : 70 ; en 2020 : 49), et 42 candidats ont été déclarés non éliminés, soit 38, 79% des inscrits.

En 2018, la barre d'admissibilité avait été fixée à 7,63 / 20 ; en 2019, à 8 / 20 ; en 2020 à 7,41 / 20 ; pour la session 2021, à 6,88. Ont été déclarés admissibles 21 candidats (contre 24 les deux années précédentes). Moyenne générale des candidats admissibles : 9,35 / 20.

À l'issue des épreuves orales (auxquelles 20 candidats se sont effectivement présentés), seuls 8 postes sur les 10 mis au concours ont été pourvus – soit 40% des non éliminés. La barre d'admission a été fixée à 9,35 (elle était de 9,79 en 2020, de 9,02 en 2019). La moyenne des candidats admis s'est élevée à 11,17.

Le jury n'a pas déclaré reçus les candidats classés au-delà du huitième rang : leur moyenne totale (écrits + oraux) était inférieure à 9 / 20. Leur niveau se situait donc en deçà de ce que l'on peut et doit attendre d'un agrégé de Lettres modernes.

Nous avons néanmoins plaidé pour que l'an prochain (session 2022) soient malgré tout maintenus dix postes au concours. C'est peut-être un seuil symbolique. Un signe positif serait ainsi émis, disant que malgré les difficultés de la mise en place, ce concours, dont l'utilité est manifeste, a de l'avenir. A titre de comparaison, le nombre de postes offerts à l'agrégation externe de Lettres classiques reste stable, malgré de semblables difficultés à les pourvoir tous.

Résumons : 116 candidats inscrits – 45 candidats non éliminés à l'issue de l'écrit – 20 candidats présents à l'oral – 8 candidats reçus ; soit en gros 1 sur 5 des « non éliminés » : le succès au concours n'est pas inaccessible.

Nous invitons les candidats refusés à ne pas se décourager, mais à mesurer toute l'exigence, formatrice, de ce concours. Rappelons en effet que les épreuves de l'agrégation spéciale² sont moins nombreuses que celles de l'agrégation dite « ordinaire », mais que leur nature (à l'exception de l'épreuve orale de mise en perspective didactique d'un dossier de recherche) et leur niveau d'exigence sont en principe semblables. Elles demandent donc une préparation tout aussi approfondie et soutenue que pour l'agrégation « ordinaire », ce qui suppose de ne négliger aucune des œuvres au programme, d'acquérir les connaissances grammaticales attendues, et essentielles à transmettre, et de maîtriser la méthode des différents exercices, à l'écrit et à l'oral.

L'écrit

Pour la première composition française, la moyenne était remontée de 7,51 à la session 2018, à 7,84 pour la session 2019 ; en 2021 elle est hélas redescendue à 6,8.

Pour la deuxième composition française (littérature comparée), la moyenne, qui avait baissé de 7,55 (2018) à 7,06 (2019) est remontée à 7,40. Les conseils du rapport de l'an passé semblent donc avoir eu quelque effet.

Pour la grammaire, la moyenne de l'épreuve est passée de 6,13 / 20 (2019) à 7,61 – soit un point et demi en plus, ce qui est appréciable. Signalons que pour la partie de cette épreuve portant sur l'ancien français, les candidats semblent cette année avoir eu à cœur de se préparer avec soin, car trois copies seulement ne l'ont

1 <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2016/6/28/MENH1614698A/jo/texte>

2 Voir le détail des épreuves sur : <http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid104838/les3epreuves-concours-externe-special-agregation-section-lettres-modernes.html>

pas traitée. Le jury a également constaté avec plaisir que les attendus des différentes questions étaient généralement mieux compris.

L'oral

1. Explication de texte suivie d'une interrogation de grammaire.

Les trois commissions ont entendu vingt candidats, soit entre quatre et cinq explications par auteur mis au programme ; les notes s'échelonnent de 03 / 20 à 16 / 20, la moyenne est de 8,9.

Pour la grammaire, la moyenne des notes obtenues par les candidats s'élève cette année à 9,05, ce qui semble confirmer les progrès déjà observés lors de la session précédente.

2. La leçon sur programme.

Le rapport cette année attire l'attention sur la différence à respecter entre exercice de composition française, et exercice de leçon.

La note la plus élevée a été de 17 / 20 ; la plus basse, de 3 / 20 ; la moyenne, de 08,90.

3. La troisième épreuve orale de l'agrégation externe spéciale, spécifique à ce concours, est sans doute celle que les admissibles, faute de pratique et d'expérience, abordent avec le plus d'appréhension. Nous ne pouvons que renvoyer les candidats au rapport de cette session 2021, mais aussi à celui de la session 2020, qui formulait avec une netteté et une fermeté accrues, grâce à la diligence d'Anne Vibert et de Marianne Bouchardon, les attendus de cette épreuve encore récente qui ne cessent de se préciser au fil des sessions.

Nous espérons que les différentes parties de ce rapport, complétées, pour les épreuves similaires, par le rapport de l'agrégation « ordinaire », apporteront aux candidats toutes les informations dont ils ont besoin pour se préparer efficacement et se donner toutes les chances de réussir un concours qui constitue désormais une voie d'excellence vers l'enseignement du second degré, pour des candidats ayant par ailleurs fait preuve de leur aptitude à la recherche de haut niveau.

Jean-François LOUETTE

Professeur des Universités

Épreuves écrites : première composition : littérature française.

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

Rappel du sujet :

« Casanova ne veut rien prouver sans doute à la manière des moralistes. On peut le lire sans se rendre compte de ses intentions. Pourtant il compose savamment pour que le lecteur se laisse prendre à son insu dans la gigantesque tentative à laquelle il est attelé : nier, sans en avoir l'air, les fondements de la société, se refuser à participer à l'histoire grotesque des hommes, en acceptant les risques qui en découlent ».

François ROUSTANG, *Le Bal masqué de Giacomo Casanova* [1984],
rééd. Paris, Payot, 2009, p. 42.

Situation et enjeux critiques

La citation proposée aux candidats s'inscrit pleinement dans le renouvellement des approches critiques qui privilégient, depuis une quarantaine d'années, ce que Jean-Christophe Igalens et Erik Leborgne appellent, dans l'édition au programme de *l'Histoire de ma vie*, « Casanova, écrivain » (p. VII) : un auteur à part entière et non plus un mythe, longtemps figé en double emblème de la séduction et d'un XVIII^e siècle sous le signe de la jouissance et de la gaieté. Casanova, libéré du théâtre de son automotomie, s'est ainsi progressivement éloigné des marges à la fois éditoriales, linguistiques et morales où il gisait depuis presque deux siècles, oublié des bibliothèques, des canons et plus encore des programmes d'agrégation. Son entrée au concours, en 2021, marque ainsi une étape décisive dans la réhabilitation officielle d'un auteur dont la Bibliothèque nationale, autre instance légitimante, acquiert à grand bruit le manuscrit en 2010. Ajoutées aux deux éditions scientifiques qui mettent enfin le texte original à la disposition du public depuis 2013 – la Pléiade, dirigée par Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna, et les volumes de la collection « Bouquins », dirigés par Jean-Christophe Igalens et Erik Leborgne –, ces institutionnalisations consacrent plus que jamais l'œuvre de Casanova : *l'Histoire de ma vie* appartient aujourd'hui à notre patrimoine, désarmant définitivement « cette singulière répugnance à faire de Casanova un écrivain à part entière³ », pour reprendre la formule de René Démoris dans la célèbre préface dont il accompagne, en 1977, les *Mémoires* du Vénitien aux éditions Garnier-Flammarion.

La composition a traditionnellement représenté un enjeu capital de ces débats : la question de la nature, voire de la qualité littéraire de *l'Histoire de ma vie* est née en effet de l'indiscutable hybridité d'un texte à la fois affranchi de tous les modèles génériques – Casanova n'écrit ni une autobiographie, ni des Mémoires, ni un roman-mémoires – et revendiquant surtout une spontanéité et une liberté dont l'adresse au vent, dans la préface de 1797 – « je parle à l'air » (p. 8) – constitue l'idéal programmatique. Écrire sans but, ni projet, ni même éthos d'écrivain : tel n'est pas le moindre paradoxe de *l'Histoire de ma vie* que Casanova lui dénie constamment le statut d'œuvre à part entière. Du fantôme de la destruction par le feu – « si je suis à temps, je brûlerai tout » (p. 17) – au plaisir assumé de l'improvisation – « le seul système que j'eus [...] fut celui de me laisser aller où le vent qui soufflait me poussait » (p. 5) –, rarement un livre aura à ce point revendiqué une genèse négative. Ne pas vouloir, ne pas penser, ne pas avoir de « système », ni de « point fixe » (p. 5) ; ne pas savoir non plus – « Ô heureuse ignorance ! » (p. 15) –, ni soulever des questions trop métaphysiques – « Une connaissance qui coûte la vie coûte trop cher » (p. 9) – : Casanova n'entre en scène que pour mieux s'effacer, comme auteur et comme philosophe, et restreindre son ambition au seul plaisir de raconter et de revivre sa propre existence : « Car je n'écris ni l'histoire d'un illustre, ni un roman. Digne ou indigne, ma vie est ma matière, ma matière est ma vie » (p. 7).

Comment dès lors ne pas être tenté de mettre en doute la profondeur, voire l'existence même de son œuvre ? La première réception de Casanova ne s'en prive pas qui dénonce, jusqu'au milieu du XX^e siècle, la superficialité du personnage – « un jeune homme facile, mobilité et plasticité pures, que la vie va meubler comme on fait d'une grande pièce vide⁴ », note Robert Abirached – et la disparate d'un récit où Stefan Zweig voit « plutôt un compte rendu statistique qu'un roman, plutôt une relation de campagne qu'un poème⁵ ». *l'Histoire de ma vie* n'aurait donc au mieux qu'une valeur de document ou d'encyclopédie des jouissances, au

3 Cette préface de René Démoris a été cette année republiée en ligne sur Fabula :

https://www.fabula.org/atelier.php?L_invention_de_Casanova

4 Robert Abirached, *Casanova ou la dissipation* [1961], rééd. Paris, Titanic, 1996, p. 42.

5 Stefan Zweig, *Trois poètes de leur vie, Stendhal, Casanova, Tolstoï* [1928], rééd. Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 185.

pire de miroir narcissique où un homme s'admire interminablement au hasard de ses aventures. Ce mot, véritable slogan chez Casanova, traduit à la fois l'idéal moral d'une disponibilité permanente et l'idéal esthétique d'un texte livré au vent, juxtaposition d'instantanés d'autant plus authentiques que leur protagoniste n'aurait jamais eu ni le désir d'écrire, ni la prétention de « publier » (p. 7). À quel titre aurait-il pu le faire à son époque ? « L'homme sans nom⁶ », pour reprendre la formule de R. Démoris, ne dispose en effet ni de la naissance, ni du poids historique qui autorisent seuls, sous l'Ancien Régime, l'écriture et plus encore l'écriture personnelle. Casanova, marginal, déclassé et étranger, ne pouvait par conséquent qu'inventer une nouvelle légitimité qui compense le déficit de capital dont il souffre alors sur la scène littéraire : ce seront la vie, le plaisir et le moi, autrement dit le symbolique, chargé de sublimer une lettre où tout lui rappelle douloureusement sa bâtardise.

Ces mécanismes de transfert ont très tôt intéressé les psychanalystes : qui est vraiment cet auteur rappelant à chaque page qu'il n'est pas un auteur ? Leur oreille, alertée par les stratégies trop ostensibles et surtout trop contradictoires du texte, soupçonne très vite, dans *l'Histoire de ma vie*, un travail du déni : Octave Mannoni souligne ainsi l'importance de « la notion de *Verleugnung*⁷ » sous la plume de Casanova, suivi quelques années plus tard par François Roustang qui franchit un pas de plus en diagnostiquant, chez le Vénitien, une « passion de l'ignorance, plus forte sans doute que sa passion des femmes⁸ ». Une nouvelle page critique s'ouvre alors en 1984 : elle substitue pour la première fois à l'hypothèse de la vacuité et du désordre casanoviens l'idée d'une œuvre à double fond. En surface, le miroitement du plaisir et du rire ; en profondeur, une signification, une cohérence et un projet d'autant plus intéressants que Casanova les travestit. Soit qu'il préserve ainsi leur puissance subversive, soit qu'il les ignore lui-même en partie, *l'Histoire de ma vie* dépassant de loin l'étrange minoration dans laquelle la maintient son auteur. Le texte gagne, dans tous les cas de figure, une profondeur et une structure inédites. Si le lecteur ne les distingue pas d'emblée, ce n'est pas qu'elles font défaut, mais qu'elles se dissimulent subtilement.

Le sujet

C'est bien le sens général de la citation proposée aux candidats. Extraite de l'étude de F. Roustang, elle s'intéresse plus précisément au Casanova « moraliste ». Un terme clé, rarement défini par les copies alors qu'il revêt ici une importance capitale : le « moraliste » est celui qui prétend transmettre un savoir sur l'homme et définir à cette fin des valeurs susceptibles d'éclairer son public. Casanova, d'emblée recréé, aurait ainsi une ambition anthropologique – qu'est-ce que l'homme, à l'échelle individuelle ou à celle, collective, de la nation ? – et éthique : comment se conduire et que penser, selon quels critères ?

Une fois ce territoire d'élection situé – c'est bien Casanova « moraliste » qu'il faut ici envisager prioritairement, plus que l'autobiographe, l'aventurier ou plus encore « l'immoraliste » au centre de trop nombreuses copies –, le sujet procède en deux temps : il récuse d'abord une lecture classique, qui chercherait dans *l'Histoire de ma vie* les indices objectifs de l'écriture « moraliste » sous l'Ancien Régime : une conception claire du bien et du mal, des maximes ou formules normatives, une visée universelle et une instance légitimante qui en assure la transmission. L'absence de ces outils ne signifie « pourtant » pas, pour F. Roustang, que la morale disparaît sous la plume de Casanova : elle reste au contraire omniprésente, attelée à un projet des plus ambitieux – une « gigantesque tentative » – dont le sujet évoque d'abord la forme, puis l'enjeu. Formellement, il s'agit d'un piège où le lecteur tomberait « à son insu ». L'apparente désinvolture de *l'Histoire de ma vie* dissimulerait en réalité une architecture réfléchie – « savamment » –, à rebours du jaillissement instinctif régulièrement invoqué et qui viserait à entraîner plus efficacement encore un lecteur qui n'aurait d'autre choix que de se ranger aux valeurs défendues par le texte. Quelles sont-elles, ces valeurs ? Une subversion générale des autorités sociales, politiques, religieuses, morales ou sexuelles : ces dernières se voient privées de toute légitimité – « nier » –, entreprise d'autant plus audacieuse que Casanova cultiverait également une position dissidente – « se refuser à participer à l'histoire grotesque des hommes » –, celle de l'*outsider* critique levant le voile sur le théâtre du monde, ses impostures et ses jeux de dupe. Tant d'audace se paie nécessairement au prix fort : le sujet évoque, pour terminer la relecture à laquelle il nous invite, les « risques » d'une telle remise en cause des lois et des règles. Casanova les assumerait courageusement : *l'Histoire de ma vie* ne doit-elle pas d'abord sa célébrité à l'aura d'un prisonnier victime de l'Inquisition italienne et à qui la fortune aurait donné le pouvoir magique de recouvrer la liberté et de « revoir les étoiles » (p. 1276) ?

Bilan

• La citation de F. Roustang articule donc étroitement 3 éléments qu'il importait de bien tenir pour respecter la logique du raisonnement proposé :

- une éclipse de l'écriture moraliste traditionnelle
- au profit d'une composition diffuse et irrésistible
- destinée à pousser plus avant un courageux refus des valeurs et des autorités.

6 Préface aux *Mémoires* de Casanova en GF : voir note 1.

7 Octave Mannoni, « Je sais bien, mais quand même », dans *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 128.

8 François Roustang, *Le bal masqué de Giacomo Casanova* [1984], rééd. Paris, Payot, 2009, p. 25.

- Or la plupart des erreurs sont nées d'une insuffisante prise en compte de ces trois niveaux et de leurs différents éléments, tous utiles et grâce auxquels s'élabore dialectiquement la réflexion proposée par le sujet :
 - soit les candidats perdent ou déforment la lettre de la citation et parlent de « l'immoralisme » de Casanova, au lieu d'interroger les stratégies originales du « moraliste », qui l'est autrement et d'une manière éminemment littéraire puisqu'elle tient à la structure du texte et à sa duplicité.
 - soit les candidats fragmentent la citation et en répartissent les éléments dans les trois grandes parties de leur plan (type I- Casanova moraliste II- La composition III- Les risques), alors que c'est bien l'ensemble du sujet qui constitue la thèse devant être problématisée et dialectisée.
 - soit les candidats n'interrogent pas le lien entre le projet subversif de l'*Histoire de ma vie* et sa composition, alors que c'est précisément l'enjeu du sujet : celui-ci n'évoque pas un Casanova pourfendeur des préjugés en soi, mais bien l'articulation entre la réception du texte ou l'effet provoqué par sa lecture et le projet d'affranchissement qui la sous-tend.
 - soit enfin ce projet *alter-moraliste* est occulté, totalement ou en partie, au profit de concepts absents de la citation – le libertinage, l'écriture autobiographique et ses masques –, amenant alors les copies à plaquer artificiellement de longs développements prêts à l'emploi (le plaisir, le rire, le théâtre...), mais sans aucun rapport avec la question posée.
- Ont donc été valorisées les copies :
 - qui sont d'abord restées au plus près du sujet, respectant et sa lettre (pas de substitutions, de déformations, ni d'importations abusives) et sa logique (comprendre le raisonnement de Roustang dans sa totalité).
 - qui ont ensuite fait l'effort de dialectiser l'ensemble du sujet (la démarche mise en lumière par F. Roustang), plutôt que de n'en traiter qu'une partie.
 - qui ont enfin témoigné d'une connaissance précise du texte, trop souvent résumé ou évoqué de manière allusive, voire sans citation ni exemple, alors que l'ampleur réelle du t. 3 de l'*Histoire de ma vie* n'interdisait pas une appropriation minutieuse qui fait clairement la différence dans les meilleures dissertations.

Corrigé

- Problématique : le t. 3 de *Histoire de ma vie* déploie-t-il un programme hautement subversif inscrit au cœur d'une composition qui le rend aussi efficace qu'invisible ?

1^{ère} partie : L'architecture subversive de *Histoire de ma vie*

Ou comment Casanova invente une composition morale et philosophique.

1 – La disjonction

- Hiatus et ruptures : l'apparente discontinuité du t. 3, en plus de l'inachèvement de certains fragments, maintient le texte en suspens et lui permet de faire en acte l'éloge de la liberté, de l'improvisation et du mouvement. Cet idéal de légèreté est concentré dans une devise récurrente – « *Fata viam inveniunt* » [Les destins trouvent leur voie] » (p. 932) – ou formulé lors du travestissement en Pierrot p. 1067 : « ... sûr de n'être connu de personne, jouissant du présent, et méprisant le temps futur ». Or loin de rester théorique, cette disponibilité se traduit dans une libre composition – « pardon à la digression » (p. 1261) – qui abandonne l'agencement rigoureux de l'intrigue au profit du hasard – « Mais voici une aventure qui ayant eu une jolie conséquence mérite d'être écrite », p. 821 –, du surgissement inopiné de micro-récits – « ... et voici son récit, dans lequel nous vîmes le caractère de la vérité » (p. 1144) – ou du champ des possibles : ce que Casanova appelle, p. 1116 et ailleurs, les « combinaisons ».
- Les effets de rupture de la trame narrative – voir par exemple l'épisode à Dresde p. 891 et suivantes – entretiennent également la mobilité de Casanova, installé à la marge des pays qu'il visite ou observant les mœurs depuis la « galerie » (p. 891), autrement dit un espace stratégiquement interstitiel, choisi comme modèle de l'ensemble du livre juxtaposant Paris, l'Autriche et l'Italie. La mobilité devient donc le programme éthique de Casanova, surtout lorsqu'il retrace sa jeunesse puisque le t. 3 commence à « [s]on âge de 25 ans ».

2 – Un livre choral

- À ces ruptures qui préservent l'élan, le mouvement et l'instant s'ajoute une énonciation elle aussi pensée comme un ressort au service de la subversion des valeurs : Casanova a en effet soin de multiplier les voix – nombreux dialogues, micro-récits insérés, lettres citées *in extenso* –, refusant ainsi qu'une seule instance auctoriale prenne en charge une vérité aussi plurielle que les figures qui l'incarnent. Les blasphèmes sont ainsi proférés aussi par M. M. (p. 1055), présentée comme une « femme adorable esprit fort » (p. 1043), ce qui permet à Casanova de multiplier les attaques contre les valeurs morales et religieuses, attaques d'autant plus efficaces qu'elles ont plusieurs tribunes. De même lorsqu'il recourt au dialogue philosophique (ex : formation de la Vésian p. 847-851), le maître qu'il incarne vacille face aux arguments de sa jeune disciple. La vérité ne se saisit pas d'emblée, mais au sein d'un jeu complexe et qui subvertit les hiérarchies et les modèles traditionnels.
- La question de l'identité, résolument inassignable dans *Histoire de ma vie*, trouve également dans le modèle théâtral qui traverse tout le t. 3 une métaphore stratégique : dès la rencontre avec Cattinella, qui demande à Casanova de « jouer un faux personnage » (p. 681), le masque dit l'impossible fixité de l'être, tandis que l'idéal du comédien – le voyage à Paris est tout entier sous les auspices de la scène et des acteurs, italiens ou français – défend une morale dynamique, à l'image du « caractère » revendiqué dans la préface (p. 11) et dont Casanova précise qu'il est « susceptible de corrections, et de réformes ». Le t. 3 entrelace ainsi subtilement un programme éthique – être disponible pour tous les personnages – et une composition qui emprunte au théâtre son univers, ses accessoires, mais aussi son esthétique (saynètes, dialogues, alternance de gros rires et de déchéances pathétiques).

3 – Le dévoilement

- La composition participe enfin de l'esprit critique que Casanova entend développer chez son lecteur : « nier les fondements de la société » ne passe pas en effet chez lui par des stratégies frontales, ni par des dissertations, mais par le récit d'expériences – quelle plus belle leçon de matérialisme que la célébration pratique des « plaisirs » revendiquée dès l'ouverture du t. 3 (p. 683) ? – et un travail de dé cristallisation des emblèmes. Les figures du pouvoir – Louis xv, Bernis et ses prérogatives – dégénèrent en pantins ridicules, tandis que la Cour n'offre plus au visiteur qu'un cortège de « laiderons » (p. 781) outrageusement fardés et ne servant plus que leurs propres intérêts.
- La démystification sociale et politique se prolonge enfin dans l'école de sagacité que veut être le t. 3. Casanova, non content de mettre en lumière les coulisses sordides des « Grands », montre aussi au lecteur comment se fabrique l'imposture. La confrontation avec Soradaci, dans la prison des Plombs, fonctionne ainsi comme un apologue qui détourne la mascarade qu'est l'arrestation aux yeux de Casanova en un laboratoire critique du leurre : « Voici comment j'ai passé la matinée jusqu'à dix-neuf heures pour frapper l'esprit de ce méchant sot animal [...], et pour le rendre par là impuissant à me nuire » (p. 1261). Ce sont donc aussi les discours et leurs ressorts potentiellement autoritaires ou pervers que *Histoire de ma vie* désarme efficacement.

2^{ème} partie : Les masques du libertin

Ou comment Casanova n'est peut-être pas l'adversaire impitoyable de l'ordre et du jeu social.

1 – Se faire une place

- L'analyse de F. Roustang, valorisant l'excentrique et le rebelle chez Casanova, oublie sa soif d'intégration et de reconnaissance sociale. Or cette dernière est décuplée dans le t. 3, situé pour une grande part à Paris, capitale du savoir et du prestige dans l'Europe d'alors et où l'aventurier rêve plus qu'ailleurs de se faire une place (« La France était la patrie des étrangers », p. 709). Cette volonté d'intégration passe par un apprentissage linguistique, sous l'égide de Crébillon père (p. 737 et suivantes), dont le texte n'épargne ni les détails, ni les écueils : les lapsus et les fautes de prononciation du novice, si elles font rire autour de lui, valent aussi à Casanova de passer pour « bête à quatre pattes dans Paris » (p. 745), preuve qu'il est prêt à toutes les humiliations pour intégrer la bonne compagnie française. Difficile, par conséquent, de saper « les fondements » d'un monde auquel on rêve en réalité d'appartenir.
- Cette duplicité infléchit aussi la relation au lecteur : Casanova prétend certes l'éclairer et l'aider à « fouler aux pieds tous les préjugés » (p. 847), mais sans pour autant renoncer à la séduction d'un auditoire à qui il s'agit avant tout de plaire (cf préface de 1797). À la vérité exigeante du libertin, obligé parfois de forcer son public ou de lui faire violence pour déraciner ses croyances, Casanova préfère ainsi la suspension prudente ou la libre interprétation : « Le lecteur en jugera » (p. 931), « Pour ce qui regarde mon état, je le laisse deviner au lecteur qui connaît le cœur de l'homme » (p. 954). Le projet d'éducation subversive est donc concurrencé par le besoin de plaire et les compromis qu'il exige.

2 – Éloge du tricheur

- Postuler en outre chez Casanova le projet de « nier [...] les fondements de la société » suppose, sous sa plume, un système de valeurs claires et solides. Or il n'en est rien : l'*Histoire de ma vie* répète au contraire que la « duperie » est la loi universelle du monde, si bien qu'au sein d'une telle mascarade, l'affranchissement reste impossible. Tout est au contraire mensonge – les rapports de pouvoir, la séduction, l'histoire familiale – et la seule victoire consiste alors à ne pas être dupe. C'est d'ailleurs l'une des pires craintes de Casanova (voir p. 825). Son enseignement, s'il existe, consiste donc moins à éclairer ses destinataires qu'à consolider au contraire la loi du monde, si injuste soit-elle. À la jeune Vésian qui cherche à se placer, il n'apprend pas à contester l'économie des corps, mais à s'y préparer : « Telle que vous êtes, vous trouverez d'abord dix des plus riches seigneurs qui s'offriront à vous entretenir » (p. 843). Cette rencontre s'achevant sur une consommation sexuelle présentée par Casanova, non sans cynisme, comme la première étape de la prostitution officielle de la jeune femme (p. 851), on comprend qu'il faille nuancer le rôle du Vénitien, relais plus qu'adversaire des sombres dominations de son temps.
- Cette duplicité n'engage pas seulement ses valeurs morales : elle caractérise aussi les pratiques, voire les systèmes de croyance auxquels se réfère Casanova et qui font précisément autorité à ses yeux non pas grâce à leurs principes rationnels, mais grâce à la fascination qu'ils exercent. La philosophie et son austère vérité sont en effet concurrencés dans le t. 3 par l'occultisme : la franc-maçonnerie, vantée pour sa capacité à rester toujours mystérieuse (« Le secret des maçons sera donc toujours secret », p. 701), le magnétisme (Casanova se prétend guérisseur de la duchesse d'Orléans, p. 877) et d'une manière générale les superstitions (cabale, feux follets, pyramide, divination...) qui fragilisent le substrat philosophique du texte. Cette ambivalence du projet casanovien n'est-elle pas d'emblée annoncée par la préface et l'autoportrait en « chrétien fortifié par la philosophie » (p. 3) ? Croire en Dieu relativise de fait l'ambition matérialiste et résout par la facilité les questions angoissantes de la mort et de la matière, esquivées alors qu'elles constituent la clé de voûte de la littérature libertine : Casanova s'en réclame, mais sans pousser aussi loin ses investigations.

3 – L'ordre politique

- Enfin la composition elle-même modère l'audace affichée par le texte, quand elle ne la contredit pas explicitement. C'est surtout visible lorsque l'*Histoire de ma vie* aborde la politique : la question de la monarchie et de sa légitimité est en effet soulevée de fait par la géographie du t. 3, qui s'ouvre et se ferme à Paris et conduit plus précisément le lecteur de l'éloge de Louis xv (p. 778 et 803-805) à l'attentat de Damiens (p. 1311). Vie et mort possible du roi : une réflexion politique structure ainsi le tableau de l'étranger, qui rédige rétrospectivement et qui ne peut donc pas évoquer Paris, en 1794, sans superposer aux souvenirs de son séjour en 1750 le double spectre de la guillotine et de la chute de l'Ancien Régime. La structure originale du texte, écartelé entre deux strates temporelles, s'éloigne donc ici doublement de l'interprétation proposée par le sujet : elle s'exhibe d'abord, permettant à Casanova de livrer clairement ses opinions politiques, et non « sans en avoir l'air » (il dénonce la Révolution comme « une anarchie générale, un empire effréné d'une canaille roi », p. 709 et les Français comme des « assassins », p. 801) et elle déplore le renversement du trône. Loin de « saper les fondements de la société », le t. 3

condamne ainsi la Révolution et lui oppose les vertus du « despotisme du monarque », que Casanova définit comme « un mal nécessaire qu'on pouvait souffrir en grâce de mille biens dont on jouissait tous dépendant du gouvernement monarchique » (p. 709). Difficile de trouver témoignage plus criant d'un conservatisme politique à rebours de la subversion et de l'affranchissement évoqués par le sujet.

- La structure du t. 3 ne se contente pas de servir paradoxalement la nostalgie politique de Casanova, amoureux de l'Ancien Régime et de ses faveurs : elle échoue aussi à transmettre une morale libératrice en rappelant sans cesse l'irruption de la mort au cœur du présent et de ses jouissances. Chaque souvenir, chaque fête, chaque ami célébré se double, dans le t. 3, du deuil anticipé : de Silvia (p. 718 : « Excusez, lecteur, si j'ai fait l'oraison funèbre de Silvia dix ans avant sa mort »), de Juliette (p. 789), voire de Casanova lui-même, hanté par la vieillesse, autrement dit par la destruction réelle de son personnage, quand il ne fantasme pas son exécution publique s'il avait séjourné à Paris pendant la Révolution : « Tel que je suis fait, je n'aurais pas échappé à la guillotine » (p. 821). La mort, adversaire redoutable plusieurs fois convoquée par la préface et contre laquelle Casanova avoue son impuissance – c'est « un monstre qui chasse du grand théâtre un spectateur attentif avant qu'une pièce qui l'intéresse infiniment finisse » (p. 16) – impose donc sur le royaume des plaisirs une ombre angoissante et que le t. 3 ne réussit pas à conjurer.

3^{ème} partie : L'art du dégageant

Ou comment le t. 3 revendique une liberté et une irresponsabilité qui fragilisent l'entreprise d'émancipation postulée par le sujet.

1 – Négociations

- Le propos de F. Roustang occulte la nature réelle de l'esquive chez Casanova : il ne s'agit pas chez lui d'un détour stratégique, emprunté à la tradition libertine du « for intérieur », synonyme d'une prudence destinée à préserver l'audace de la pensée. L'esquive relève plutôt dans son cas d'une absence de valeurs : Casanova avance sans principes et fait même de cette absence de principes une morale. L'art de se « tenir à cheval du fossé » (p. 5 ou 1002), formule récurrente dans *l'Histoire de ma vie*, désigne en effet les compromissions permanentes du personnage, voleur, tricheur, séducteur refusant les liens que représentent le mariage et la paternité et pour qui le mal et le bien n'ont plus de signification réelle : « Dans ce monde tant physique que moral le bien sort du mal, comme du bien le mal » (p. 5). À partir du moment où les « égarements » peuvent mener au bonheur, et la « sagesse » au « précipice » (p. 5), le texte renonce à l'énoncé d'un programme. L'ambition philosophique ou subversive suppose en effet des certitudes et une instance auctoriale qui les assume : or Casanova préfère à ce manichéisme l'entre-deux trouble de la mauvaise foi : face aux femmes (Mimi Quinson p. 811 : « Convaincu qu'elle m'aimait, je me serais trouvé singulier, si je me fusse avisé de faire le cruel »), aux filles du peuple qu'il violente sans que l'écriture rétrospective lui inspire d'autre autocritique que le rire – à propos de la fille de la blanchisseuse : « Aujourd'hui encore, quand je me rappelle ce fait, je me sens forcé à rire », p. 697) –, ou aux grands qu'il faut charmer (Bernis). Saisir l'occasion et ne jamais l'envisager en termes de valeurs : l'éthique de Casanova semble moins une machine subversive qu'un opportunisme assumé.
- L'esthétique même de *l'Histoire de ma vie* se ressent elle-aussi de cette confusion des valeurs. Au lecteur qui attendrait une confession exhaustive, Casanova oppose le refus du jugement à la Rousseau – « vous ne me trouverez ni l'air d'un pénitent, ni la contrainte de quelqu'un qui rougit rendant compte de ses fredaines » (p. 6) – et l'absence même de vérité, au nom de la confusion érigée en principe de son écriture personnelle dès la préface (p. 15 : « j'ai toujours aimé la vérité avec tant de passion, que souvent j'ai commencé par mentir... »). Comment croire par conséquent un auteur qui revendique le mensonge et l'abolition de toute frontière entre la sincérité et la fable ?

2 – L'équivoque sexuelle

- Si Casanova réussit à se dégager ainsi de toute appartenance générique et de toute instance normative, il reste encore encombré par les prérogatives du masculin et par les devoirs qu'elles imposent au séducteur. Non pas en termes d'engagements tant Casanova, on l'a vu, fuit les liens et n'aime que les passions sans lendemain et les amours « sans conséquence » ; mais en termes de performances physiques : être un homme suppose pour lui d'avoir une vigueur toujours efficace et disponible, afin de ne pas « rater » sa partenaire : « Rater, explique-t-il à M. M. lors d'une nuit au casino, veut dire manquer son coup » (p. 1052). Or cette crainte de ne pas être à la hauteur de ses partenaires, *a fortiori* lorsqu'elles sont plus libres et plus audacieuses que lui (M. M., après Henriette dans le t. 2), le plonge dans une angoisse récurrente : rien n'est alors plus libérateur pour lui que l'abolition des identités sexuelles. Les travestissements nombreux de M. M. en homme (p. 1036 : « Je reconnais mon ange habillée en homme », 1038, etc.), ou les étreintes à trois personnages (nuit avec M. M. et C. C. p. 1101), les « trouvant devenus tous les trois du même sexe », lui permettent alors d'échapper à l'obligation d'être un homme. La subversion partielle des ordres sexuels a donc bien lieu dans *l'Histoire de ma vie*, mais au service d'une panique personnelle, non d'une remise en cause des mœurs prédatrices de l'Ancien Régime.

- La preuve : le t. 3, au chapitre sexuel, se révèle là encore très conservateur. Loin d'être le grand émancipateur attendu des pratiques érotiques, Casanova multiplie au contraire les jugements, voire les dégoûts : dès l'ouverture du volume, face à l'amant de Cattinella (« J'ai vu des choses faites pour la honte de l'humanité », p. 689), puis à chaque évocation d'unions entre deux hommes (aimer « antiphysiquement » un autre homme constitue « un amour monstrueux », p. 994) ou entre deux femmes (« Vos amours ne sont qu'un badinage des sens en illusion », déclare-t-il p. 1073 à propos des nuits où C. C. et M. M. se retrouvent seules). *L'Histoire de ma vie* ravive ainsi l'existence de normes sexuelles, très éloignées du travail de sape évoqué par le sujet.

3 – Défier la loi

- Enfin, même l'idéal de liberté et de dégageant vanté par Casanova dans le t. 3 se heurte au violent rappel de la loi : la trajectoire même du personnage échoue en effet à se libérer des autorités qu'elle consacre au contraire dans la structure même du volume, tout entier tendu vers l'épisode de l'emprisonnement au chap. XIII : « Sous les Plombs. Tremblement de terre » (p. 1176). Cette séquence s'achève certes sur une évasion sublime. Mais l'issue magique ne suffit pas à alléger le scénario judiciaire déployé par Casanova, qui clame à l'envi son innocence (p. 1173 : « Ne me sentant coupable de rien, je ne pouvais pas craindre le tribunal »), tout en approuvant à plusieurs reprises le châtement auquel le condamnent ses égarements : « La nature si on l'écoute mène l'homme à faire des sottises jusqu'à ce qu'on le mette sous les plombs » (p. 1201). La composition du volume, loin de se vouloir une école de l'émancipation, illustrerait ainsi la sanction attendue, et donc méritée, de l'affranchi et du magicien.
- En témoignent les nombreux avertissements de ses proches, lors de ses derniers jours libres à Venise (Bragadin notamment, p. 1172-1174) : Casanova, qui refuse de les écouter, rend possible, par son déni, un châtement qu'il aurait pu éviter s'il s'était enfui. Comme s'il avait lui-même besoin d'une autorité pour exister en l'affrontant : preuve qu'au fond de l'idéal du Vénitien, c'est moins la liberté qui règne que le rappel de la loi, dont sa conscience et son audace triomphent, mais qui reste une instance capitale de son univers.

Épreuves écrites : deuxième composition : littérature comparée.

Rapport présenté par Jean Cléder,
maître de conférences de littérature comparée à l'Université Rennes 2.

Sujet :

Dans un essai consacré aux évolutions du récit, le philosophe allemand Walter Benjamin écrit :

« Le roman s'est élaboré dans les profondeurs de l'individu solitaire, qui n'est plus capable de se prononcer de façon pertinente sur ce qui lui tient le plus à cœur, qui est lui-même privé de conseil et ne saurait en donner. Écrire un roman, c'est faire ressortir par tous les moyens ce qu'il y a d'incommensurable dans la vie. »

(Walter Benjamin, [1936], *Écrits français*, Paris, Gallimard, « bibliothèque des idées », 1991, p. 209)⁹

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture des trois œuvres inscrites au programme intitulé « Solitude et communauté dans le roman » ?

0. Observations sur les copies du concours.

[Remarques générales]

Sur une cinquantaine de copies, il est évidemment difficile d'établir des statistiques ou des tendances significatives : il reste possible de rendre raison précisément d'une impression d'ensemble.

Les correcteurs ont observé un niveau très disparate des dissertations, tant du point de vue de la connaissance des œuvres que de l'outillage méthodologique (analyse et interprétation des textes), ou encore des techniques de composition et de rédaction. D'une façon générale, on a pu avoir le sentiment que les œuvres ont été étudiées trop rapidement, et sont connues d'une manière trop superficielle ou indirecte pour permettre aux candidats d'en faire une lecture véritablement adaptée au sujet qui leur était proposé. En effet, le traitement de la citation implique une bonne appropriation personnelle du *corpus* : lorsque cette appropriation est déficiente, la candidate ou le candidat est mis(e) en position d'esquiver le sujet, et/ou de le refaçonner de manière à retrouver une question qu'il ou elle a déjà traitée. Évidemment ces contournements sont très risqués : la réflexion développée ne croise dès lors qu'accidentellement les questions impliquées par la citation. Effet collatéral d'une lecture superficielle des œuvres : une utilisation « défensive » des cours, manuels et textes critiques – qui en viennent parfois à se substituer à la réflexion personnelle des candidates et candidats. Il faut redire que ces apports sont nécessaires à la préparation et au mûrissement d'une pensée ; mais ils doivent être appréhendés comme le matériau de construction, et non comme le *terminus ad quem* de la dissertation. Autrement dit, le but de l'exercice n'est aucunement de résumer des chapitres de cours et d'ouvrages critiques (fussent-ils des ouvrages de préparation au concours) pour les assembler en « dissertation » – parce que précisément cette sorte de construction ne fera jamais une dissertation. On attend que la candidate ou le candidat prenne ses responsabilités de lectrice ou de lecteur : cela revient à s'accorder la liberté – instruite – de penser.

[À propos de l'introduction]

Très souvent absente ou négligée, la première partie de l'introduction a pour fonction principale de construire l'attention du lecteur au seuil de la réflexion, en préparant son regard sur quelque chose qui n'existe pas encore pour lui. Il s'agit en quelque façon de tracer l'horizon où le sujet se découpera dans la seconde partie, ou encore de donner une première impulsion à une réflexion dont l'orientation n'est pas encore définie. Dans ce cas précis, examiner l'évolution des rapports entre le roman et les autres genres permettait très

⁹ C'est la traduction de l'auteur. On trouve une version, de l'allemand, par Maurice de Gandillac : « Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure. » (« Le Conteur », traduction de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 121). Voir le texte allemand : « Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben. » GS p. 107

simplement de préparer la lecture de la citation de Walter Benjamin. Il ne faut donc pas concevoir cette étape comme une pure formalité – dont on pourrait se passer, ou que l'on peut réduire à une phrase tellement générale qu'elle en deviendra inutile : une première partie d'introduction d'une ligne ne sert à rien. Configurer l'attention du lecteur : il y a différentes manières de le faire. Il peut s'agir d'embrasser une question d'un point de vue général pour préparer une restriction de champ sur le sujet lui-même – laquelle peut procéder par contraste, ou en illustration de la proposition générale. Le rédacteur ou la rédactrice doit bien comprendre la fonction de mise en condition de cette partie-là de son propos. Insistons sur ce point : plus que de capter la bienveillance, il s'agit de susciter la vigilance du lecteur.

Le deuxième paragraphe de l'introduction vise à présenter la citation, pour en faire une analyse sur laquelle se construira une problématique : il s'agit alors de transformer une assertion en question synthétique. Un des travers les plus fréquents consiste à fractionner la citation en segments si petits que le propos de Walter Benjamin s'en trouve défiguré – on sent bien que cette technique est employée parfois pour esquiver le sujet et le refaçonner. Si l'on extrait le mot « roman » des quatre lignes de Walter Benjamin, il est clair que l'on se donne beaucoup de liberté pour prendre la parole – mais il y a peu de chances pour que l'on se trouve en position de traiter le sujet. Certains candidats et certaines candidates renoncent à analyser la citation – ce qui est très risqué : il ou elle construit alors une réflexion librement inspirée par le texte de Walter Benjamin (dans un rapport allusif), ou bien traite frontalement la question générale réunissant les trois œuvres du *corpus* et c'est également très fâcheux : « solitude et communauté dans le roman ». Autre erreur de méthode bien représentée dans les copies : après quelques observations sur la citation, la candidate ou le candidat procède au simple retournement du sujet en une longue phrase interrogative reprenant les composants du texte de Walter Benjamin. Quelle que soit sa longueur, la problématisation doit être le résultat de l'analyse et non pas détachée d'elle.

[À propos du **développement**]

Le défaut principal constaté dans les copies est en rapport avec les choix opérés dans l'introduction : certaines analyses perdent toute utilité parce qu'elles sont désolidarisées de l'argumentation. Dans la dissertation il ne s'agit pas de *parler*, ou de *parler de*, mais de répondre à la question qu'on a posée, suivant la progression qu'on a annoncée. Une série de remarques sur la « solitude de l'individu » sera perdue si elle n'est pas rattachée à la démonstration en cours. Deuxième défaut – potentiellement lié au premier : au sujet de dissertation répond souvent une description des œuvres, un exposé général oublieux de la citation et de la problématique élaborée dans l'introduction. Par exemple, énumérer les choix de focalisation dans les textes du programme ne peut pas suffire, quand bien même on donne des exemples en faisant des citations. En revanche, il peut être utile de montrer comment les choix de focalisation dans les romans du programme permettent d'approfondir la compréhension que l'on peut avoir des « individus », tout en accentuant leur isolement : mieux on les connaît, plus ils sont seuls avec nous... Bien souvent les remarques sont faites pour elles-mêmes, alors que les descriptions doivent rester au service de l'argumentation locale (le paragraphe, qu'il faudra conclure) et globale (la partie elle-même). On a souvent le sentiment que les développements sont conçus comme une suite de compartiments à remplir – suivant le mécanisme du « plan à tiroirs », où ce qui se passe dans le tiroir A est sans rapport avec ce qui se passe dans le tiroir B, etc.

Sur ce sujet, certaines copies ont restreint le champ d'observation au parcours narratif des personnages et au « thème » de la solitude, en éliminant tout ce qui relève de la technique littéraire : or le roman ne peut pas être réduit à la biographie de ses personnages principaux. Les textes littéraires ne sont jamais réductibles à une intrigue, et moins encore à quelque « message » ou doctrine. Dans le même ordre d'idées, certaines candidates et certains candidats appréhendent les événements du récit comme s'ils comportaient leur signification en eux-mêmes (un peu comme des mots dans un dictionnaire), et n'étaient donc pas justiciables d'explicitation ou d'hypothèses d'interprétation. Une énumération des événements en ordre variable tient alors lieu de proposition, de preuve, et d'interprétation. Or un événement ou une caractéristique n'a aucun sens par lui-même : si dans *Le Vice-consul* la mendicante ne parle pas la langue des pays traversés, il appartient au lecteur ou à la lectrice d'en éprouver les effets, et d'en tirer les conséquences qui de toutes façons ne seront jamais univoques...

Autre difficulté remarquée : la simplification des idées directrices donne un confort trompeur au rédacteur ou à la rédactrice. Si on simplifie à l'extrême l'hypothèse organisant un développement (« il y a des « monstres » dans nos romans »), on se donne à faire un travail qui est également très simple (« Dans *Médée*, il y a [...] »), mais sans grand intérêt : à un certain niveau de généralité, tout est vrai et tout est faux – de sorte que l'absence de risque détermine une fausse sécurité. Si on propose que les anomalies affectant certains personnages dans les romans déstabilisent par contrecoup la structure romanesque en modifiant l'ensemble d'un système de valeurs, on se donne à faire un travail plus difficile mais aussi plus intéressant parce qu'on abandonne alors la vérification passive pour adopter une visée d'investigation plus active. Enfin, les transitions entre les sous-parties ou les parties de la dissertation sont souvent omises ou réduites à une phrase : dans le cadre d'un « plan à tiroirs », on se contente de refermer le tiroir brusquement avant d'ouvrir le suivant. Il est bien plus intéressant de traiter chaque sous-partie comme une enquête (ou l'étape d'une enquête) au terme de laquelle il faut conclure avant de relancer sur la partie suivante : un des bénéfices constants du comparatisme est bien de mettre les idées générales à l'épreuve d'un *corpus* qui toujours les abîme en nous obligeant à les remanier.

1. Mise en contexte de la citation.

Certains candidats avaient lu « Le narrateur », d'autres connaissaient « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Cela n'était évidemment pas considéré comme nécessaire au bon traitement du sujet. Nous proposons ici des éléments de contextualisation visant à préciser la compréhension de la citation.

a. Walter Benjamin en 1936.

On rappellera simplement que Walter Benjamin (1892-1940) connaît la France et Paris depuis les années 1910 (premier séjour en 1913) ; il y passe beaucoup de temps à partir de 1933, dans des configurations qui deviennent très précaires matériellement. Dans les années 1910-1920, il assure un gros travail de traducteur qui lui donne un rôle de passeur de la culture française vers l'Allemagne (Louis Aragon, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Tristan Tzara, Saint-John Perse, Paul Valéry notamment), et se montre également très attentif aux évolutions du mouvement surréaliste. Il marquera ses réticences à l'égard du désengagement des écrivains français face à la montée du nazisme dans « Sur la situation sociale de l'écrivain français » en 1934 (publication en allemand). Ces mêmes écrivains français ne se montrent pas très empressés au moment où il cherche des appuis pour stabiliser la situation administrative en France d'un Juif allemand en exil. Il n'est pas non plus vraiment intégré aux groupes d'émigrés, qu'il fréquente peu, et souligne lui-même son isolement¹⁰. Évoquant la situation de Walter Benjamin à Paris, Gershom Scholem retient « l'image d'un homme qui a planté sa tente dans une gueule de crocodile, qu'il tient ouverte par des étais de fer. »¹¹

b. Walter Benjamin traducteur.

L'article d'où notre citation est extraite est une traduction par Walter Benjamin de son propre texte rédigé d'abord en allemand.

Alors qu'il aimerait assurer à Paris un rôle de « correspondant itinérant » (Jean-Maurice Monnoyer) qui ne se développe pas vraiment, l'auteur commence à traduire ses textes en français, dans l'objectif d'y faire connaître son propre travail. Si on veut s'assurer de l'autonomie dans l'œuvre de ces textes traduits de l'allemand, on peut se référer aux propositions de Walter Benjamin concernant la traduction. Dans « La tâche du traducteur »¹², il casse la ligne droite que l'on trace volontiers pour *imager* le rapport entre un original et sa copie, et contre-propose une figure plus complexe et très claire. S'inspirant de la « Crise de vers » de Stéphane Mallarmé – provoquée comme on sait par « la diversité, sur terre, des idiomes »¹³ – il affirme que la traduction, augmentant le périmètre du texte, participe à la composition d'un ensemble plus important. Plutôt que point de départ et point d'arrivée d'un trajet entre A et B, l'original et sa traduction participent donc d'un « langage plus grand » – bouleversant au passage la question du rapport de fidélité à un original :

« Car, de même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand. »¹⁴

c. « Le Narrateur, Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov. » (1936)

Notre citation est extraite d'un texte qui fait suite à un article écrit au printemps 1933, *Erfahrung und Armut (Expérience et pauvreté)*, où s'établit une première fois que « le cours de l'expérience a baissé » (GS II, 3, 960). D'autre part, Walter Benjamin rédige ce texte juste après « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». Sans vouloir détailler, on rappellera que « la reproduction mécanisée », détruisant « l'authenticité » de l'œuvre d'art (le « *hic et nunc* de l'original », son « aura »), performe « la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »¹⁵. « Le Narrateur » est rédigé suivant un processus mental comparable – Benjamin fait d'ailleurs le parallèle dans une lettre à Theodor Adorno datée du 04 juin 1936. Dans

10 . Dans une lettre à Gershom Scholem en 1934.

11 . Gershom Scholem, *Histoire d'une amitié*, cité par Jean-Maurice Monnoyer, op. cit. p. 52.

12 . Walter Benjamin : « La tâche du traducteur », *Œuvres*, I (Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 2000, pour l'édition en langue française et la présentation), p. 244-262. La traduction de ce texte par Maurice de Gandillac est revue par Rainer Rochlitz.

13 . Stéphane Mallarmé : « Crise de vers », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, [1897], Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1976, p. 244.

14 Ibid. p. 256-257. Nous sommes donc en position de confirmer l'autonomie du texte traduit, en évinçant la question de la fidélité à l'original. Évidemment, nous n'avons pas à tenir compte du lissage de la langue, qui s'opère dans les traductions de Walter Benjamin : l'éditeur déplore « les versions presque trop pâles et singulièrement inexpressives que l'on possède en français de ses essais majeurs. » (45), tandis que certains y voient la volonté d'émanciper l'écrivain de sa propre signature (intro p. 49).

15 . « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, op. cit., p. 142-143.

cet article, il oppose les formes traditionnelles de la narration (portées précisément par un narrateur), favorables à la transmission, dans la communauté, d'une sagesse valant pour l'ensemble du groupe, aux formes modernes – du roman – qui se réduisent à la description de cas particuliers sans valeur instructive. Dans les notes préparatoires de ce texte, *Roman und Erzählung*, Walter Benjamin définit le roman comme « la forme que les hommes se procurèrent, lorsqu'ils ne furent plus capables de considérer que du seul point de vue des affaires privées les questions majeures de leur existence. »¹⁶

L'œuvre de Nicolai Leskov (1831-1895) fournit un support propice au développement de sa thèse¹⁷. D'origine sociale et de formation intellectuelle impures – qu'il revendique comme constitutives de sa vision du monde –, l'écrivain russe malmène les genres littéraires en mélangeant les régimes d'énonciation : « remarques », notes, « souvenirs », « reportage » alternent et fusionnent dans une écriture inclassable, qui se montre rétive à « la forme artificielle et peu naturelle du roman ». Un temps administrateur du domaine d'un grand seigneur, il fait valoir au contraire une inspiration directe tirée de la vie ordinaire : « Les livres ne m'ont pas dit le centième de ce que m'a dit le contact de la vie. »

Dans son article, Walter Benjamin part d'une constatation : « à l'armistice [...] les gens revenaient muets du front [...], appauvris en expérience communicable ». Ce constat, il en fait le symptôme d'un phénomène plus général : « l'art de narrer touche à sa fin », parce que « le cours de l'expérience a baissé ». Le substrat de ces jugements : ce qui est perdu, c'est la capacité pour le « narrateur » de fournir un récit exploitable dans une communauté – d'auditeurs en particulier –, c'est-à-dire porteur d'enseignement et de sagesse. Le résultat de ce processus serait alors la résorption du récit dans la littérature :

« Le conseil tissé dans l'étoffe d'une vie vécue devient sagesse. L'art de narrer est en déclin parce que l'aspect épique de la vérité, la sagesse, tend à disparaître. Mais c'est là un processus de longue haleine. Rien ne serait plus vain que de ne voir en lui qu'un "symptôme de décadence", encore moins de "décadence moderne". Il s'agit bien plutôt d'un phénomène consistant de forces séculaires qui a peu à peu écarté le narrateur du domaine de la parole vivante pour le confiner à la littérature. Ce phénomène nous a en même temps rendus plus sensible à la beauté du genre qui s'en va. » (208-209)

C'est bien le rapport à une communauté qui est modifié – Walter Benjamin récusant toute forme de nostalgie à l'égard de ce processus. L'essayiste insiste par ailleurs sur trois phénomènes impliqués dans cette évolution : (1) le roman est détaché de la parole du narrateur, qui imprimait sa marque personnelle au récit dans le temps et l'espace de la performance¹⁸ ; (2) le lecteur est rendu à une sorte de quant à soi – qui est une forme de solitude¹⁹ ; (3) en s'intéressant à la psychologie, le roman fournit des explications (perdant *ipso facto* de sa valeur transitive ou universelle) qui réduisent sa portée germinatrice, c'est-à-dire l'applicabilité du récit à n'importe quelle vie – voir la belle métaphore des graines restées dans les tombeaux égyptiens (p. 212).

d. contexte immédiat de la citation / présentation :

La citation se trouve dans le deuxième paragraphe de la section V de l'article. Walter Benjamin vient de reprendre la distinction entre la narration (tributaire de la « tradition orale ») et le roman (tributaire du développement du livre), pour la resserrer sur « le narrateur », impliqué dans un réseau de communication orale, et « le romancier », qui « s'est confiné dans son isolement » (209). Dans le texte qui constitue notre sujet, Walter Benjamin fait du romancier un représentant de cette communauté qui a perdu le sens de la narration, et dégradé les possibilités même de cette narration – d'où la double référence de « l'individu solitaire », qui est à la fois n'importe qui et l'écrivain. Privé du rapport vivant à la communauté, tel qu'il était impliqué par la narration (transmission orale / genre épique), le romancier n'est plus à même de donner une portée générale et une utilité collective à ses récits – cette capacité prend d'ailleurs un aspect négatif, concernant « l'*in*-commensurable de la vie ».

Éléments pour l'introduction :

Paragraphe 1. Mise en contexte générale (en amont du sujet).

J'évoque ici simplement quelques possibilités pour introduire le sujet (voir également ci-dessus p. 3-4).

16 . GS III, 3, p. 1283.

17 . *Dictionnaire universel des littératures* (Béatrice Didier dir., P.U.F., 1994) « Je ne vais ni retrancher certains événements, ni gonfler la signification de certains autres – c'est à quoi oblige la forme artificielle et peu naturelle du roman qui amène à arrondir la fable et à tout regrouper autour du centre principal. »

18 La narration est présentée comme « une forme en quelque sorte artisanale » : « Elle ne vise pas à transmettre la chose nue en elle-même comme un rapport ou une information. Elle assimile la chose à la vie même de celui qui la raconte pour la puiser de nouveau en lui. Ainsi adhère à la narration la trace du narrateur comme au vase en terre cuite la trace de la main du potier. Tout vrai narrateur a tendance à commencer son histoire par une relation des circonstances dans lesquelles lui-même a appris ce qui va suivre, à moins de la faire passer pour une histoire vécue. » 213

19 « Quiconque écoute une histoire se trouve en compagnie de celui qui la raconte ; même celui qui lit participe à cette compagnie. Le lecteur d'un roman, par contre, est solitaire. Il l'est plus que tout autre lecteur. » 221

- a. Caractériser le *corpus* des œuvres du programme : dans quelle mesure la conception du romanesque s'est-elle modifiée dans la période concernant les trois romans ? Dans quelle mesure le *corpus* modifie-t-il la conception qu'on peut se faire du romanesque sur cette période – dont on peut rappeler qu'elle embrasse au moins deux césures historiques majeures ?
- b. Présentation théorique des enjeux du roman (Thomas Pavel ; Jean-Marie Schaeffer, etc.) : la citation évoquant d'une façon générale « la vie » et la manière de la mieux comprendre, cette sorte d'approche est tout à fait bienvenue.
- c. L'évolution du roman dans la première moitié du XX^e siècle.
- d. Les réflexions de Walter Benjamin (pour ceux qui connaissent le philosophe).

Paragraphe 2. Présentation et analyse de la citation.

a. Remarques pour l'analyse.

Dans son essai consacré aux évolutions du récit, Walter Benjamin fait du roman la forme-réponse à l'isolement de l'individu, dont les rapports au groupe seraient sectionnés ou endommagés. Sa formation intellectuelle, la fréquentation de penseurs comme Theodor Adorno, Ernst Bloch, Georg Lukacs, et la pensée personnelle qu'il développe à son tour dans ce qu'on n'appelle pas encore « l'école de Francfort » permettent de comprendre qu'il donne une définition en quelque façon négative du genre. Mais cette définition peut surprendre évidemment les lecteurs de romans, comme les lecteurs familiers d'autres théories du genre, selon lesquelles l'avènement du roman moderne, au XVIII^e siècle, est à la fois un reflet et un instrument du développement de l'individu : ainsi le passage du roman picaresque au roman de formation a-t-il été interprété comme un progrès dans l'intelligence des parcours (on passe de la répétition – horizontale – à l'instruction — ascendante), et la particularisation des destinées, conjuguée à la construction des arrière-plans (Ian Watt) comme un approfondissement des conditions d'existence et des parcours de vie.

Dans la proposition qui nous est soumise, le processus est inversé : la forme romanesque serait engendrée par la déconnexion de l'individu à l'égard d'une communauté dont il ne saurait recevoir, et à laquelle il ne saurait transmettre, quelque instruction. En conséquence le roman, que certaines traditions critiques conçoivent comme le laboratoire où se modélisent « pour de faux » les vies que nous vivons « pour de vrai », (n')aurait (plus) pour vocation (que) de multiplier les moyens de dire son incapacité de donner une mesure des vies – autrement dit son incapacité de rattacher l'aventure individuelle à une règle, une morale, une leçon, un « conseil ». L'indétermination de la dernière phrase – portant sur l'expression « faire ressortir [...] ce qu'il y a d'incommensurable [...] » – laisse du « jeu » dans l'interprétation : pour autant mise en relief ou mise en valeur n'est pas mise en forme, et moins encore conceptualisation. Instruit par la première phrase de la citation, on peut comprendre plutôt ici que « l'incommensurable » est laissé sans mesure, de sorte que le lecteur ou la lectrice de notre programme se trouve placé dans une position indécise.

b. Éléments pour la discussion et l'application au programme :

En effet, le propos de Walter Benjamin trouve immédiatement des points d'attache dans les textes de Carson McCullers, Marguerite Duras et Christa Wolf : comme l'indique la formule qui les rassemble, les trois romans s'occupent très continûment des rapports entre « l'individu solitaire » et quelque « communauté » avec laquelle le lien serait fragile ou perdu. Mais aucun des textes ne renonce à la tentative d'élaboration d'une communication. Dans les trois romans et « par tous les moyens », la solitude de l'individu est dite et contestée dans le temps même de cette diction par un effort très sensible de mise en relation avec diverses formes de groupes, d'action, de narrations : le *corpus* ne saurait donc s'accommoder d'un jugement aussi radical que celui de Walter Benjamin – lequel se rapporte à des modèles très utiles d'un point de vue conceptuel, mais historiquement périmés de performance et de narration (l'épopée, le mythe, le conte, la veillée au coin du feu). Tirons plutôt le présent de la citation vers l'actualité de nos romans : si « le narrateur » a perdu l'autorité que lui conféraient les formes traditionnelles du récit et de la transmission, s'il ne peut plus imprimer à son récit la force subjective que lui donnait son inscription dans la collectivité, et si par conséquent il ne peut recevoir ni donner au sens strict de « conseil », cependant les romans qui nous concernent remettent en jeu, sous des formes nouvelles (dislocation des formes anciennes et réhabilitation de la prise de parole) ou récupérées (mythe, chanson, musiques « traditionnelles »), toutes les fonctions soustraites à la figure déchue – afin de donner forme intelligente à « ce qu'il y a d'incommensurable dans la vie. »

Paragraphe 3. Formulation d'une problématique et annonce de plan.

C'est cette ambivalence que l'interruption prononcée par l'essayiste nous invite à examiner en formulant simplement cette question : dans quelle mesure les romans qui nous occupent parviennent-ils à dépasser la forme négative des constats – pour rapporter et communiquer l'expérience individuelle à un ensemble plus important que l'individu même ?

Pour répondre à cette question, nous essaierons dans un premier temps [...]

NB : L'idée directrice de chacune des trois parties est développée en une phrase dans le plan donné ci-dessous.

I. Le roman sans mesure de « l'individu solitaire ».

Il s'agirait de tester dans un premier temps la perspective négative et « terminative » adoptée par Walter Benjamin pour montrer comment le roman donne forme à l'expérience de « l'individu solitaire » comme interruption – en donnant la mesure de l'« incommensurable ». Il peut alors s'avérer judicieux de commencer par une mise en perspective historique des œuvres – qui peut s'opérer à plusieurs niveaux temporels, et porter sur plusieurs degrés de réalité, depuis le contexte historique de l'écriture jusqu'aux contenus diégétiques. Il ne s'agira donc pas d'énumérer des faits et des dates, mais plutôt de calculer des rapports de projection entre Histoire et histoires.

1. Dans une perspective historique / biographique : fins de partie.

On pourrait examiner ici quels rapports se construisent entre le contexte historique/politique externe (du côté des autrices) et le contexte historique et politique interne (du côté de la diégèse) pour les mettre en relation avec la négativité des intrigues.

- a. L'univers colonial et la polarisation des extrêmes dans *Le Vice-consul* ;
- b. Le contexte post-dépressionnaire du *Cœur est un chasseur solitaire* ;
- c. La fin du monde communiste visée par la parabole – au sens strict – de Christa Wolf.

Transition : Sans qu'il soit possible de poser des équations nettes et pures entre les différentes structures observées, on peut tout de même faire l'hypothèse que la tonalité crépusculaire de nos récits comme l'échec des personnages s'accordent bien avec les arrière-plans historiques et politiques de nos romans.

2. Le geste interrompu de « l'individu solitaire ».

Montrer, sur le sol fracturé de césures d'ordre historique ou politique, l'impossibilité pour les romans de construire des héros positifs – ou simplement vecteurs d'une idéologie claire et univoque : ce sont des personnages isolés mais aussi (littéralement ou non) désorientés qui prennent forme dans les trois romans, d'une manière d'autant plus sensible que nous partageons leur « intimité ».

- a. Les *losers* de Carson McCullers.
- b. Les corps exilés évoqués par les voix de Christa Wolf.
- c. Le personnel désœuvré du roman de Marguerite Duras.

Transition : Si ces romans de l'échec imposent aux personnages une trajectoire déceptive, on comprend dans le temps de chaque récit que peut-être la question n'est plus là : l'attention accordée à ces figures solitaires d'abord les rend intéressantes, mais en plus oblige à relativiser l'échec, la solitude, et les mesures qu'on en propose.

3. Entre dérouté et démesure : segmentation des formes narratives.

On pourrait montrer ici que la segmentation des récits et le cloisonnement des cellules narratives « font ressortir » la dérouté des sagesses et du jugement. On peut alors se demander si, dans des structures refaites, ce n'est pas la manière d'apprécier l'expérience qui doit être revue, et « mesurée » avec d'autres instruments, selon d'autres unités.

- a. Le découpage en chapitres constitue des alvéoles narratives étanches chez Carson McCullers – dans une certaine mesure, on y reviendra.
- b. Dérouté de la mendicante et projection délirante de la géographie (Marguerite Duras).
- c. Le dédale des seuils à l'ouverture de *Médée. Voix*.

Transition :

On voit donc que la proposition de Walter Benjamin, par sa négativité, donne sur les trois œuvres du programme un éclairage utile – accusant certains reliefs et certaines structures : en particulier, le morcellement très ostensible de la forme romanesque témoigne de l'impossibilité de rattacher nos récits aux traditions narratives comme aux sagesses et conseils qu'elles supportaient.

II. Déficiences de « l'expérience communicable »²⁰.

Il s'agirait ici d'opérer une restriction du champ d'observation pour examiner, à l'échelle de « l'individu solitaire », comment s'organise l'expérience – en faisant l'hypothèse que, dans le cadre morcelé ou déconstruit analysé en I, elle subit nécessairement une re-configuration « négative » : tentative d'approche et tentative de compréhension réussies, dont les résultats sont décevants.

1. Destitution du narrateur ?

Walter Benjamin faisait du narrateur le pivot (recevant et restituant) d'une communication de l'expérience humaine. De façons très différentes dans les trois romans, des dysfonctionnements de la fonction narrative singularisent les récits en faisant vaciller leur autorité, crédibilité, fiabilité.

- a. La complexité des seuils et la démultiplication des voix détruisent toute possibilité d'accéder à une unité chez Christa Wolf.
- b. Les décisions du narrateur chez Marguerite Duras malmènent la référentialité du récit (tout se passe à « l'ambassade de France à Calcutta ») sans du tout affecter d'ailleurs les procédures d'immersion fictionnelle.

²⁰ L'expression entre guillemets apparaît ailleurs dans le texte de Walter Benjamin.

c. Cela se vérifie moins chez Carson McCullers, sauf à déclarer suspecte la souveraineté du narrateur omniscient, dont l'anonymat et l'invisibilité perdront bientôt leur naturel et leur innocence – « Qui dit ça ? » demandera Nathalie Sarraute dans quelques années.²¹

2. Errances, erreurs, isolement du sujet.

La segmentation des récits (observée en I) favorise l'isolement des « individus », et la concentration du roman sur des personnages auxquels on prend le temps de s'attacher, pour les abandonner régulièrement sur des chemins, discontinus, qui ne mènent nulle part – à saisir peut-être au plan de la réalisation des projets des personnages.

a. Le découpage du récit chez Carson McCullers n'est pas original en tant que tel (voir Eisenstein / Dos Passos) : mais le système d'ellipses et de changement de point de vue permet de zoomer fortement sur chaque personnage, de sorte que les interruptions soient ressenties comme des séparations.

b. Résultat comparable dans un dispositif énonciatif très différent chez Christa Wolf – la prose grandiloquente et « affectée » de chaque locuteur ou locutrice provoque des effets de subjectivation / capture de l'attention.

c. Le schéma est peut-être plus épuré chez Marguerite Duras : sur les deux ou trois branches du récit – mais mendiante, ambassadrice, ou vice-consul, où vont les personnages principaux ?

3. La parole coupée.

La difficulté de « se prononcer » se traduit naturellement dans le rapport à la parole. On s'écarte fortement des modèles que Walter Benjamin prend pour référence de transmission : la parole se subjective, prend des forces, se donne en spectacle, et devient inopérante.

a. Une Babel politique, psychologique et linguistique : dans *Le cœur est un chasseur solitaire* (du chanteur muet — Singer — à l'orateur fou (Jake Blount), un nuancier très subtil se déploie.

b. La parole sans effet chez Marguerite Duras : enquête sans résultat sur le cas du vice-consul, discussions oiseuses de l'ambassade, brume sonore de la réception, discours incompréhensible de la mendiante, etc.

c. Isolement des discours chez Christa Wolf : le développement par métastases de tirades monstrueuses refait le monde du locuteur ou de la locutrice en le/la séparant du monde — surtout Médée.

Transition :

Il se peut que « l'individu solitaire » ne soit « plus capable de se prononcer sur ce qui lui tient le plus à cœur », et que « le narrateur » ait perdu son autorité. On a pu juger pourtant que, selon des modalités décevantes peut-être au regard des grandes traditions narratives, l'expérience prend forme – permettant à « l'individu solitaire » de « se prononcer ». C'est pourquoi on aimerait examiner pour finir le processus envisagé par Walter Benjamin, non plus sous son aspect terminatif et décevant, mais sous son aspect inchoatif – plutôt qu'une disparition, le commencement de quelque chose d'autre : nous essaierons de montrer que, ce qui est en train de changer, c'est la manière de façonner l'expérience, et par conséquent la manière de se rapporter à la communauté, la nature même de cette communauté, et la façon dont le lecteur peut articuler son cas personnel à l'histoire qu'on lui raconte.

III. Vers de nouvelles mesures de l'expérience.

Pour reconsidérer de cette manière la proposition de Walter Benjamin, il faut accepter l'hypothèse que la *mise en intrigue*, fondamentale dans les formes privilégiées par l'essayiste allemand, n'est pas la seule mesure possible des récits, et n'est pas non plus la seule forme génératrice de « conseil » ou de sagesse. Pour lancer l'hypothèse inverse – que les récits qui nous occupent proposent de nouvelles mesures de l'expérience – on pourrait s'appuyer sur la singularisation des écritures qui se développe dans les trois romans. Une mise en commun s'esquisse, prenant malgré tout une forme unitaire – mise en réseau, harmonisation, incorporation des références dont le sens traditionnel est rénové.

1. Système des voix : unification des récits ?

Les métaphores musicales peuvent être utiles pour décrire la mise en résonance des voix de nos récits, qui est aussi mise en relation sensible des personnages entre eux, mais également des lignes narratives et thématiques. Cette structure (corrélation, constellation) est opérante au niveau de l'énonciation – de la conduite des récits – comme au niveau thématique du traitement des personnages (contenu narratif).

a. Les personnages principaux de *Médée* passent « de bouche en bouche » : chaque personnage et chaque histoire sont repris et redits plusieurs fois – de sorte que chacun d'entre eux se constitue par juxtaposition de touches de couleurs ou superposition des récits.

b. C'est le même phénomène qu'on observe chez Carson McCullers mais au niveau des regards : le changement de foyers de perception programme reprises et redites.

c. Enfin chez Marguerite Duras, au fil des reprises du texte, des répliques permutent – concernant la mendiante, le vice-consul ou Anne-Marie Stretter – pour dire en quelque sorte, d'un livre à l'autre et de littérature en cinéma, la solidarité des personnages les plus opposés par la diégèse.

²¹ Nathalie Sarraute : « L'Ère du soupçon », *Les Temps modernes*, février 1950, repris dans *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, repris dans la collection « folio essais », 1987, p. 70.

2. Montage parallèle et mise en réseau : vers une orchestration des parcours.

Dans les trois romans du programme, les fils de la narration passent et repassent sur le métier, se croisent et se superposent, pour donner de la densité à l'univers fictionnel comme aux personnages : ce qui est vécu comme désordre et dispersion dans le temps de la lecture ou de l'expérience, apparaît finalement comme une composition cohérente.

a. Système d'une fluidité totale (la diction) et d'une complexité vertigineuse (la structure) chez Christa Wolf : tout le monde est parlé par tout le monde mais séparément...

b. Système aporétique chez Marguerite Duras : les métalepses narratives actionnent des liens que personne n'est en mesure d'analyser – ils feront d'ailleurs l'objet de commentaires de la part des personnages eux-mêmes.

c. Montage alterné plus classique peut-être chez Carson McCullers – mais qui sollicite fortement l'imaginaire du lecteur saturant les lacunes, rattachant les fils et refaisant les traces.

3. Les traditions incorporées – aux formes nouvelles.

Dans les structures très complexes que nous venons d'examiner, les trois romans reprennent des éléments du « conseil » et de la sagesse traditionnelle – mais incorporés à des dispositifs qui leur donnent une tout autre visée – qui est toujours une visée critique.

a. La ré-écriture d'un mythe – très outillée, et exhibant ses outils, mais sans défaire la fiction : le système tentaculaire des références chez Christa Wolf.

b. Dérision de la culture occidentale des élites : Marguerite Duras (« Indiana Song » ; Schubert ; les chants laotiens) et Carson McCullers (le bricolage raté des instruments de Mick – et les références à « MOTSART » / Mozart, Beethoven, etc.).

Éléments de conclusion :

Nous ne détaillerons pas mais on pourrait conclure ici en deux temps.

1. Après avoir ré-articulé les différentes étapes de la réflexion, il s'agirait de constater que la proposition de Walter Benjamin est d'une très grande utilité pour ouvrir et lire les romans de notre programme – en particulier analyser les impossibilités faites à « l'individu solitaire », qu'il s'agisse du personnage, de l'auteur ou de l'autrice, des lecteurs et des lectrices. Au prisme de cette citation, on a pu observer comment se défont les liens entre les personnages dans des structures narratives très complexes – où toujours quelque chose se dérobe à la compréhension et à la communication, où toujours la mise en intrigue est empêchée d'exhausser au plan collectif la trajectoire individuelle.

2. Pour autant, la lecture de ces romans ne peut être entièrement indexée sur un système d'interprétation (historique et critique) que leur écriture même a pour vocation de dépasser : les modèles de Walter Benjamin ne sont plus tout à fait pertinents pour lire Carson McCullers, Marguerite Duras et Christa Wolf. En effet, la destitution du narrateur envisagée par le philosophe, et la relégation de certaines conditions de parole et de certaines traditions ne sont pas contestables ; pourtant l'isolement y afférant a suscité d'autres régimes de communication et de mises en rapport qui peuvent sembler d'abord difficiles à discerner.

Les formes adoptées par les autrices prouvent que la particularisation des histoires n'est plus nécessairement destructive de leur transitivité – au contraire. On pourrait donc relire autrement la dernière phrase de la citation : « Écrire un roman, c'est faire ressortir par tous les moyens ce qu'il y a d'incommensurable dans la vie » – mais au sens cette fois de mettre en relief, faire mieux comprendre, ce que nous partageons tous et qu'aucune « sagesse », aucun « conseil » ne viendra réduire. Contrairement à l'épopée, au mythe, au conte, « l'esprit du roman » qui nous est donné à lire est « l'esprit de complexité » au sens où l'entend Milan Kundera :

« L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : " Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. " C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent. »²²

²² Milan Kundera : *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 33.

Épreuves écrites : grammaire

Partie étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500

Rapport présenté par :

Marie-Madeleine Huchet, Maître de Conférences, Université Paris Est-Créteil (phonétique et graphie, morphologie) et Muriel Ott, Professeur, Université de Strasbourg (traduction et lexique, syntaxe).

Coordination : Muriel Ott

SUJET

LXXVIII	Somme, plus ne diray q'un mot, Car commencer vueil a tester : Devant mon clerc Fremin qui m'ot – S'il ne dort ! – je vueil protester Que n'entens homme(s) detester En ceste presente ordonnance, Et ne la vueil manifester... Synom ou royaume de France.	780 784
LXXIX	Je sens mon cueur qui s'affoiblist Et plus je ne puis papïer. Fremin, siez toy pres de mon lit, Que l'en ne m'y viengne espïer ! Pren ancre tost, plume, pappier ! Ce que nomme escriptz vistement, Puis fay le partout coppïer ! Et vecy le commencement.	 788 792

François Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. et trad. J.-C. Mühlethaler, Paris, Champion, 2004, *Testament*, p. 128, LXXVIII-LXXIX, v. 777-792.

Questions

1. Traduction et lexique (6 points [4 + 2 points])

a) Traduire le texte.

b) Justifier la traduction du mot *clerc* (v. 779) et retracer l'histoire de ce mot depuis le latin jusqu'au français moderne.

2. Phonétique et graphie (6 points)

Étudier des points de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'au français moderne de s dans :

- *plus* (v. 777) < PLUS,

- *sens* (v. 785) < SENTIO,

- *tost* (v. 789) < TOSTUM.

3. Morphologie et syntaxe (8 points [4 + 4 points])

a) Identifier et conjuguer les formes *siez* (v. 787), *pren* (v. 789) et *fay* (v. 791). Conduire l'analyse jusqu'au français moderne.

b) Étudier la négation dans le passage.

REMARQUES GÉNÉRALES

Par rapport à l'année dernière, le jury se réjouit de constater une amélioration : une seule copie cette année n'a pas traité cette partie de l'épreuve de langue française, et la plupart des candidats ont répondu à toutes les questions, signe d'un meilleur investissement dans la préparation. Comme l'an dernier, le jury a en outre pu observer que les attendus des différentes questions étaient généralement mieux compris.

Toutefois, pour cette partie de l'épreuve de langue française, seules 3 copies sur 43 ont obtenu une note supérieure à 14/20. Il convient donc que les futurs candidats prennent connaissance des rapports des années antérieures ainsi que des rapports du concours « non spécial », qui leur donneront de précieux conseils méthodologiques, mais aussi se préparent en amont avec davantage de rigueur, car les réponses aux questions posées ne s'improvisent pas le jour du concours et supposent une préparation sérieuse et régulière, promesse d'un résultat satisfaisant et de la joie d'acquérir une meilleure maîtrise de la langue française afin de la transmettre efficacement.

L'épreuve sur le texte médiéval (texte qui est aussi au programme de littérature) consiste chaque année en trois grandes questions :

- la traduction du texte, ou d'une partie du texte (il faut absolument, le jour du concours, lire très attentivement le libellé des questions), dans une langue moderne correcte et précise ; l'étude sémantique d'un mot de ce texte, avec la justification du sens de ce mot dans le texte et son histoire depuis son étymon latin jusqu'au français moderne ;
- l'étude d'un phonème ou d'un graphème à partir de quelques mots du texte, en diachronie, du double point de vue phonétique et graphique ;
- l'étude morphologique d'un tiroir verbal, de substantifs, d'adjectifs, etc., soit en synchronie (selon le système de l'ancien ou du moyen français), soit en synchronie et en diachronie (là encore, le libellé de la question est précis et ne doit pas être négligé) ; l'étude syntaxique d'un extrait du texte ou, plus souvent, d'un phénomène particulier (emploi et non-emploi de l'article, démonstratifs, négation, pronoms personnels, infinitif, etc.).

On conseillera enfin aux candidats de veiller à rendre une copie qui manifeste une maîtrise réelle des conventions du français moderne écrit (orthographe d'usage et orthographe grammaticale, morphologie, syntaxe, précision du lexique, ponctuation) : tous les écarts par rapport à ces conventions ne s'expliquent pas par une fébrilité bien compréhensible un jour de concours.

TRADUCTION

Le passage choisi ne posait aucun problème de compréhension globale. Néanmoins, seules une préparation attentive à l'exercice de traduction en français moderne et une bonne connaissance de l'œuvre permettaient d'obtenir un résultat satisfaisant. Bien conscient des difficultés nombreuses posées par la langue de François Villon, le jury s'est montré très compréhensif, mais on ne saurait raisonnablement traduire *tester* (v. 778) par « faire un test », *qui m'ot* (v. 779) par « qui m'héberge », *S'il ne dort !* (v. 780) par « Et qu'est-ce qu'il dort ! », *Synom* (v. 784) par « sans nom ».

Dans cet exercice sont pénalisés les contresens, les faux-sens, les omissions (de mots ou de vers), les inexactitudes, les maladresses d'expression, les fautes d'orthographe, de conjugaison, de syntaxe, de ponctuation. À l'inverse, des bonifications, ponctuelles ou globales, sont volontiers accordées à des traductions heureuses, particulièrement précises ou élégantes.

Pour traduire un texte en vers, les candidats peuvent s'ils le souhaitent aller à la ligne à la fin de la traduction de chaque vers, ce qui leur permet de vérifier qu'ils n'oublient de traduire aucun vers. Dans la proposition de traduction ci-dessous, c'est le système qui a été adopté, par souci de lisibilité des commentaires qui la suivent.

Proposition de traduction et commentaires

Strophe LXXVIII

Enfin, je ne dirai plus qu'un mot,	(777)
car je veux commencer à faire mon testament :	(778)
devant mon clerc Firmin qui m'entend	(779)
— s'il ne dort pas ! — je veux déclarer solennellement	(780)

que je n'ai pas l'intention de maudire quiconque	(781)
dans ces présentes dispositions testamentaires,	(782)
et que je ne veux pas les rendre publiques...	(783)
si ce n'est dans le royaume de France.	(784)

Strophe LXXIX

Je sens mon cœur qui s'affaiblit	(785)
et je ne suis plus capable de remuer les lèvres.	(786)
Firmin, assieds-toi près de mon lit,	(787)
de crainte qu'on ne vienne m'y épier !	(788)
Prends vite de l'encre, des plumes, du papier !	(789)
Écris rapidement ce que je dicte,	(790)
puis fais-le divulguer partout !	(791)
Et voici le commencement.	(792)

777 La forme adverbiale *somme* n'a pas un sens absolument net. Pour cette occurrence, le DMF propose « tout compte fait, au total, à tout prendre, tout bien considéré » ; ont aussi été acceptés « enfin », « bref », « en conclusion ».

Il n'y avait pas lieu de traduire le futur *dirai* par un conditionnel.

778 On pouvait conserver *tester*, ou proposer un équivalent : « faire mon testament ».

779 Sur *clerc*, voir l'exercice de lexique.

Il fallait reconnaître dans *ot* le présent p3 de *ouïr* « entendre » et « écouter » ; ces deux sens ont été acceptés.

780 *protester* ne pouvait être conservé tel quel, car le verbe signifie ici « affirmer, déclarer, attester, proclamer formellement, officiellement, solennellement »

781 *Que* est une conjonction introduisant une complétive.

« je n'entends pas » a bien sûr été accepté.

detester pose un problème d'interprétation, si bien qu'ont été acceptés « maudire », « détester », « rayer du testament » (même si ce sens n'est apparemment pas attesté), « dénigrer », « railler ».

782 *ceste presente* : on a accepté « la présente » et « cette présente ».

ordonnance désigne un « ensemble de dispositions (testamentaires) » ; on a accepté « ordonnance » et on a bonifié « dispositions » et « dispositions testamentaires ».

783 *la* représente *ordonnance*.

manifester : « faire connaître », « rendre public », « proclamer » ont été valorisés.

784 *ou* = *en* + *le*.

786 *papier* est un verbe rare qui signifie « “ ouvrir la bouche, remuer les lèvres ”, pour manger ou, comme ici, pour parler », comment l'écrivent J. Rychner et A. Henry dans leur édition ; on a valorisé « saliver », « remuer les lèvres » et aussi « parler », « bavarder » ; « écrire » est faux mais n'a pas été pénalisé.

788 *y* est ainsi commenté par C. Thiry dans son édition : « le mouvement de Fremin masque au moins partiellement le lit que le poète ne peut quitter ». La non-traduction de *y* n'a pas été sanctionnée.

789 *encre* ne peut pas être traduit par « ancre ».

790 *nommer* signifie « dicter », et cette traduction a été valorisée ; on a accepté « dire », « indiquer », on a pénalisé le calque non pertinent « nommer ».

791 *partout coppier* n'étant pas limpide, toutes les traductions plausibles ont été acceptées : « transcrire l'ensemble au net » (traduction proposée par l'édition au programme), « répandre partout », « divulguer partout », « (re)copier partout », « recopier en entier ».

792 *Et vecy* a souvent été traduit par « En voici », qui a été accepté. La conjonction marque la continuité thématique avec ce qui précède.

LEXIQUE

Le libellé de cette question est très précis : il s'agit de justifier la traduction d'un mot du texte qui vient d'être traduit, et de retracer l'histoire de ce mot depuis le latin jusqu'au français moderne. Il faut donc d'une part expliquer pourquoi on a traduit comme on l'a fait le mot en question (et ici, on pouvait parfaitement justifier le maintien de *clerc* dans la traduction), et d'autre part mobiliser ses connaissances lexicographiques pour retracer l'histoire de ce mot selon un plan organisé.

Le mot *clerc* n'est pas des plus simples sémantiquement, mais il était attendu : François Villon était lui-même un clerc, et le mot *clerc* apparaît à plusieurs reprises dans son œuvre.

Justification de la traduction

Dans le passage, le testateur, c'est-à-dire celui qui teste, qui procède à l'établissement de son testament (*Car commencer vueil a tester*, v. 778), se sent soudain tout près de mourir : son cœur devient faible (v. 785), il n'est plus capable de continuer à ouvrir la bouche pour parler de choses et d'autres (v. 786), il est donc indispensable que quelqu'un puisse noter immédiatement ses dispositions testamentaires. Ce quelqu'un est, par rapport au *je* énonciateur, *mon clerc Fremin* (779). Ce personnage doit de toute urgence prendre encre, plumes et papier pour consigner ce que le testateur va lui dicter (v. 789-790). Comme l'indique le déterminant possessif *mon* (qui est également présent lors de la première apparition du personnage, *Enregistrer j'ay fait ces diz / Par mon clerc Fremin l'estourdiz* T564-565), Firmin est, dans la fiction du *Testament*, un employé, temporaire ou permanent, du testateur ; c'est aussi quelqu'un qui sait écrire. Autrement dit, c'est un « clerc » (ce sens médiéval s'est maintenu en français moderne), un « secrétaire », « un greffier ».

On ne peut pas traduire ici le mot *clerc* par « prêtre » : un prêtre s'occuperait du salut de l'âme du moribond.

Étymologie

Le nom masculin *clerc*, entré dans la langue française écrite au X^e siècle dans la *Vie de saint Léger*, est issu du nom masculin du latin chrétien *clericum* « membre du clergé, clerc » (le *Gaffiot* cite saint Jérôme et Isidore de Séville), qui est un dérivé du latin chrétien *clerus*, désignant au singulier collectif « le clergé » et au pluriel « les membres du clergé ». Le nom latin *clerus* provient du grec *kleros* au sens de « lot, part », en particulier « part d'héritage », « héritage », d'où en grec chrétien « lot attribué à une église, à un prêtre » et, par suite, « fonction de prêtre » et « clergé ».

Sens au Moyen Âge

1. Est *clerc* celui qui, par la tonsure, a acquis le statut clérical, statut qui implique des privilèges et des devoirs.

Dans ce sens, le *clerc* s'oppose au *lai* « laïc » ; l'expression courante *clers et lais* désigne l'ensemble de la société. Villon ajoute une troisième catégorie, celle des moines, lorsqu'il prend la défense de ces femmes qui prirent d'abord pour amant *L'une ung clerc, ung lay, l'autre un moyne* T598.

Un clerc peut être un écolier (la plupart des garçons scolarisés sont tonsurés), un étudiant, un maître d'école ou d'université, l'enseignement étant considéré comme une fonction relevant de l'Église. C'est ainsi que les clercs sont souvent associés au savoir. Par exemple, dans la *Vie de saint Alexis* (XI^e s.), lors de la découverte du parchemin où Alexis a consigné l'histoire de sa vie, le pape remet la lettre *ad un boen clerc e savie* (v. 375), autrement dit « à un clerc de qualité et savant ». Cela s'explique par le fait que l'Église détient le monopole de la vie intellectuelle. Il est possible que *clerc* ait le sens d'« étudiant » quand la belle heaumière regrette l'époque où sa beauté lui donnait du pouvoir *Sur clers, marchans et gens d'Eglise* T463.

Le monde des clercs est très varié. Certains clercs (mais pas tous) reçoivent les ordres mineurs, d'autres, moins nombreux, reçoivent ensuite les ordres majeurs (la prêtrise relève des ordres majeurs) : tous les clercs ne sont pas des prêtres, alors que tous les prêtres sont des clercs. Dans la *Vie de saint Alexis*, lors de l'ensevelissement d'Alexis, v. 585, des clercs, caractérisés par des vêtements spéciaux (*Clers revestuz an albes*

ed an capes, v. 585), associés à des objets liturgiques (*ancensers* « encensoirs » et *oriés candelabres* « candélabres en or » v. 581), procèdent à l'inhumation du défunt (v. 583) : il s'agit de prêtres.

2. Par extension, le mot *clerc* peut s'utiliser pour désigner une personne instruite, savante, lettrée, qui n'a pas nécessairement le statut clérical acquis et symbolisé par la tonsure. Le mot peut ainsi s'appliquer à des hommes de l'Antiquité : c'est ce qu'on trouve par exemple dans le prologue du *Roman de Troie* (XII^e s.), à propos d'Homère, *qui fu clerz merueilleus* (v. 45). Chez Villon, ce sens de *clerc* apparaît dans la ballade où Fortune parle d'elle-même en disant : *Fortune fuz par clerks jadiz nommee* (T2060).

De là l'expression *clerc en* « instruit, expert en ».

3. Dans la mesure où les clerks savent lire et écrire, à partir de la fin du XIII^e s. (d'abord dans les *Coutumes du Beauvaisis*, 1283), le mot *clerc* peut s'employer pour désigner un membre de diverses professions, un scribe, un greffier, un secrétaire, un trésorier, un administrateur, etc., avec souvent un complément qui précise la fonction : *clerc des requestes*, *clerc du registre*, *clerc du trésor*, etc. Autrement dit, le sens du FM « employé des études d'officiers publics et ministériels » existe déjà au MA.

Comme le statut de *clerc* s'acquiert souvent jeune, on note la fréquente opposition entre *clerc* et *maistre*, le mot *clerc* désignant le « débutant » (que ce soit ou non dans la *clergie*). Il en est ainsi chez Villon dans l'expression *Selon le clerc est deu le maistre* T568 (avec une inversion humoristique de formules proverbiales du type *Tel maître, tel valet*), et à propos des restes humains indifférenciés au cimetière des Innocents : *Clerc ne maistre ne s'i apelle* T1759.

De ce fait, le *clerc* étant souvent un auxiliaire, *clerc* peut s'employer pour désigner un serviteur dans toutes sortes d'activités qui ne sont pas forcément en lien avec la capacité de lire et d'écrire ; ainsi, un *clerc* de taverne, à partir du XIV^e s., est une sorte d'équivalent d'un garçon de café aujourd'hui.

Paradigme morphologique

Il est particulièrement important : le DMF relève *clergeage*, *clergeaille*, *clergeal*, *clergeaument*, *clergeaut*, *clergeon*, *clergeresse*, *clergerie*, *clergier* (verbe), *clergine*, *clergise*, *cleribus*, *clérical*, *cléricallement*, *cléricature*, *clérique*, *clersonnet*, *sous-clerc*, *sous-clergie*.

Un *clergeon* (mot apparu au XII^e s.) est un « petit clerc » ou un « jeune clerc ». Le mot se rencontre chez Villon par antiphrase à propos de Robert Valee, *Povre clergeon en Parlement* (L98), alors qu'il est déjà procureur, et, par antiphrase également, à propos de maistre Guillaume Cottin (L217) et maistre Thibault de Vitry (L218), qui sont *Povres clerks de ceste cité* (L213), *Deux povres clerks parlant latin* (L219), *Paisibles enffans* (L221), *mes pauvres clergeons* (1306T), encore appelés *enffans* (T1308, T1319), qui sont en réalité deux vieux chanoines, riches et depuis longtemps détenteurs de la *nomination* (L209) que leur lègue Villon. Le mot *clergon* peut désigner plus particulièrement un « enfant de chœur ».

Le substantif féminin *clergie* (XII^e s.) désigne de façon collective le clergé, ou bien la fonction de *clerc*, ou encore la science, le savoir, l'instruction.

Le nom masculin *clergié* désigne depuis le XII^e s. le corps des ecclésiastiques d'un pays ou d'un culte.

Une *clergesse* (XII^e s.) est une femme savante, lettrée, experte, ou bien une religieuse.

Un *clergyman* (1818) est un pasteur anglo-saxon.

Le paradigme morphologique contient également des mots de formation savante :

La *cléricature* (1327), c'est l'état, la condition des clerks ou bien des ecclésiastiques (voir *clergie*). Depuis 1781, c'est aussi l'état, la condition des clerks de notaire.

L'adjectif *clérical* signifie (depuis 1380) « relatif au clergé » (par ex. les ordres cléricaux), ou, beaucoup plus récemment (1815), « dévoué aux intérêts du clergé », « partisan du cléralisme » (par ex. un parti cléral, un journal cléral) ; substantivé (1863), il signifie « partisan du clergé », partisan du cléralisme » (vs *anticléral* 1866, *laïque*).

Le nom *cléralisme* (1863) signifie « attitude favorable au clergé », et « doctrine défendant l'action du clergé dans les affaires temporelles » (vs *anticléralisme*).

Paradigme sémantique

- dans le sens 1, comme on l'a vu, *clerc* s'oppose à *lai* « laïc ».
- dans le sens 2, *clerc* est concurrencé *homme lettré, sage, sachant, savant*.
- dans le sens de « serviteur », il peut être concurrencé par *vaslet, garçon, sergent, serviteur*.

Évolution jusqu'au français moderne

En français moderne, le sens le plus courant de *clerc* est celui d'« employé travaillant dans l'étude d'un officier public ou ministériel, employé, serviteur, secrétaire d'un personnage, d'un groupement de personnes, d'un organisme officiel » ; on parlera communément d'un *clerc de notaire*. Lorsque le *clerc* en question est jeune et chargé des courses, on parlera, depuis le XIX^e s., d'un saute-ruisseau.

Le sens de « homme lettré, instruit, savant, intellectuel » n'a guère survécu que dans le titre d'un ouvrage de Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927) et dans des expressions du type « Il n'est pas nécessaire d'être grand *clerc* pour savoir... »

Le sens de « personne de sexe masculin qui, par la tonsure, a acquis le statut clérical » est devenu rare.

PHONÉTIQUE ET GRAPHIE

La question de phonétique et graphie ne posait pas de grosses difficultés, à l'exception du cas du -s final de *sens*, pour lequel le jury a adapté sa notation. Comme les années précédentes, le jury a constaté que la méthode à suivre pour traiter cette question n'était toujours pas bien connue d'un bon nombre de candidats. Les copies qui ne présentent pas de plan ou passent en revue les mots proposés à l'étude, qui omettent d'analyser les graphies, qui retracent l'évolution phonétique complète de tel ou tel terme sont encore trop nombreuses. Pour traiter correctement la question de phonétique et graphie, le candidat doit élaborer un plan qui permette à la fois de synthétiser les phénomènes en diachronie et de passer aisément de l'analyse de l'évolution phonétique à celle de la graphie. Le type d'exercice demandé dans cette question n'a rien d'insurmontable à condition que le candidat se soit entraîné avec régularité et ait acquis le vocabulaire technique propre à cette épreuve.

Le graphème *s*, qui traduit le son [s] en latin, a connu une évolution phonétique différente selon la place qu'il occupe dans le mot ou dans la syllabe. A l'époque de François Villon, il peut aussi bien traduire les sons [s] et [z] qu'être maintenu dans la graphie sans être prononcé. Les mots proposés à l'étude vont permettre de retracer la variété de ces évolutions. Ils comportent quatre occurrences de *s* : à l'initiale pour *sens*, en position finale pour *sens* et *plus*, et en situation implosive pour *tost*.

I. La consonne *s* en position initiale (*sens*)

Dans l'occurrence *sens*, le *s* initial a une valeur phonique et note le son [s]. Il n'a pas évolué du latin jusqu'au FM.

II. La consonne *s* en position finale (*plus, sens*)

1. Du latin au moyen français

- Dans la langue populaire, le *s* final de *plus* s'efface à partir du XIII^e s., ce qui entraîne un allongement de la voyelle tonique qui précède, perceptible jusqu'au XVIII^e s.

Au v. 777, on peut donc considérer que le *s* de *plus* n'est pas prononcé et est maintenu dans la graphie comme morphogramme, indiquant la classe grammaticale de l'adverbe. Il est prononcé à la pause dans la prononciation de la langue savante.

- La forme *sentio* aboutit phonétiquement à une forme *senz*. Le groupe [t+y] en position forte se palatalise au II^e s. et s'assibille en sifflante [tʃy]. Au VII^e s., le groupe se dépalatalise et [tʃy] perd son élément dental au XIII^e s.

Mais cette forme *senz* n'est quasiment pas attestée et l'on trouve à sa place une forme *sent*, sans doute analogique des P1 des verbes du 3^{ème} groupe ayant une P1 identique à la P3.

C'est donc à la forme *sent* qu'il faut se référer pour analyser l'occurrence de *sens* chez Villon. Dès la période de l'ancien français, on rencontre des formes de P1 avec un -s analogique des verbes du deuxième groupe et de quelques verbes du troisième groupe. Cet emploi de -s analogique s'étend durant la période du moyen français ; le remplacement de la désinence Ø par -s est fréquent dans l'édition de J.-C. Mühlethaler.

Dans *sens*, le s final, qui n'est plus prononcé depuis le XIII^e s., sauf à la pause dans la langue savante, est un morphogramme qui marque la P1.

2. Du moyen français au français moderne

En FM, le s de *sens* et *plus* est prononcé sous sa forme sonore [z] en cas de liaison avec un mot commençant par une voyelle. La prononciation distingue *plus*, adverbe de quantité, de *plus*, particule négative, par l'articulation du s du premier à la pause, devant *que* et dans la locution *de plus*.

III. La consonne s en situation implosive (*tost*)

Dans *tost* < *tostum*, s en position implosive s'affaiblit et s'efface devant consonne sourde durant la deuxième moitié du XII^e s. Cet effacement s'accompagne d'un allongement de la voyelle tonique qui précède. À l'époque du texte, le s dans *tost* n'a donc plus de valeur phonique mais est maintenu dans la graphie comme signe diacritique : il signale l'allongement du [o].

Le maintien de s dans la graphie va perdurer jusqu'au XVII^e s. où les imprimeurs commencent à lui substituer un accent circonflexe, qu'officialisera le dictionnaire de l'Académie en 1740.

Les trois termes du corpus montrent donc que l'évolution graphique et phonique de s dépend aussi bien de sa place dans le mot ou dans la syllabe que de l'usage qui tend à distinguer par la prononciation les différents emplois/sens d'un même terme.

MORPHOLOGIE

La question de morphologie sur le présent de l'impératif est sans doute moins attendue que d'autres sujets de morphologie verbale, mais elle pouvait être traitée sans difficulté par des candidats ayant travaillé sérieusement sur l'évolution des formes de l'indicatif présent. Rappelons que, pour un sujet portant sur trois formes, dans une perspective diachronique clairement soulignée par la consigne, il est demandé aux candidats de conjuguer le paradigme en entier, et pas seulement à la personne où est employé le verbe dans l'extrait, aussi bien en ancien ou moyen français qu'en français moderne. Sur ce dernier point, le jury est particulièrement perplexe devant les lacunes de certains candidats qui semblent totalement méconnaître la conjugaison de verbes usuels à l'impératif. Pour une question de morphologie axée sur la diachronie, on attend des candidats qu'ils proposent un plan mettant aussi bien en évidence les caractéristiques des formes en ancien français que les principes d'évolution qui aboutissent aux formes que nous connaissons aujourd'hui. Autrement dit, il ne s'agit pas d'analyser les formes une à une, ce qui constitue des redites et une perte de temps vraiment dommageable dans une épreuve où il est impératif d'être efficace, mais de regrouper les remarques faisant apparaître des points de divergence ou de convergence caractéristiques du système morphologique.

Première partie : analyse des formes du texte et commentaire

Les trois formes à identifier, *siez*, *pren* et *fay*, sont conjuguées au présent de l'impératif (P2).

Il s'agit des verbes *seoir*, *prendre* et *faire*. Voici leurs paradigmes :

Sié (siez), seons, seez

Pren, prenons, prenez

Fay, faisons, faites

L'impératif comporte trois personnes (P2, 4 et 5). Les personnes 2 et 5 de l'impératif présent viennent le plus souvent de l'impératif latin, alors que la P4 vient de l'indicatif présent. L'impératif présent offre une structure accentuelle similaire à celle du présent de l'indicatif : l'accent vient frapper le radical à la P2 et la désinence aux P4 et P5. Ce déplacement d'accent explique la double base du verbe *seoir*, avec une base forte *sié-* comportant le résultat de la diphtongaison romane de [e] tonique libre, qui s'oppose à la base faible *se-*. Le verbe *faire* fait partie des cas particuliers, puisqu'à l'origine toutes ses formes sont fortes (la P4 *faires* de l'AF a été supplantée par *faisons*).

En ancien français, la majeure partie des verbes du troisième groupe présente des formes de P2 sans la désinence *s*. C'est le résultat d'une évolution phonétique. La forme *siez* fait apparaître une désinence *z*, allomorphe de *s*, que l'on peut analyser de deux façons : soit elle est analogique de la P2 de l'indicatif présent, soit elle est analogique de l'évolution de la P1 de l'indicatif présent pour les verbes dont le radical se terminait par un *s*.

Deuxième partie : évolution jusqu'au français moderne

assieds-toi, asseyons-nous, asseyez-vous
prends, prenons, prenez
fais, faisons, faites

Évolution du radical

Le verbe *seoir*, devenu rare, a été supplanté en FM par son composé *asseoir*, dans lequel l'alternance de base *assié-* / *asse-* a été remplacée par une alternance *assié-* / *assey-*. Il existe également des formes avec une base *assoï-*, *assoy-*, analogiques du verbe *voir*.

À la P2, un *d* étymologique a été ajouté, rappelant l'étymon *sedere*.

On note à la P2 de *prends* l'ajout de la lettre dérivative *d*. Dans *prendre*, la base reste quasiment inchangée et conserve une alternance entre voyelle nasale à la P2 (avec désarticulation de la consonne nasale implosive) et voyelle orale aux P4 et P5.

Évolution des désinences

À la P2, l'ensemble des verbes du troisième groupe non terminés par un *-e* ont une désinence *-s*. La forme de la P2 de l'impératif, proche de celle de la P1 de l'indicatif présent, a vu son évolution influencée par cette dernière. La désinence *-s* ayant été ajoutée à la P1 des verbes du troisième groupe, par analogie, il en a été de même à la P2 de l'impératif. L'extension de cette désinence s'est faite progressivement jusqu'au XVII^e s., où l'on relève tout de même encore des formes de P2 sans *-s*.

À la P4, dans la séquence voyelle + *n* en position implosive, ce dernier n'est plus prononcé à partir du XVII^e s.

Aux P4 et P5, les consonnes finales se sont effacées à partir du XIII^e s., mais peuvent être prononcées en cas de liaison.

La perspective diachronique de cette question de morphologie souligne le lien étroit entre les présents de l'indicatif et de l'impératif en mettant en évidence le phénomène de l'analogie dans l'évolution de l'alternance de bases et des formes de P2 pour la majeure partie des verbes du troisième groupe.

SYNTAXE

La négation est une question de syntaxe traditionnelle et sans difficulté particulière, qu'il convient de traiter de façon organisée : il ne suffit pas de citer les vers où un terme négatif est employé pour répondre à la question, mais il faut proposer un plan pertinent et, à l'intérieur de ce plan, commenter précisément chaque occurrence. Certains cas sont délicats et prêtent à discussion ; le jury n'attend pas nécessairement des réponses tranchées, mais il est toujours très sensible aux copies dans lesquelles s'est élaborée une véritable réflexion.

Corpus :

plus ne diray q'un mot 777

S'il **ne** dort 780

je vueil protester / Que **n'**entens homme(s) detester 781

Et **ne** la vueil manifester... / **Synom** ou royaume de France. 783-784

Et **plus** je **ne** puis papier 786

siez toy pres de mon lit, / Que l'en **ne** m'y viengne espier 788

Introduction

La négation consiste en l'inversion de la valeur de vérité d'un propos. Elle s'exprime grammaticalement par les outils adverbiaux *ne* et *non*, issus de l'adverbe latin *non* qui, selon qu'il était accentué ou non, a abouti en français à la forme tonique et prédicative *non* ou à la forme atone et non prédicative *ne*.

Il s'agit donc d'étudier d'une part les emplois de *non*, d'autre part les emplois de *ne*.

I. La négation avec *non*

On relève une seule occurrence dans le passage : *Synom* (= FM *sinon*) v. 784.

Synom est le résultat de la soudure de la conjonction hypothétique *sy* et de l'adverbe *non*.

L'adverbe *non* apparaît ici dans une construction exceptive, constituée d'une première proposition (*Et ne la vueil manifester* v. 783) dont le prédicat verbal est nié par l'adverbe *ne*, et d'une seconde proposition, hypothétique, subordonnée à la première, introduite par la conjonction *sy*, elliptique du verbe ; l'absence de verbe explique que la négation s'y opère à l'aide de *non* plutôt qu'à l'aide de *ne* (voir à l'inverse *Soubz lui ne tiens s'il n'est en friche* T10).

Dans le *Testament*, on ne trouve jamais *si... non* (comme dans *Je nel vos demant se por bien non* « Je ne vous le demande qu'avec de bonnes intentions à l'esprit », *Aucassin et Nicolette*, éd. GF, XXIV, 31-32), il y a toujours soudure des deux éléments (autres occurrences dans le *Testament* : v. 1633, 1779, 1843, 1984), ce qui paraît normal à cette date²³.

Sinon est commutable avec *fors* (cf. *Qui ne saint fors saintes estolles* T387), *fors que* (cf. *S'ilz n'ayment fors que pour l'argent* T577), et avec *que* (cf. *Riens ne het que perseverance* T104).

En FM, le tour dans lequel entre *sinon* ne pourrait se maintenir à l'identique : un forclusif serait nécessaire dans la première proposition (*je ne veux pas divulguer mes dispositions, sinon en France mais je ne veux divulguer mes dispositions qu'en France*).

II. La négation avec *ne*

1. *ne* employé seul

S'il **ne** dort 780

Que **n'**entens homme(s) detester 781

Et **ne** la vueil manifester... 783

siez toy pres de mon lit, / Que l'en **ne** m'y viengne espier 788

L'adverbe *ne* suffit à lui seul à nier le prédicat verbal, en contexte de virtualité. C'est le cas ici :

- dans une subordonnée circonstancielle hypothétique (v. 780) ; en FM, on aurait plutôt *ne... pas* ;
- dans une proposition comportant un auxiliaire de modalité (*poir, savoir, oser, daignier, vouloir, devoir...*) employé seul ou, comme ici, suivi d'un infinitif (v. 781, 783)
- dans une subordonnée au subjonctif (v. 788) : ici, on peut aussi bien comprendre « pour qu'on ne vienne pas m'espionner » (*ne* est alors une négation pleine) que « de peur qu'on ne vienne m'espionner » (*ne* est alors une négation explétive).

À propos du v. 781, on pouvait utilement s'interroger sur la portée de la négation : il y a négation totale du verbe conjugué (en FM, on aurait *ne... pas*) ; on pouvait aussi s'interroger, comme quelques copies l'ont

²³ Voir C. Marchello-Nizia, *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Nathan, 1997, p. 313.

judicieusement fait, sur le statut de *homme(s)* comme éventuel forclusif²⁴ : l'hypothèse est peu plausible, car si l'on met la phrase à la forme affirmative, *homme(s)* ne disparaît.

2. *ne* associé à un autre élément (ici l'adverbe *plus*)

- **plus ne** diray q'un mot 777

Par rapport à *je ne parlerai plus* (négation totale), dans *je ne dirai plus rien* et *je ne dirai plus qu'un mot* on a affaire à une négation partielle.

L'adverbe *plus* peut avoir un sens quantitatif (*je ne parlerai plus* « je ne parlerai pas davantage »), et c'est sa valeur étymologique, ou bien un sens temporel (*je ne parlerai plus* « je ne parlerai pas plus longtemps »). Ici, on peut hésiter entre les deux sens, à cause de la présence de l'adverbe *que* (*ne... plus... que* « pas davantage que », en structure comparative).

On remarque que l'adverbe *plus* est mobile : sa place n'est pas encore fixée comme en FM.

Dans cet énoncé, on relève aussi l'adverbe *que*, qui inverse vers le positif le mouvement de négativation instauré par *ne*. Le tour *ne... que* est dit exceptif ou restrictif.

- Et **plus je ne** puis papier 786

La négation est totale. Comme au v. 777, on peut hésiter sur le sens de l'adverbe *plus*, quantitatif ou temporel. Comme au v. 777, l'adverbe *plus* est mobile.

Par rapport au FM, l'extrait présente donc quelques archaïsmes : place non fixe de l'adverbe *plus*, emploi de *sinon* après une proposition dans laquelle l'adverbe de négation ne n'est pas accompagné d'un forclusif, emploi de *ne* seul là où le FM utiliserait *ne... pas*.

²⁴ Voir C. Marchello-Nizia, *op. cit.*, p. 307.

Épreuves écrites : grammaire

Partie étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500

Rappel du sujet : Jean Genet, *Le Balcon*, Paris, Gallimard, Folio, p. 35-37.

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

Le jury doit constater que le niveau des copies en grammaire et stylistique reste encore en-deçà de ce que l'on peut attendre de candidats à l'agrégation, qui, en cas de réussite, seront amenés à enseigner cette discipline quelques mois plus tard. Certaines copies trahissent des méconnaissances surprenantes pour des candidats titulaires d'un doctorat de Lettres, pour lesquels le fonctionnement de la langue devrait constituer un centre d'intérêt et d'études régulières.

Le jury ne peut que recommander aux candidats la lecture assidue d'ouvrages courants de grammaire, qui devrait permettre d'éviter des bévues incompatibles avec l'exercice du métier de professeur de Lettres²⁵.

1. Lexicologie (4 points) : Étudiez d'un point de vue morphologique « soudain » (l. 13), « pourquoi » (l. 18), « visiblement » (l. 21).

Rares sont les candidats qui font preuve de compétences suffisantes en lexicologie, alors que cette discipline est mobilisée dans l'enseignement secondaire pour amener les élèves à prendre conscience de la structure morphologique des mots et de leur organisation sémantique. On s'étonne donc que de nombreux candidats, repérant que *pourquoi* comporte deux morphèmes par ailleurs libres, ne puissent mobiliser le terme de *composition*, ou encore qu'ils semblent ignorer, à propos de *soudain*, celui de *conversion*. Il ne s'agit pourtant pas d'une question délicate à préparer, le jury n'attendant que les connaissances de base que l'on trouve dans les ouvrages de préparation au concours ou dans le chapitre consacré à la lexicologie d'une grammaire comme la *Grammaire méthodique du français*.

S'agissant d'une question de lexicologie, le jury n'attendait pas de remarques grammaticales sur la classe des adverbes (celles-ci ont seulement été bonifiées le cas échéant). En revanche, des définitions simples de la dérivation, de la composition et de la dérivation étaient attendues, puisque les adverbes proposés relevaient de ces trois types de formation.

L'une des principales compétences évaluées dans la question de lexicologie est la capacité à décomposer correctement une lexie en morphèmes, à caractériser ces morphèmes d'un point de vue sémantique et morphologique, et à discuter leur statut en les comparant à leur apparition dans d'autres lexies de la langue.

Introduction

Les trois mots proposés à l'étude sont des adverbes, qui forment une classe grammaticale hétérogène. Les critères de reconnaissance des adverbes sont :

- 1) invariabilité (contrairement aux adjectifs)
- 2) intransitivité (contrairement aux prépositions et conjonctions)
- 3) dépendance syntaxique (contrairement aux interjections et onomatopées)

Leur rôle syntaxique se calcule en fonction de leur point d'incidence : l'adverbe peut être intégré à un syntagme, à la phrase ou à la proposition ; il peut aussi commenter l'énonciation elle-même (adverbe alors dit énonciatif).

La formation des adverbes est très variée, par évolution phonétique depuis le latin (*bene* > bien), par composition, par dérivation impropre (haut / fort) ou par dérivation suffixale en *-ment*.

Les trois occurrences correspondent à des formations différentes : « soudain » est obtenu par conversion d'un adjectif ; « pourquoi » est formé par composition ; « visiblement » par dérivation suffixale exocentrique.

La question précisant que l'étude devait être essentiellement morphologique, le jury attendait un plan par type de formation :

I. Formation de l'adverbe par dérivation suffixale exocentrique : « visiblement »

La dérivation produit un mot nouveau à partir d'une base en la modifiant. La dérivation typique est affixale, c'est-à-dire que l'on adjoint des affixes (préfixes et suffixes) à la base lexicale. La préfixation (adjonction d'un affixe avant la base) a une tendance *endocentrique*, c'est-à-dire que l'ajout d'un préfixe ne modifie pas la classe

²⁵ Par exemple, la classique Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadrige, ou la très commode Nicolas Laurent, *Bescherelle, La Grammaire pour tous*, Hatier, 2012.

grammaticale du morphème-base, alors que la suffixation (adjonction d'un affixe après la base) a une tendance *exocentrique* : l'ajout d'un préfixe entraîne le changement de catégorie grammaticale du mot dérivé.

La dérivation s'opère successivement sur la base *vis-* (base allomorphe de *voir*, présente aussi dans *vision*) avec adjonction du suffixe *-ible* ; puis, à partir de cette base adjectivale épïcène « visible », par l'adjonction du suffixe formateur d'adverbes *-ment*, issu du latin *mens, mentis* (qui permet de former un adverbe par adjonction à une base, généralement adjectivale et généralement au féminin).

L'adverbe signifie « de manière visible », « de manière évidente, claire ».

II. Formation de l'adverbe par conversion/dérivation impropre : « soudain »

La conversion (ou dérivation impropre) est une dérivation non affixale, qui consiste à dériver un mot d'un autre mot sans adjonction d'affixe, par transfert de classe syntaxique. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une dérivation, puisqu'il n'y a pas formation d'une nouvelle lexie, mais bien du changement de classe de la même forme lexicale (on parle parfois de transcatégorisation).

Soudain est un adverbe obtenu par conversion à partir de l'adjectif *soudain, soudaine* : « de manière brusque et inopinée ». Il devient invariable en passant dans la classe des adverbes.

III. Formation de l'adverbe par composition : « pourquoi »

La composition consiste à former un mot en rassemblant deux ou plusieurs mots préexistants (comme unités lexicales autonomes).

« Pourquoi » est un adverbe obtenu par composition à partir de la préposition « pour » et du pronom interrogatif « quoi ». Il marque au départ l'interrogation directe avant d'être usité en interrogation indirecte : il permet d'interroger sur la cause d'une action ou d'un fait. La soudure graphique est le signe du figement de la forme lexicale.

« Pourquoi » dans l'extrait est un mot-phrase : il s'agit d'un adverbe interrogatif en interrogation directe qui s'inscrit dans une série d'interrogations : « Où ? Quand ? Comment ? Combien ? Pourquoi ? Pour qui ? ». La série est intéressante car elle présente une succession d'adverbes, au nombre desquels on compte « pourquoi », alors que la dernière interrogative de la série « Pour qui ? » fait apparaître la préposition + le pronom interrogatif. Ce tour est la forme historique de « pour-quoi », avant que l'usage ne fixe la lexie par composition. Plusieurs copies ont évoqué avec pertinence la subsistance en FM de *pour quoi*, en deux mots, qui interroge sur la finalité.

2. Grammaire (8 points) : Étudiez le complément d'objet direct, du début à la ligne 20 (« la tirelire des gosses »).

La question, relevant d'une fonction très courante de la grammaire, ne pouvait paraître redoutable aux candidats, et de fait elle a souvent été traitée avec succès. Pour autant, certaines copies semblent oublier qu'un pronom personnel ou un pronom interrogatif peuvent être COD, tandis que la délimitation des GN COD laisse à désirer et que la notion de périphrase semble très mal connue. Les copies qui sont parvenues à se démarquer ont su discuter les rôles sémantiques du COD et commenter les cas-limites, notamment le complément du verbe impersonnel.

Introduction :

Le complément d'objet direct est un complément essentiel du verbe, ce qui signifie qu'on ne peut pas le supprimer (sauf à modifier le sens du verbe). Il est régi par un verbe transitif direct (donc sans préposition) ; il est non mobile, et pronominalisable au moyen des pronoms personnels *le, la, les* ou *en... (un)*. C'est le deuxième actant d'un verbe transitif, dans une analyse de la valence. C'est ce qui distingue le COD de l'attribut : pronominalisable aussi, ce dernier n'est en revanche pas un actant du verbe (voir I.12 : « je suis presque heureux »).

Plusieurs tests sont possibles pour l'identifier : il peut être détaché par extraction au moyen de la locution focalisante *c'est... que* ; et souvent passivable, ce qui signifie qu'il peut devenir le sujet d'un équivalent à la voix passive (du moins dans le cas où il correspond en effet au rôle sémantique d'objet/patient, ce qui dépend du sens du verbe).

Cette fonction peut être occupée par différents groupes syntaxiques, GN ou covalents du GN, de sorte qu'on proposera ici un classement catégoriel, après un point sur la notion de transitivité.

I. La question de la transitivité

Le COD est placé derrière un verbe transitif direct, c'est-à-dire immédiatement suivi par son complément, sans l'intermédiaire d'une préposition. Un certain nombre des verbes utilisés dans le corpus ne peuvent s'employer sans complément d'objet, sous peine d'agrammaticalité. Ainsi en est-il du verbe « commettre » (I.9) par exemple ou de verbes dont le sémantisme changerait en l'absence du complément d'objet direct : citons « gagner » (I.15) qui change de sens selon qu'il est utilisé en emploi intransitif (« la révolte a gagné » = a remporté une victoire) ou transitif (« la révolte a gagné tous les quartiers nord » = est arrivée jusqu'aux quartiers nord). On remarque ici que le COD n'a pas toujours sémantiquement un rôle d'objet. Ici, le verbe *gagner* peut recevoir un complément

direct inscrit dans sa valence (et donc essentiel et pronominalisable) mais qui n'est pas forcément un objet/patient du procès : c'est certes le cas dans *gagner quelque chose* (*gagner un gros lot*), mais pas dans *gagner + localisation* comme ici. Dans ce dernier cas, la passivation n'est pas probante : ? *les quartiers Nord ont été gagnés par la révolte* (ou alors le sens est différent : *gagner à leur cause*, et non *se répandre dans ; arriver jusqu'à...*)

Dans le texte, on note également la présence de verbes transitifs directs dont l'objet est contextuellement restituable : « Continue » (l.12) suppose ainsi un COD (*continue ce que tu as commencé à dire*), comme « volais » (l.20) qui suppose un COD sur le contenu duquel porte précisément les questions du juge. La valence verbale de *continuer* est ainsi non saturée.

II. Les COD

A. Les GN

1) Minimaux

Trois groupes nominaux composés d'un déterminant et d'un substantif.

« le chien » (l. 5) : COD de « imitant »

« tes crocs » (l.7) : COD de « montre »

1) Étendus

Trois groupes nominaux constitués d'un (ou plusieurs) déterminants, d'un substantif et d'expansions :

« les humains qui s'y risquent » (l.2-3) : COD de « partage »

« les lèvres » (l.7) : COD de « retrousser » ; le COD est le GN « les lèvres du bourreau/Cerbère », dont le complément déterminatif est pronominalisé sous la forme du pronom *lui* (cas du monté du clitique).

« tous les quartiers nord » (l.15) : COD de « a gagné »

« la tirelire des gosses » (l.20) : COD de « cassais »

B. Les pronoms

1) Personnels

a) P2

« te » (l.4) : COD de « pèse »

« t' » (l.6) : COD de « embellit »

b) P3

« les » (l.9) : COD de « a commis », pronom anaphorique du GN « ces vols ». Il s'agit d'un phénomène d'emphase : la phrase est disloquée.

« les » (l.11) : COD de « faire » ; anaphore résomptive de la phrase l. 9 (« ... ces vols, tu les as bien commis ? »)

« la » (l.11) : COD de « traînerais » ; pronom reprenant « elle », l. 10.

« l' » (l.15) : COD de « ai dit » ; pronom cataphorique de la proposition suivante (« la révolte a gagné tous les quartiers Nord »).

2) Interrogatif

« qu' » (l.12 et 17) : COD de « as volé »

III. Aux frontières du COD

Aux frontières du COD, des compléments introduits directement après le verbe, mais qui se distinguent du COD pour des raisons syntaxiques et/ou sémantiques.

A. La périphrase verbale :

Dans « vous pouvez être tranquille » (l. 10), le verbe « pouvoir » est utilisé comme semi-auxiliaire d'une périphrase verbale modale. Il vérifie trois des critères de la périphrase verbale (ce qui est habituel pour ce semi-auxiliaire) :

- propension du semi-auxiliaire à se construire avec l'infinitif

- forte coalescence entre le semi-auxiliaire et l'infinitif

- affaiblissement sémantique du semi-auxiliaire (subduction) : le verbe « pouvoir » n'exprime pas ici une capacité physique ou intellectuelle, mais une forte possibilité.

En revanche, le quatrième critère (le caractère non pronominalisable de l'infinitif) n'est pas vérifié : ici la pronominalisation est possible « vous le pouvez », ce qui implique donc une proximité de cet infinitif avec le COD.

B. La séquence du verbe impersonnel :

« qu'elle s'avise de ne pas le faire » (l. 11) : la proposition subordonnée complétive (conjonctive pure) est séquence de l'impersonnel « il n'aurait pas fallu ». Cette séquence est non passivable à la différence du COD, mais se pronominalise de la même façon, en *le*.

C. Le pronom personnel réfléchi dans les constructions pronominales

- « tais-toi » (l. 2). La construction diffère de la construction transitive disponible pour le verbe (cf. *taire un secret*), car le réfléchi n'est pas un actant de la construction : c'est une construction neutre, une sorte d'équivalent intransitif d'un verbe transitif.

- « S'avise » (l. 10)

D. La locution verbale (construction à verbe support)

La lexicalisation de « faire peur » peut être prouvée par différents tests : si le groupe ne commute pas facilement avec un verbe simple, il n'en reste pas moins qu'il n'a plus son sens plein (ici « faire » n'a pas le sens de « fabriquer ») ; par ailleurs, le nom ne peut plus supporter de variations internes (faire la peur*) et ne peut être pronominalisé (je la fais*)

3. Stylistique (8 points) : Étudiez les interactions verbales.

C'est cette année la question de stylistique qui a le plus creusé l'écart entre les copies. En effet, le jury attendait :

- d'une part, des connaissances techniques suffisantes pour savoir ce que peut désigner la notion d'interaction verbale,
- d'autre part, une réelle familiarité avec les enjeux de la pièce de Genet, qui ont mis les meilleurs candidats en état de relier le fonctionnement des interactions verbales avec les interprétants majeurs que sont les rapports de domination, le brouillage des identités et les jeux d'illusion,
- enfin, une mise en œuvre d'une méthode véritablement stylistique, qui relie toujours des faits linguistiques repérés dans des passages précisément cités, et leur interprétation.

Si cette triple exigence a mené à pénaliser les copies qui ont compris les "interactions verbales" comme l'étude du fonctionnement des verbes, ou celles qui manifestaient une méconnaissance des enjeux du théâtre de Genet, elle a permis de valoriser quelques très bonnes copies.

Après la mise en scène d'un personnage d'évêque dans le premier tableau, c'est maintenant dans la peau d'un juge qu'un client se glisse, en présence d'une fille missionnée pour jouer le rôle de l'accusée (la Voleuse) et d'un homme, Arthur, incarnant celui du Bourreau.

On peut signaler que l'identité des personnages en présence est d'emblée problématique : dans la mesure où la table des personnages donnée en début de texte ne mentionne pas le nom des personnages qui joueraient ces rôles (un client, une prostituée), mais mentionne le nom des personnages joués par le client et la prostituée (le Juge, la Voleuse), de sorte que ces personnages sont donnés comme tels ; toute la pièce joue sur le caractère incertain de cette identité, et sur l'instabilité énonciative qui en découle. Seul le bourreau est identifié comme Arthur, amant de Mme Irma, la patronne du bordel.

On attendait ici une définition de la notion d'interactions verbales : rappelons que les interactions verbales désignent les relations opérées par le biais du langage entre différents actants ; le terme d'interaction suppose que par le langage, ces actants agissent les uns sur les autres. C'est donc la notion d'acte de langage qui est sous-jacente à ces interactions.

Dans une perspective pragmatique, le langage est considéré comme un ensemble d'actes : dans *Les Actes de langage dans le discours*, C. Kerbrat-Orecchioni rappelle que, selon la théorie des *speech acts*, « tout énoncé linguistique fonctionne comme un acte particulier (ordre, question, promesse, etc.), c'est-à-dire qu'il vise à produire un certain effet et à entraîner une certaine modification de la situation interlocutive²⁶. »

On peut à la suite d'Austin distinguer trois niveaux différents pour ces actes²⁷ :

- acte locutoire : « acte de dire quelque chose » (combinaison sons/mots exprimant un contenu sémantique)
- acte illocutoire : « acte effectué en disant quelque chose » (= action produite sur destinataire par énoncé : ex : ordre/demande...)²⁸ : « c'est l'acte de langage proprement dit, ce que le locuteur fait en parlant, conformément à une convention reconnue : poser une question, donner un ordre, faire une promesse ».
- perlocutoire : « acte effectué par le fait de dire quelque chose » = désigne les fins plus lointaines ou cachées de l'acte (embarrasser l'allocutaire, lui manifester de l'intérêt, etc.). La limite entre illocutoire et perlocutoire étant toutefois délicate à tracer dans certains cas.

À travers la question des interactions verbales, c'était donc à l'ensemble de ces actes de langage que les candidates et candidats étaient invités à s'intéresser, et aux relations induites entre les personnages à partir de ces actes et interactions.

Or, ces interactions verbales ont ceci de particulier ici qu'elles s'inscrivent non seulement au cœur du genre théâtral (dont elles sont même l'essence) mais également au cœur du scénario – ici judiciaire – choisi par le client.

Par ailleurs, parole théâtrale et parole juridique ont pour point commun leur performativité en ce qu'elles sont capables d'« instaurer une réalité nouvelle par le seul fait de [leur] énonciation »²⁹.

²⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadriga, 2014, p. 585.

²⁹ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001, p. 5. En effet, l'accointance est grande entre situation juridique et théâtre, par le pouvoir verbal partagé : « en droit, les mots "font" tout ou presque » (C. Grzegorzcyk, « L'impact de la théorie des actes de langage dans le monde juridique : essai de bilan », in P. Amselek (dir.), *Théorie des actes de langage, éthique et droit*, sous la direction, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 169). Ex : ils lient et délient les mariages, parfois tuent, créent des choses et des faits (juridiques bien sûr, pas matériels).

Enfin, les interactions verbales théâtrales et judiciaires partagent aussi la caractéristique d'être *réglées, réglementées* : le texte de théâtre les établit, les acteurs s'y conforment ; au deuxième niveau interactionnel, le client établit le scénario et la prostituée se doit de l'exécuter à la lettre, et au dernier niveau de représentation enchâssée, le dialogue judiciaire obéit lui aussi à une parole extrêmement codifiée, parce qu'institutionnelle. Ainsi, le scénario triadique mis en scène exhibe l'essence des interactions verbales et de la langue même, qui « constitue un genre théâtral particulier offrant au sujet parlant un certain nombre d'emplois institutionnels stéréotypés »³⁰.

Il convenait aussi de souligner la superposition des niveaux d'interactions verbales – qui constitue ici la caractéristique de cette pièce de Genet, et se révèle par là un élément central, nécessaire à l'analyse : la « duplicité énonciative »³¹ propre au genre théâtral (acteur/spectateur ; client/prostituée) s'enrichit d'une troisième strate interactionnelle : les personnages jouent eux-mêmes une scène et deviennent eux-mêmes des personnages joués (juge, bourreau/voleuse), et la pièce joue sans cesse d'une instabilité entre les différents niveaux énonciatifs. De cette instabilité, les interactions verbales entretenues dans cette scène sont tributaires. On assiste à une circulation entre les niveaux : on ne sait parfois plus si les paroles de « la Voleuse » correspondent à des interactions programmées par le scénario (niveau 3) ou si c'est la prostituée apeurée qui parle (niveau 2) : le jeu de rôles instaure du jeu entre fiction du scénario et « réalité » du bordel (qui n'est que fiction théâtrale aussi).

On attendait donc, dans l'introduction comme dans la problématique, que soient posés, d'une manière ou d'une autre, à la fois les cadres pragmatiques impliqués par la question et la spécificité du texte de Genet, *i.e.* l'instabilité des niveaux énonciatifs en jeu dans les interactions ou, plus précisément, la façon dont les interactions verbales déterminent une instabilité des niveaux énonciatifs et de l'identification des rôles dans cette scène.

I. La mise en scène d'interactions verbales protocolaires

A. Une scène énonciative judiciaire

1) Des interactants complémentaires

Le trio en présence, désigné par des pronoms déictiques :

- le juge est désigné aussi par la dénomination fonctionnelle « monsieur le Juge » (l.1)
- l'adjuvant du juge, celui qui applique la peine, par « monsieur le Bourreau », dénomination fonctionnelle encore. Avec l'emploi de la majuscule (« Juge », « Bourreau »), ces GN se mettent à fonctionner comme des noms propres de discours et sont de nouvelles identités situationnelles / fonctionnelles créées par le scénario du client.
- l'accusée est désignée par le déictique « tu » : l'indexation (pronom déictique) vaut ici mise en accusation, ce que renforce l'usage du pronom tonique « toi » en apostrophe (l. 4), expansé par les termes juxtaposés en apposition « voleuse, espionne » (dénominations fonctionnelles délictuelles).

2) L'isotopie judiciaire

Toutes les composantes d'une scène de tribunal sont réunies, qui plantent le cadre d'interactions institutionnelles :

- didascalies nominatives (« Le Juge ») accessibles au lecteur (le juge est d'ailleurs celui qui possède le plus d'interventions dans l'extrait) et redoublée dans les répliques par l'apostrophe « Monsieur le Juge » (l.1),
- actes judiciaires : « peser » (activation du symbole de la balance), travail critique (au sens grec, *krinein* : « trier ») : « je partage les humains » (l.2), indéfinis binaires « une partie » / « l'autre »,
- insistance sur l'évocation délictuelle avec figure dérivative : « voleuse », « vols » (l.9), « volé » (l.16), « volais », et construction segmentée (« ces vols, tu les as bien commis », thématissant le complément d'objet « ces vols »),
- exigence de parole de vérité : « tu ne mens pas », « tu les as bien commis » (l.9) (adverbe « bien » : vérification adéquation parole / vérité), « je vous jure » (l.30).

B. Des échanges judiciaires

Le genre de l'interrogatoire se manifeste par la modalité interrogative sous toutes ses formes : totale (« ces vols, tu les as bien commis ? »), partielle portant sur l'objet (« qu'as-tu volé encore ? ») mais aussi déclinaison sur tous les plans circonstanciels : lieu (« où ? »), moment (« quand ? »), manière (« comment ? »), quantité (« combien ? »), cause (« pourquoi ? »), bénéficiaire (« pour qui ? »). Cette juxtaposition des adverbes

Les actes juridiques ont un véritable « pouvoir d'action sur le réel voire de constitution du réel » (*id.*). On voit donc pleinement le lien entre performativité (judiciaire) et performance (théâtrale).

³⁰ Oswald Ducrot, *La Preuve et le dire*, Paris, Mame, 1973, p. 128.

³¹ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 141.

interrogatifs sonne comme une parodie du *Quis, Quid, Ubi, Quibus auxiliis, Cur, Quomodo, Quando* de la scolastique, déclinant les « lieux communs » de la circonstance et donné comme fondement de l'investigation criminelle.

Ce caractère d'interrogatoire est confirmé par les segments conversationnels dyadiques questions / réponses. La réplique initiative du Juge s'oppose à celle, réactive, de la Voleuse : ainsi, les interventions de cette dernière se conforment au principe de coopération et plus précisément, à la maxime de quantité (Grice) ainsi que l'indiquent par exemple les lignes 19 à 23 : développement de la phrase par abondance de compléments circonstanciels – de temps (groupe adverbial fréquentatif « très souvent »), de manière (« en passant par ») – et de compléments essentiels locatifs (« dans les maisons », « par les escaliers »...). Un mouvement de rétrospection est engagé par l'interrogatoire : mobilisation des temps du passé (attendue dans le registre judiciaire et correspondant à la *narratio*) : passé composé (« je suis entrée »), imparfait (« je volais »), plus-que-parfait (« j'avais mis »).

II. Des interactions sous le signe de la domination

A. Le maître des interactions

Le rôle du juge le place institutionnellement en position interactionnelle d'autorité, ce qui institue les « conditions de réussite » de ses actes interrogatifs et impératifs = « conditions qui doivent être réunies pour que sa valeur illocutoire [d'un énoncé] ait quelques chances d'aboutir »³². En outre, c'est lui qui distribue les tours de parole :

- à travers l'apostrophe avec point d'interrogation : « Cerbère ? », qui réalise les fonctions phatique (sélection du destinataire de la parole) et conative, puisque, par elles, le Juge appelle son interlocuteur à se manifester (visée perlocutoire).

- par la mobilisation de l'impératif (fonction conative du langage encore, laquelle tend à imposer au destinataire un comportement déterminé) qui concerne essentiellement dans cette scène des verbes de parole « Continue. » (l.13), « Réponds. » (l.18).

Il mène également l'interaction par l'usage de la modalité interrogative, qui possède aussi une dimension conative : « la question convie d'autorité son destinataire à répondre : c'est une forme de sommation, une sorte de mise en demeure³³ ». Il en est ainsi des questions posées par le Juge. Ainsi, dans l'interrogation totale « Vas-tu me répondre, oui ou non ? » (l.17), la valeur première ne disparaît peut-être pas totalement (le destinataire pouvant encore répondre « oui » ou « non ») mais le locuteur lui enjoint de le faire effectivement. En outre, le présent dans la périphrase temporelle à valeur de futur proche (*aller* + infinitif) rend la dérivation allusive plus nettement injonctive, comme les mots-phrases coordonnés « oui ou non », « procédés aggravateurs », « morphèmes à valeur d'insistance ou d'impatience »³⁴. L'abondance des interrogations traduit ainsi la domination interactionnelle du juge, l'interrogation étant plus que jamais, cet « acte [...] " menaçant " qui souvent reflète une position dominante du questionneur sur le questionné [...] ou, à défaut, place le questionneur en position dominante »³⁵.

B. Jeu de rôles sous le signe de la domination

La situation énonciative est rappelée tout au long de l'extrait par les apostrophes : « monsieur le Juge » : il s'agit de ce qu'on appelle un *taxème* (ou marqueur d'une position hiérarchique) de position haute.

La domination s'instaure d'abord par la relation asymétrique (relation verticale) : au tutoiement répond le vouvoiement (« vous me faites peur » vs « tais-toi »). Le vouvoiement redouble au plan pronominal le rapport de force révélé par la locution à verbe support *faire peur* et le tutoiement est mis en relief par la forme impérative du verbe pronominal (qui fait apparaître le pronom de P2 sous forme tonique).

Ensuite, le rapport de force est déséquilibré à la faveur des deux hommes (contre une femme) : ils ont le monopole de l'impératif, formulant leurs requêtes de manière brutale. Normalement les locuteurs l'emploient peu pour ménager leur propre face mais justement là, ils veulent accroître cette « face » de juge et de bourreau tout puissants.

Autre relation verticale : le Bourreau obéit au Juge : « Je cogne ? » : l'interrogation totale portant sur l'acte revient à une demande de permission.

Le personnage de la voleuse est d'autant plus soumis que ses réponses ne sont pas libres mais obéissent à un scénario. Tout d'abord, elle n'a que des répliques réactives et au niveau même de leur fond, elles doivent se conformer aux désirs du client-juge. Ainsi, lorsque la fille formule une incapacité à répondre (« je ne sais plus ») à deux reprises, cela entraîne la formulation immédiate d'une menace physique (« Je cogne ? »). Le dialogue, avec ses enchaînements imposés, est ici comme un script (rappelant d'ailleurs le sens premier de *rôle*, « papier parchemin roulé contenant quelque chose d'écrit »).

Les interactions verbales de la scène sont donc marquées par la violence verbale : atteintes à la face positive (image) avec insultes (sexotype « chienne »), à la face négative (territoire) également avec réduction au silence

³² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours*, op.cit., p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 87.

³⁴ *Ibid.*, p. 103.

³⁵ *Ibid.*, p.87.

par l'injonctive elliptique « Ta gueule ! » et la menace physique (« je cogne ? » ; la réponse « pas encore » contient le présupposé que le châtement sera bien appliqué à un moment). La voleuse elle-même donne une prise sur son territoire avec « pardonnez-moi » (I.26) qui la place en position de débitrice.

Les menaces s'expriment ici (« il n'aurait pas fallu qu'elle s'avise de ne pas le faire. Je la traînerais plutôt ») par le conditionnel passé (irréel passé) certes, mais aussi la modalité déontique niée et le conditionnel présent (« traînerais ») qui indiquent que toute transgression entraînerait punition.

Ces éléments ne sont pas sans évoquer le sadisme (la scène se situe plus exactement entre sadisme et masochisme, car seul ce dernier nécessite l'existence d'un contrat³⁶) : châtements corporels, interrogatoire (l'accusée est littéralement soumise à *la question*), maître de cérémonie composant les scènes et dictant quasiment le texte par ces injonctions directes ou indirectes portant sur les actes de langage même, lesquels rappellent la nature fondamentalement transactionnelle du langage :

« La langue comporte, à titre irréductible, tout un catalogue de rapports interhumains, toute une panoplie de rôles que le locuteur peut se choisir pour lui-même et imposer au destinataire³⁷ ».

Le Juge évoque également le plaisir qui en est obtenu : « Je suis presque heureux » (I.12), mobilisant un adjectif euphorique pour la réalisation du fantasme. Même si l'adverbe « presque » traduit que le stade ultime de contentement n'est pas atteint, le principe de plaisir se dit déjà dans les déclinaisons lexicales : voir la juxtaposition déclinant les apostrophes péjoratives « voleuse, espionne, chienne » (« insultes-mots doux » des scénarios sado-masos ?).

Enfin, l'assertion « vous me faites peur » par la fille pourrait constituer une dérivation allusive avec, pour valeur secondaire, une demande de cessation, une prière (telle que « arrêtez »), pouvant faire songer, à ce que l'on appelle le « mot de sécurité » dans les scénarios sado-masochistes (*safe word*), qui correspond à une interruption du jeu, refusée ici à la fille.

III. Instabilité dans les interactions

A. Les métamorphoses des interactants

Avec l'énullage de personne : « Minos te parle » (I.4), le locuteur utilise le pronom du délocuté : l'aliénation est littérale, puisqu'il devient *autre*. S'effectuent le passage d'un tribunal à l'autre, d'un imaginaire à l'autre et une plongée mythologique (comme un nouveau travestissement) avec l'isotopie infernale (« flammes », « Enfers », « Cerbère »). L'imaginaire judéo-chrétien du Jugement dernier est aussi présent avec les motifs religieux des « asphodèles » (I.3) ou encore le verbe « peser » (renvoyant au motif de la pesée des âmes).

Par ce nouveau baptême linguistique, le Juge entraîne avec lui « le Bourreau » devenu « Cerbère » en apostrophe et qui ouvre l'isotopie animale : « crocs », « chien » et « chienne ». Les interactions verbales se muent en manifestations animales : onomatopées canines (« Houah, houah »- et sous forme de continuum : jeu homophonique entre l'adverbe interrogatif « où » (I.24) et l'onomatopée « Hou » (I.25), dont on peut penser qu'elle imite le cri du loup (cf. complément circonstanciel de but « pour effrayer ») : le mouvement est grotesque, au plus près du sens étymologique de « monstrueux ».

B. Interactions factices (jeu de rôles, théâtre dans le théâtre)

Il s'agit de rôles de pure composition, comme le montre la didascalie tonale « avec beaucoup d'emphase ». Le personnage-Juge se montre acteur, dans un jeu de rôle et un *jeu* au sens dramaturgique du terme, voire un surjeu : voir « imitant » (I.5), « comme pour » (I.25). Les didascalies renvoient aussi aux apparences par la modalité épistémique : « il paraît inquiet ».

La surdétermination de la scène est régie par un scénario, lequel se situe, pour reprendre la distinction d'Umberto Eco³⁸, entre « *fabulae* préfabriquées » (enchaînements stéréotypés), « scénarios motifs » (types de personnages, décor... mais sans ordre précis donc plus souples) et « scénarios situationnels » (ici : la scène du tribunal).

Un autre versant de ce goût pour les situations fictives se révèle dans les manifestations du monde extérieur (rendu présent par synecdoque de la révolte : « *crépitement de mitrailleuse* »), qualifiées comme des agressions sur le territoire du client-juge : « pas un moment de repos » (ce qui présuppose le dérangement). De fait, le dialogue mis en scène manifeste le refoulement de la réalité : chevauchement de parole (points de suspensions I.15) + « ta gueule » (I.16) lorsque la fille sort de son rôle de voleuse pour évoquer le monde extérieur.

L'interaction mise en scène par le client où il domine en juge, tend à masquer les rapports de force réels : certes, la fille lui est aussi soumise au sens où il y a relation transactionnelle (selon laquelle le client est roi) mais

³⁶ Pour Gilles Deleuze, un des principaux caractères du masochisme est « le goût du contrat, l'extraordinaire appétit contractuel » (« De Sacher-Masoch au masochisme », *Multitudes*, vol. n° 25, 2006 : <https://www.multitudes.net/De-Sacher-Masoch-au-masochisme/>).

³⁷ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, p. 4.

³⁸ Pour plus de détails, se reporter à *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, 1989.

il est tributaire d'elle pour jouer au juge – autorité fantoche qui ne tient que par le consentement de la fille : en tant que client, il est le solliciteur, donc « en position basse »³⁹.

La domination par le juge est pure apparence (scène fantasque). Il n'y a pas de « crédit de sincérité »⁴⁰ dans le bordel : la fille « n'adhère pas à ce qu'elle énonce » (Irma dit d'ailleurs plus loin, en parlant de ce client (5^{ème} tableau) : « un juge découpé dans du vent », p. 89).

En outre, il y a dépendance du juge à l'égard de la voleuse : « la figure a besoin de la reconnaissance d'autrui pour fonder son essence. L'unité du rôle se divise alors en deux. Il y a une lutte de celui qui veut être regardé contre celui par lequel il souhaite être regardé. La vérité des figures est le plus souvent dans le regard de la figure complémentaire : la vérité du juge est dans l'œil du voleur [...] »⁴¹. Voir la mobilisation dans cette scène des antonymes complémentaires « Juge » / « Voleuse ».

C. Des sorties de scénarios ? D'un niveau d'interactions à l'autre

L'instabilité diastratique est remarquable, le niveau de langue allant de l'ordurier (« Ta gueule ») au poétique (voir par exemple : « Minos te parle. Minos te pèse » (vers blanc octosyllabique structuré par anaphore, paronomase...). Ces variations stylistiques indiquent possiblement des transgressions de niveaux de scène : l'idiote n'est jamais celui du Juge (celui du client par l'ordurier ou de Minos par la tentation d'un verbe poétique). Ce pourrait trahir une sortie de l'interaction institutionnelle.

Le miroitement des identités se dit à même les didascalies nominatives qui prennent acte de la transfiguration des interactants, identifiés par leur seul rôle dans le scénario (à rebours de la tradition théâtrale qui a plutôt tendance à maintenir les désignations univoques de ses personnages en dépit de leurs éventuels travestissements dans l'intrigue) : l'interaction est inscrite sous le sceau du factice et c'est pourtant la seule interaction.

Dès lors, les frontières sont parfois brouillées entre les niveaux énonciatifs 2 et 3 : la peur évoquée plusieurs fois dans l'extrait (« peur » (l.1), « effrayer » (l.26), « affolée » (l.30)) est-elle réellement éprouvée par la Fille ou bien jouée pour incarner la Voleuse ? Il en va de même pour la « panne lexicale »⁴² indiquée par la didascalie « *Elle cherche visiblement ses mots.* » : oubli du script du client ou oubli programmé dans le script du client ? Dans un tel cadre, la pertinence de la maxime de sincérité n'a plus cours.

Conclusion

Par ces voix en surimpression, les interactions dans ce trilogue sont résolument sous le signe de l'« équivoque » recherchée et cultivée par le dramaturge. Le niveau d'interaction est parfois inassignable et en vertu de cette énonciation gigogne, cette scène présente une esthétique « baroque », dont relèvent aussi les jeux de spécularité, les travestissements, les oscillations entre être et paraître, la présence du néant (« familiarisation de la mort »⁴³) comme le langage bigarré.

³⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, p.70.

⁴⁰ *Ibid.*, p.15.

⁴¹ Pierre Crétois, « Regardez, il n'y a rien à voir », dans *Jean Genet. Rituels de l'exhibition*, Bernard Alazet et Marc Dambre (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 129.

⁴² Véronique Traverso, *L'Analyse des conversations*. Paris, Nathan, 1999, p. 79.

⁴³ Bertrand Gibert, *Le Baroque littéraire français*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 92.

Épreuves orales : leçon

Rapport présenté par Corinne Pierreville,
professeur de langue et de littérature du Moyen Âge à l'université Jean Moulin – Lyon 3

La leçon est un exercice bien connu qui a déjà fait l'objet de multiples rapports de jury. On nous pardonnera néanmoins de rappeler des points de méthode que certains candidats ne maîtrisent pas encore tout à fait, comme l'indiquent les résultats obtenus lors de la session 2021. De fait, sur les vingt leçons présentées, l'échelle des notes oscille entre 03 et 17. Treize candidats ont reçu une note inférieure à 10, neuf une note inférieure à 07. Or la leçon est dotée du plus lourd coefficient à l'oral (cinq). En contrepartie, elle bénéficie du plus grand nombre d'heures de préparation (six). Le candidat présente son exposé en quarante minutes, avant un entretien de vingt minutes avec le jury. L'expérience montre que la durée de l'épreuve constitue sa première difficulté et qu'il est essentiel de s'y entraîner en temps réel au moins une fois avant les oraux afin de vérifier que l'on est capable de travailler six heures sur un sujet puis de présenter sa leçon sans arriver épuisé à l'entretien. Par ailleurs, les quarante minutes accordées à cette prestation ne peuvent se réduire à une leçon de trente minutes qui laisserait une large place à de longues citations du texte sans que le jury n'estime que le candidat n'a guère de choses à dire et ne sait comment remplir son temps. Inversement, être interrompu au bout de deux parties car les quarante minutes sont écoulées souligne une inaptitude à gérer et maîtriser le déroulement de son exposé. Enfin, comme toute épreuve orale, la leçon repose aussi sur la prestation du candidat : si trop de lenteur dans le débit de voix n'est pas recommandé pour maintenir l'attention en éveil, une véhémence et une excitation excessives interrogent sur la posture de l'enseignant dans sa classe.

Lors de la session 2021, le sujet de leçon a pris des formes variées. Il s'agissait parfois d'un terme seul (« L'argent » dans *l'Histoire de ma vie* de Casanova), d'une notion (« Le comique » dans l'œuvre de Boileau), de plusieurs termes (« Espèces d'espaces » dans *Mauprat* de George Sand, « Paris et Venise » dans *l'Histoire de ma vie*, « Qui a le pouvoir dans les pièces de Jean Genet ? »), ou d'une citation empruntée à l'œuvre au programme (« De si fraîche mémoire » dans la nouvelle 88 de *l'Heptaméron*, « Qu'un sordide gain / Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain » à la page 255 des *Satires et art poétique* de Boileau). Dans tous les cas, une excellente connaissance des œuvres au programme est indispensable. Le candidat doit avoir lu et relu les textes, circuler aisément dans les œuvres, connaître et maîtriser les analyses critiques qu'elles ont suscitées, mais en proposer également une lecture personnelle car l'un des pièges de l'exercice consiste à utiliser le sujet comme prétexte pour replacer à toute force des cours ou des analyses portant sur un sujet connexe. Il s'agit au contraire de remobiliser son bagage théorique et l'ensemble de ses connaissances sur un texte, comme certains candidats ont su brillamment le faire sur « Les personnages secondaires » dans *Mauprat* ou « Aristocrates et aristocratie » dans *l'Histoire de ma vie*.

À cette fin, il est indispensable de partir du sujet proposé et d'en étudier très précisément les termes, au moment de la préparation, afin de construire un plan répondant à une problématique précise, mais aussi dans l'introduction, pour montrer au jury que la démonstration s'appuie sur une analyse rigoureuse des questions soulevées par la formulation du sujet. On ne se contentera donc pas d'en définir les termes, mais on examinera les différents domaines qu'ils recouvrent en montrant comment ils jouent les uns avec les autres, se complètent, se contredisent parfois. Le sujet « Des cérémonies graves » dans les pièces de Genet nécessitait d'interroger le sens du substantif « cérémonies » et les implications de l'adjectif « graves ». Restreindre le terme « cérémonies » au seul domaine du religieux, ne pas mettre en question les limites de la gravité dans *Les Bonnes* et *Le Balcon* condamnait à passer à côté de larges pans de la réflexion.

Une analyse serrée et soignée du libellé du sujet permet d'éviter cet écueil. Elle est menée dans l'introduction, puis reprise et approfondie dans la première partie, qui prend appui sur un relevé problématisé des termes du sujet et de leurs différentes acceptions dans l'œuvre. Où apparaissent-ils ? Dans quel contexte ? Quels sens revêtent-ils ? Il est alors essentiel d'éviter deux travers, le catalogue, faute d'une approche problématisée, et le glissement vers des notions adjacentes, faute de rigueur. Une leçon sur « La bestialité » dans *l'Heptaméron* ne pouvait se réduire à la question de l'animalité, une leçon sur « Les livres » dans *Mauprat* à une étude de la préface et de la postface. La leçon sur « La pauvreté » dans le *Lais* et le *Testament* de Villon invitait à étudier toutes les formes revêtues par la pauvreté sans la limiter au seul aspect financier ni oublier ses implications méta-poétiques car cet auteur si prolixe se présente paradoxalement comme *povre de sens et de savoir* et finit par se dépouiller de ses créations. En résumé, les candidats ayant obtenu une note supérieure ou égale à 10 connaissaient tous parfaitement les œuvres et témoignaient de qualités de rigueur et d'analyse lors de la leçon et de réactivité lors de l'entretien.

Le sujet de leçon peut enfin prendre la forme d'une étude littéraire portant sur un long passage de l'œuvre au programme, comme ce fut le cas cette année à propos des chants I et II de *l'Art poétique* de Boileau. Moins fréquente, l'étude littéraire possède ses propres contraintes. Elle propose une analyse détaillée, précise et rigoureusement construite d'un extrait tout en montrant comment il éclaire le sens de l'œuvre entière. Sa première partie s'intéresse nécessairement à la structure du passage afin d'en dégager la cohérence et l'unité,

sans omettre d'étudier les liens qu'il entretient avec le reste du texte. On attend du candidat qu'il s'intéresse au détail de l'extrait et s'appuie sur lui afin de construire une démonstration problématisée. L'étude littéraire doit aboutir à une analyse approfondie du passage en lui-même tout en dévoilant les jeux d'échos et de résonances qu'il instaure avec l'œuvre. Ce type d'exercice, plus rare que la leçon, déstabilise souvent les candidats, tant sa méthodologie est spécifique. C'est pourquoi il nécessite, lui aussi, une préparation en amont.

Nous espérons que ces quelques conseils seront utiles aux futurs candidats et leur offriront les repères nécessaires pour aborder cette épreuve dans de bonnes conditions.

Épreuves orales : explication de texte sur programme

Rapport présenté par Damien Crelier, professeur en classes préparatoires au lycée Faidherbe de Lille.

Rappelons pour commencer les grands principes de l'épreuve. L'un des trois oraux du concours spécial de l'agrégation externe de Lettres modernes consiste en une explication de texte sur programme, assortie d'un exposé de grammaire. L'exercice porte sur l'une des œuvres postérieures à 1500 inscrites au programme de littérature française générale. La durée de préparation est de 2h30 au total, pour les deux volets de l'épreuve. La durée de l'oral lui-même se décompose comme suit : 30 minutes pour l'explication de texte ; 10 minutes pour l'exposé de grammaire ; 15 minutes d'entretien avec le jury, lequel pose des questions relatives à l'un et l'autre volet de la prestation proposée. Il est à noter que les candidates et candidats peuvent, selon leur choix, commencer par présenter l'explication de texte ou bien l'exposé de grammaire. L'épreuve dans son ensemble est pourvue d'un coefficient 3. Traditionnellement, le versant littéraire de la prestation compte pour les deux tiers de la note et le versant grammatical pour un tiers.

En 2021, il a été donné au jury d'écouter vingt prestations. S'agissant de l'explication de texte proprement dite, les notes s'échelonnent de 3 à 17, pour une moyenne de 8,85. En ce qui concerne l'épreuve envisagée dans son ensemble, les notes s'évaluent entre 3 et 16, et la moyenne s'établit à 8,92. Disons-le d'emblée : si nous avons eu le plaisir d'écouter plusieurs prestations de bonne tenue, il nous paraît dans l'ensemble que la méthode de l'exercice n'est pas encore suffisamment dominée. Certes, les candidats connaissent les grands principes théoriques de l'épreuve, mais ils ne cernent peut-être pas assez nettement ses attendus ni son esprit pour que l'exercice prenne tout son sens et permette un plein déploiement *du* sens. Aussi profiterons-nous du présent rapport pour formuler un certain nombre de conseils, les plus concrets possibles, à la lumière des prestations entendues au cours de cette session. Il est à noter que le format de l'épreuve est strictement identique à l'agrégation dite spéciale et à l'agrégation dite ordinaire. S'agissant de cette épreuve – comme du reste de plusieurs autres épreuves du concours spécial –, la lecture des rapports des sessions antérieures des deux concours s'avérera donc de la plus grande utilité, en complément des présentes remarques. Nous nous permettons de le rappeler et de le souligner : la lecture assidue et inlassable des rapports, en début, en milieu comme en fin d'année de préparation, est indispensable ; elle permet de cerner au mieux les attendus des différents exercices et d'orienter, de canaliser, d'ajuster les efforts fournis tout au long de la période de fréquentation des œuvres inscrites au programme, pour faire en sorte que ces efforts consentis deviennent pleinement utiles et féconds. Nos conseils se déploieront dans quatre grandes directions.

La première recommandation que nous tenons à formuler concerne l'absolue nécessité de maîtriser parfaitement les œuvres du programme, et ce, aussi bien dans leurs grands enjeux critiques et interprétatifs que, tout simplement, dans leur contenu factuel ou diégétique. Bien des prestations, en effet, ont pu donner le sentiment d'une connaissance insuffisante de l'œuvre sur laquelle elles portaient. Tel candidat, par exemple, à qui il était proposé d'expliquer l'avant-dernière page du tome III de *l'Histoire de ma vie* de Casanova, s'est montré incapable de faire le lien entre l'abbé de Bernis que le Vénitien cherche à retrouver à Paris, au tout début de l'année 1757, après sa fuite des Plombs, et le voyeur du casino de Murano, amant de M. M. et personnage occupant le devant de la scène plusieurs dizaines de pages durant dans le volet vénitien du tome au programme. Il va de soi que, dans le cadre d'une explication de texte *sur programme*, le jury attend des candidats qu'ils soient parfaitement capables aussi bien de contextualiser finement la page à commenter eu égard à son amont que de mettre en évidence l'incidence de celle-ci sur l'aval du texte. Pour le dire autrement, l'on demande aux candidats d'être en mesure de cerner avec aisance et surplomb la fonction de la page qui leur est proposée au sein de l'économie générale de l'œuvre. Ajoutons à ce même chapitre qu'il est nécessaire pour les candidats de se montrer familiers avec la chronologie des œuvres. Or plusieurs prestations ont révélé que les candidats se préoccupent trop peu des dates de rédaction et de publication des textes. Plusieurs candidats se sont ainsi avérés mal à l'aise pour donner la date de création des *Bonnes* et du *Balcon* de Genet ou même pour situer ces deux pièces l'une par rapport à l'autre. La même remarque vaut pour l'hétérogénéité chronologique du *corpus* des œuvres de Boileau inscrites au programme, objet récurrent d'imprécisions voire d'erreurs. En ce qui concerne Casanova, les candidats n'ont pas toujours été en mesure de préciser au cours de quelle décennie du XVIII^e siècle prennent place les événements relatés dans le tome III de *l'Histoire de ma vie* ni de quantifier, ne fût-ce que de façon approximative, l'écart séparant ceux-ci et le temps de la rédaction. C'est ainsi toute la dimension rétrospective de l'écriture casanovienne qui s'est trouvée minorée, voire tout simplement occultée, dans les commentaires. En ce qui concerne la connaissance des œuvres, soulignons enfin la nécessité pour les candidats d'acquérir une authentique familiarité non seulement avec les textes au programme, mais aussi avec les éditions retenues, qui sont le plus souvent des éditions critiques, qu'il importe d'apprendre à manipuler comme telles, de façon aisée et efficace. Pour ne donner qu'un exemple, mentionnons le cas d'une candidate qui ne s'est pas montrée capable d'identifier l'usage des italiques dans telle page de Casanova : elle a cru, confondant les italiques et les crochets, que les premiers avaient pour fonction d'indiquer qu'un passage était biffé dans le manuscrit, alors que le soulignement servait en l'occurrence – comme très souvent dans *l'Histoire de ma vie* – à mettre en valeur la portée gnominique de l'énoncé. Aussi invitons-nous les candidats à se montrer curieux, tout au long de leur année de préparation, à l'endroit de l'édition critique par le

biais de laquelle ils fréquentent le texte. Les introductions, les choix typographiques, les notes (de bas de page ou de fin de volume), les index et autres glossaires ont une importance qui ne doit pas être sous-estimée.

La maîtrise de l'œuvre et de ses entours doit cependant s'accompagner d'une prise en compte très attentive du texte à commenter envisagé dans sa singularité. Le deuxième point sur lequel nous souhaitons insister concerne ainsi la nécessité de veiller à faire un bon usage du savoir acquis au cours de l'année. Si l'exercice requiert de solides connaissances, issues aussi bien de la fréquentation des œuvres elles-mêmes que des cours et de la littérature critique, il importe de comprendre que ces connaissances doivent, dans la perspective de l'explication de texte, être continûment *subordonnées* à une prise en compte de l'irréductible singularité du passage à expliquer. Il ne faut en aucun cas transformer le texte proposé en prétexte au plaquage des connaissances ; il convient à l'inverse de veiller à ce que celles-ci soient toujours mises au service de l'élucidation et du commentaire de la page spécifique qui est soumise à l'étude. Nous ne pouvons dès lors que mettre en garde les candidats contre les projets de lecture interchangeable, si stimulants soient-ils à l'échelle de l'œuvre envisagée dans son intégralité. Profitons-en pour donner ici un ultime conseil s'agissant de la problématique : celle-ci doit tendre à entretenir un rapport de forte solidarité avec les remarques formulées à propos du plan interne du passage. Trop souvent, les candidats proposent une division de l'extrait qui n'est ni véritablement justifiée ni surtout exploitée dans la suite de l'explication. À l'inverse, il est fécond que le travail de problématisation ait pour soubassement les observations proposées sur la composition du texte et que les hypothèses interprétatives du commentaire s'appuient par la suite sur elles. Bref, la réflexion sur la composition de l'extrait n'est pas uniquement un passage obligé de l'introduction, dont on a parfois l'impression que les candidats s'acquittent par principe et sans conviction : elle doit informer en profondeur le travail d'explication.

Troisièmement, nous souhaitons formuler quelques remarques relatives à la méthode et au rythme de l'explication linéaire proprement dite. Un des principaux enjeux de l'exercice réside sans doute dans la délicatesse qu'il convient de mettre en œuvre pour trouver la bonne distance face au texte, le juste point d'équilibre entre vues générales sur l'extrait et remarques de détail. Aussi invitons-nous les candidats à se garder de deux écueils opposés. Il faut d'une part éviter de proposer une lecture entièrement myope du texte, laquelle prendrait la forme d'une interminable juxtaposition de remarques dépourvues aussi bien de surplomb que de lien entre elles et ne permettant pas de dégager les enjeux essentiels du passage. Mais il s'agit d'autre part, et symétriquement, de s'interdire de proposer un simple survol du texte : l'explication ne doit en aucun cas tendre à devenir une leçon, un propos général sur l'œuvre ni même sur le texte ; elle doit à l'inverse se confronter au détail, à l'infiniment petit des structures syntaxiques et stylistiques, du moins aux plus saillantes et aux plus remarquables d'entre elles. En d'autres termes, la bonne explication doit prêter la plus grande attention qui soit au détail, tout en n'omettant pas de proposer régulièrement des moments salutaires et stimulants de recul, lesquels doivent permettre d'appréhender le texte comme un tout cohérent, organique, composé, et pas simplement comme un agrégat de brefs énoncés envisagés indépendamment les uns des autres, à travers un archipel de remarques disparates. De façon complémentaire, et toujours s'agissant de la cadence et de la méthode de l'acte même d'expliquer, rappelons ici la nécessité d'éviter absolument la systématisation de la paraphrase, pratique qui fut cette année le plus à déplorer à propos de la prose de Casanova et de celle de Sand. Pour ce faire, nous nous permettons de donner deux conseils aux candidats. D'une part, ils ont tout intérêt à gagner en technicité, c'est-à-dire à se montrer plus à l'aise dans la connaissance et dans le maniement des principaux outils grammaticaux, stylistiques, narratologiques, métriques, etc. De même, les candidats gagneraient à mieux maîtriser les grandes catégories génériques, aussi bien celles des œuvres au programme elles-mêmes que celles avec lesquelles il peut être pertinent de faire des rapprochements (par exemple les sous-genres du roman-Mémoires ou du roman épistolaire dans le cas de Casanova). Permettons-nous aussi d'insister sur le fait que les remarques métriques ont bien souvent été le parent pauvre des explications de texte consacrées à Boileau. Aussi invitons-nous les candidats à se montrer beaucoup plus attentifs, dans leurs explications, au travail du vers. C'est aussi l'occasion de rappeler que le jury attend des candidats que leur lecture à voix haute, au sein de l'introduction, se montre impeccablement respectueuse de la métrique des textes versifiés – ainsi que des liaisons, trop souvent fautives. Cette année encore, et pour en revenir au défaut de technicité, beaucoup d'explications ont donné le sentiment que la paraphrase phagocytait le discours, faute d'une maîtrise suffisante des principaux outils d'analyse. Profitons-en pour rappeler que les remarques grammaticales sont les bienvenues au sein de l'explication littéraire, à condition de n'être pas seulement descriptives et d'avoir une authentique portée interprétative. D'autre part, les prestations écoutées, pour bon nombre d'entre elles, ont donné l'impression d'être insuffisamment *démonstratives*. Trop souvent, en effet, les candidats énoncent au terme de leur introduction une problématique dont on n'entend ensuite plus guère parler, si ce n'est *in fine*, et de façon artificielle ou forcée, au moment de la conclusion. Nous recommandons, à l'inverse, de constituer la question posée au moment de l'énoncé de la problématique en authentique fil conducteur du propos, dans le but de conférer à ce dernier une ambition démonstrative réelle. Autrement dit, le dialogue entre le projet de lecture et le développement gagne à être soutenu et structurant, et ce, tout au long du développement. La bonne explication de texte est continûment sous tension argumentative.

Le quatrième et dernier grand ensemble de remarques que nous souhaitons proposer concerne la nécessité de ne pas dédaigner l'élucidation du sens littéral des textes. Il s'agit là, sans doute, d'une évidence, mais elle nous semble bonne à rappeler. Plusieurs prestations nous ont en effet donné le sentiment d'une insuffisante combativité face à la lettre du texte. Au sens propre, *expliquer* un texte, c'est proposer de déployer, d'explicitier, bref de dé-plier les significations qui sont les siennes, en commençant par la plus littérale, en

particulier quand des difficultés de syntaxe ou de lexique sont susceptibles de rendre délicate une compréhension immédiate. Trop souvent le jury a pu avoir le sentiment que les candidats se contentaient d'une compréhension approximative du sens littéral et qu'ils s'accommodaient d'une saisie passablement floue des aspects les plus factuels du texte. De ce point de vue, ce sont les textes les plus anciens, ceux de Marguerite de Navarre et de Boileau, qui ont donné lieu aux prestations les plus défailantes. Dans certains cas, ce sont même les contresens littéraux qui ont pu être accumulés. Pour corriger cette tendance, nous donnons un double conseil aux candidats. Tout d'abord, il faut prendre conscience du fait que l'essentiel, à ce propos, se joue pendant les deux heures et demie de préparation : les candidats doivent exiger d'eux-mêmes, au cours de leurs premières lectures du texte, d'aboutir à une parfaite compréhension de la signification de détail. Ils doivent s'interroger sur les articulations logiques et chronologiques du texte et être capables de se représenter ce dont il est question, de la façon la plus précise et concrète qui soit. Les interprétations les plus élégantes et les plus stimulantes seront ensuite, naturellement, les bienvenues, mais à la seule condition d'être fondées sur une juste lecture de la lettre du texte. C'est ici l'occasion de rappeler que les candidats, en salle de préparation, disposent de divers usuels, parmi lesquels figurent plusieurs dictionnaires. Il est bien souvent indispensable d'y recourir. D'autre part, et dans une moindre mesure, les candidats ne doivent pas hésiter, dans le développement de leur explication, à revenir sur certaines formules dont le sens littéral leur semble mériter quelque élucidation. Si la paraphrase généralisée est à proscrire, il est néanmoins parfaitement licite et même souhaitable de s'attarder sur le sens de certaines expressions ou constructions qui résistent à une compréhension immédiate. Il n'est du reste pas interdit, face à telle formulation particulièrement dense ou hermétique offerte par le texte, de dire son caractère difficile ou étrange. Aussi souhaiterions-nous achever ces lignes en conseillant aux candidates et candidats de ne pas chercher à dissimuler systématiquement leurs doutes ni leur étonnement. Il y a place, au sein même de cet exercice, si normé soit-il, pour un rapport sincère – et enthousiaste – au texte.

Épreuves orales : exposé oral de grammaire

Rapport présenté par Marie-Albane Watine⁴⁴ (Université Côte d'Azur)

1. Les résultats de la session 2021

Cette année, la moyenne des notes obtenues par les candidats s'élève à 9,05, et vient confirmer la progression des résultats de l'épreuve depuis les débuts du concours (2017 : 6,65, 2018 : 7,62, 2019 : 8,33, 2020 : 8,08). Cette moyenne dissimule de très importantes variations, certains candidats atteignant l'excellence, mais d'autres manifestant des lacunes surprenantes de la part de jeunes chercheurs qui, pour la plupart, étudient des textes littéraires et n'ont donc pu complètement en négliger les spécificités énonciatives, textuelles, syntaxiques ou lexicales ; ces lacunes sont surtout préoccupantes chez des candidats à un concours de l'enseignement du second degré, dont les lauréats seront amenés à enseigner la grammaire trois mois plus tard. Or, les prestations les plus faibles sont bien en-deçà du niveau que l'on attend d'un collégien moyen, et il paraît difficile d'imaginer que l'été pourrait suffire à combler de telles lacunes.

Dans une perspective plus stratégique, rappelons d'autre part que l'exposé de grammaire représente un tiers de la note globale de l'épreuve, et qu'une prestation de mauvaise qualité peut donc nettement faire basculer une explication correcte du mauvais côté de la moyenne – et inversement. A ces deux égards, professionnel (missions du professeur de Lettres) et stratégique (poids des coefficients) il est donc fondamental de se préparer correctement à l'épreuve ; le présent rapport insistera sur cette préparation, durant l'année de préparation et le jour même.

2. L'exposé de grammaire à l'oral : passage, préparation et types de sujets

L'épreuve de grammaire représentant un tiers de la note, il serait bon d'y consacrer une portion approchant de la totalité du temps de préparation : sur les deux heures trente de préparation, il conviendrait donc de réserver une quarantaine de minutes à la question de grammaire. Le candidat doit réserver environ 10 minutes de son oral pour présenter la partie grammaticale : une prestation concise et efficace de 6 minutes peut éventuellement suffire, mais ce n'est jamais le cas d'une présentation de 3 minutes. Quant aux candidats, rares, qui choisissent de ne pas traiter la question, ils seront invités par le jury à improviser, à repérer et commenter les occurrences du texte sans préparation, exercice pénible qui risque de se solder par une note très faible, et met rarement dans les meilleures dispositions pour aborder sereinement l'entretien qui suit sur l'explication littéraire.

On trouvera *infra* une liste indicative de sujets proposés aux candidats, qui peuvent être de deux types :

- Soit, sur le modèle de l'épreuve écrite, il s'agit d'une question de synthèse, qui propose une catégorie (« Les pronoms », « Les compléments du verbe », « Les périphrases verbales ») à analyser dans tout ou partie de l'extrait. Le candidat doit alors relever les occurrences concernées et, après une introduction définitoire, les présenter dans un plan qui rend compte des oppositions et types opératoires pour cette catégorie. Par exemple, une question portant sur une nature (ainsi : l'adjectif) donnera volontiers lieu à un plan par fonction (l'adjectif épithète, l'adjectif attribut, l'adjectif apposé) ; inversement une question sur une fonction (par exemple : le COD) donnera lieu à un plan par nature (le GN COD, le pronom COD, l'infinitif COD, la proposition COD...). Il y a souvent dans le corpus proposé une ou deux occurrences plus intéressantes, qu'elles se situent à la marge de la notion ou mettent en jeu un mécanisme particulier de la grammaire. Le jury n'attend pas alors que le candidat soit armé sur tous les cas complexes qui parfois le laissent lui-même perplexe ! Mais une réflexion honnête, fondée sur les définitions et tests proposés en introduction (on y reviendra) est alors particulièrement appréciée et valorisée.
- Soit, pour une petite partie des sujets, il s'agit d'une question formulée ainsi : « Faites toutes les remarques nécessaires » sur une portion d'énoncé, quelques lignes ou vers. Il s'agit alors de caractériser l'énoncé en question (est-ce une phrase, plusieurs phrases, une proposition), d'indiquer si nécessaire ses liens syntaxiques avec le cotexte, puis de mener l'analyse de sa structure. Par exemple, si l'extrait comporte des subordonnées, on attendra que celle-ci soient délimitées et analysées – c'est-à-dire que soient identifiés leur nature, leur fonction, leur mot introducteur et les nature et fonction de celui-ci. Enfin, le candidat repère quelques faits plus micro-structuraux d'intérêt et en présente l'analyse – par exemple, une négation bi-tensive, un *il* impersonnel, un infinitif complément, un attribut de l'objet, un adverbe d'énonciation...

On rappelle que l'épreuve est centrée sur la grammaire, et que le candidat a intérêt à s'abstenir de toute remarque interprétative sur les faits de langue qu'il étudie – du reste ces remarques ont des chances d'être le fruit d'une surinterprétation sur les sujets les plus morpho-syntaxiques, par exemple si l'on rapporte naïvement de nombreux pronoms personnels « il » à une insistance sur la capacité à agir du personnage... Le jury attend

⁴⁴ Ce rapport a bénéficié de la relecture éclairée de Nicolas Laurent, ENS Lyon, que je remercie vivement.

plutôt, ici, une étude du pronom rapportée aux grandes oppositions morpho-syntaxiques (pronom conjoint ou disjoint), sémantiques (pronom déictique ou anaphorique) et syntaxiques (fonction du pronom).

3. L'entretien

L'entretien sur la question de grammaire dure 3 à 4 minutes. Il pèse un poids non négligeable dans l'évaluation, car il permet de confirmer de manière indubitable une lacune suspectée, ou au contraire d'éclaircir une analyse confuse, réparer un oubli, affiner l'étude d'une occurrence délicate et surtout de revenir sur une erreur – car les erreurs corrigées lors de l'entretien sont largement oubliées dans la notation.

Comment le jury procède-t-il lors de l'entretien pour amener le candidat à amender une analyse erronée ? Le plus souvent, il reprend l'occurrence en question en rappelant l'analyse du candidat ; puis il repart des définitions et des tests opératoires pour tenter de le guider vers une autre analyse. Par exemple, quand « danser » dans « un homme qu'on a fait danser nu » est identifié comme un infinitif COD, l'interrogateur peut demander quel test permet de reconnaître un COD. Si le candidat mentionne la pronominalisation, on peut lui faire remarquer qu'ici ce test ne fonctionne pas (**qu'on l'a fait nu*), et lui demander si une séquence *faire + infinitif*, cet infinitif n'étant pas pronominalisable, n'évoque pas une autre analyse – ce qui le guide vers la périphrase verbale. S'il est alors capable de mentionner les grandes caractéristiques d'une périphrase (« coalescence », attestée par la non-pronominalisation, et altération sémantique du premier verbe appelé semi-auxiliaire), l'entretien contribue à remonter significativement la note initiale.

De même, interrogé sur les propositions subordonnées dans un texte de Marguerite de Navarre, un candidat identifie une subordonnée participiale dans « Le pauvre Cordelier, ne se pouvant soutenir sur sa jambe, saillit à quatre piedz hors du tect ». L'interrogateur, pour le mettre sur la voie, lui demande alors quelles sont les caractéristiques d'une participiale ; si le candidat peut indiquer qu'une participiale possède son thème propre (c'est-à-dire que le contrôleur du participe n'a pas d'autre fonction dans la phrase), il peut remarquer qu'ici le contrôleur de « pouvant » est « Le pauvre Cordelier », par ailleurs sujet de « saillit », et invalider sa première analyse. Si à ce stade il ne peut proposer une analyse alternative, l'interrogateur lui propose une manipulation : la permutation du groupe « ne se pouvant soutenir sur sa jambe » avec une autre classe. Si le candidat peut indiquer que la permutation avec un adjectif détaché est possible (« Le Cordelier, boiteux, etc. »), il sera en mesure d'inférer que le groupe participial en question a pour fonction apposition.

4. La préparation à l'épreuve

Comment se préparer efficacement à l'épreuve de grammaire orale ? Tout simplement en travaillant efficacement pour l'épreuve écrite. Les compétences évaluées, en effet, ne diffèrent guère pour les deux épreuves. Aucune connaissance de pointe n'est exigée, et un candidat maîtrisant de façon ferme le niveau de grammaire attendu au collège pourrait approcher la moyenne. Rien d'insurmontable, donc – mais un bon sens des priorités et une organisation sans faille du travail.

Ces priorités peuvent se résumer en deux mots : Nature – Fonction. Autrement dit, il est absolument indispensable d'être capable d'identifier sans hésitation, au moins pour les cas les plus canoniques, la nature et la fonction de n'importe quel mot ou groupe de mots d'un texte. Cette recommandation peut paraître simpliste, mais le jury insiste unanimement sur la nécessité de maîtriser la grammaire de base avant les analyses de détail – nul besoin d'être capable de mentionner un adjectif du troisième type ou même un complément de circonstance si par ailleurs on confond proposition participiale et participe apposé, épithète et attribut de l'objet, et même (chez plusieurs candidats cette année) pronom et déterminant, conjonction et préposition, COD et COI ! De telles confusions, mal tolérées chez un candidat à l'agrégation, sont sévèrement sanctionnées.

Le travail inaugural d'un candidat lors des premières semaines de sa préparation consistera donc à constituer des fiches et à s'entraîner sur les neuf classes grammaticales (natures : verbe, nom, adjectif, déterminant, pronom, préposition, adverbe, conjonctions de subordination et de coordination) et sur toutes les fonctions (sujets ; compléments du verbe dont COD, COI, attribut, complément d'agent ; complément circonstanciel ; complément du nom et de l'adjectif ; épithète, attribut, apposition...). Pour chaque nature et fonction, le candidat retiendra un à trois « tests » qui permettent de les distinguer entre elles. Par exemple, les tests de la mobilité, de la supprimabilité, de la non-permutabilité de la préposition permettent de distinguer COI et complément circonstanciel, et d'argumenter avec finesse les cas qui se situent dans un continuum entre ces deux fonctions. Leur connaissance sera précieuse à la fois pour identifier les occurrences et pour corriger ou affiner les analyses lors de l'entretien.

Par des entraînements réguliers, le préparatoire affina sa perception des groupes qui assument ces fonctions (groupe nominal, groupe adjectival, proposition entière...) puis portera son attention sur les propositions subordonnées, qui doivent être parfaitement maîtrisées (propositions relatives, complétives, circonstancielles...). Rappelons que toute subordonnée possède une nature et une fonction – le jury souligne une nouvelle fois que la fonction des propositions relatives, notamment dans le cas courant où elles sont épithètes, semble méconnue.

Enfin, le candidat complètera sa culture par une étude plus approfondie du groupe verbal : valeurs des temps de l'indicatif, modes infinitif et participe, périphrases verbales et présentatifs doivent notamment retenir son attention. Par la même occasion, il serait bon de s'assurer que l'on maîtrise la morphologie verbale : un jury ne saurait accepter qu'un futur enseignant de français confonde futur et conditionnel, passé simple et subjonctif imparfait, présent passif et passé composé.

Enfin, il faudra compléter avec quelques notions sur les types de phrases (négation, interrogation notamment) et consulter des corrigés sur quelques sujets de synthèse fréquents : *être* et *avoir*, le mot *que*, le mot *de*... ainsi que sur le sujet de type « Faites toutes les remarques nécessaires » – il suffit pour cela de consulter les corrigés des questions 2.b de l'écrit de l'Agrégation externe ordinaire.

Ce n'est qu'après cette stabilisation rigoureuse des notions de base de la grammaire scolaire que le candidat pourra acquérir des notions plus fines, plus complexes, et prendre connaissance des débats qui parcourent la théorie sur telle ou telle notion plus délicate.

Nous indiquons ci-après une liste d'ouvrages qui paraissent particulièrement propres à accompagner la préparation du concours tout au long d'une année. Encore une fois, le jury insiste à la fois sur le niveau globalement trop fragile des candidats, mais aussi sur le fait qu'il n'attend rien d'inaccessible. Une grammaire *Bescherelle* lue, relue et synthétisée (dans son édition actuelle), des exercices réguliers sur des textes et la consultation de sujets corrigés, dans les ouvrages *infra* et dans les rapports du jury, sauront mener par paliers le candidat au niveau du concours, et surtout au niveau d'un professeur de lettres soucieux d'éclairer le fonctionnement des textes et de la langue pour tous ses élèves.

5. Bibliographie

Le rapport 2017 proposait une bibliographie très complète pour préparer l'épreuve et nous y renvoyons. Nous insisterons cette année sur quelques titres plus propres à accompagner la préparation des candidats les plus fragiles, et à permettre à tout docteur ayant oublié sa grammaire d'acquérir le socle indispensable de connaissances et de se présenter au concours – puis devant ses élèves – avec des bases solides.

On pourra commencer par un fascicule récemment publié par l'Éducation nationale pour accompagner la formation initiale et continue des professeurs de lettres en grammaire : sa vocation est d'énumérer, de définir et d'illustrer d'exemples simples un ensemble structuré de notions grammaticales de base. On le trouvera en téléchargement sur le site d'Éduscol : <https://eduscol.education.fr/248/francais-cycles-2-et-3-etude-de-la-langue>

Deux ouvrages semblent particulièrement indiqués pour poursuivre l'ascension ; ils peuvent servir de livre de chevet et de référence pour les fiches et synthèses à élaborer :

Laurent, Nicolas et Delaunay Bénédicte, *Bescherelle, La Grammaire pour tous*, Hatier, 2012.

Narjoux Cécile, *Le Grevisse de l'étudiant*, DeBoeck, 2018.

Le candidat pourra ensuite utilement consulter des sujets corrigés d'agrégation ou de CAPES, proches des attendus de l'épreuve pour la question de grammaire :

Calas, Frédéric et Rossi, Nathalie, *Questions de grammaire pour les concours*, Paris, Ellipses, 1999.

Narjoux Cécile, Bertrand Olivier, Gautier Antoine et Susini Laurent, *Réussir l'épreuve de langue française au CAPES de Lettres modernes*, Paris, Ellipses, 2011.

Son perfectionnement pourra dans le même temps s'appuyer sur les ouvrages suivants (le premier d'entre eux présentant l'intérêt de comporter un éclairage historique sur la langue, et le dernier étant le grand classique de la préparation du concours) :

Fournier, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.

Le Goffic Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1994.

Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christophe et Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.

6. Liste de sujets

Faites toutes les remarques nécessaires sur...

Natures et fonctions

L'adjectif

Adjectifs et participes

Les pronoms

Les pronoms personnels

Les démonstratifs

Les compléments du verbe

Les COD

Groupes de mots

Les expansions du nom

Syntaxe du groupe verbal

Mots et morphèmes grammaticaux

Le mot *que*

Le morphème *de*

La phrase et les types de phrases

La négation

Interrogation et négation

Les propositions subordonnées

Autour du verbe

Les constructions des verbes *être* et *avoir*

Les emplois de l'infinitif

L'infinitif et le participe

Les modes non personnels du verbe.

Épreuves orales : mise en perspective didactique d'un dossier de recherche

Rapport présenté par Bénédicte Louvat, professeur des universités (Paris-Sorbonne)

L'épreuve de mise en perspective didactique d'un dossier de recherche, affectée d'un coefficient 4, a pour objectif d'évaluer la capacité des candidats à transposer dans leur activité d'enseignement les compétences acquises au cours du travail de thèse. Sa préparation se fait en deux temps : dix jours au plus tard avant les épreuves d'admission, le candidat doit transmettre au jury un dossier scientifique de 12 pages maximum présentant son parcours, ses travaux de recherche et, le cas échéant, ses activités d'enseignement (voir, pour le détail, le rapport de 2020) ; l'épreuve elle-même dure environ une heure et est précédée d'une heure de préparation.

Les sujets proposés aux candidats, et expressément conçus pour chacun d'entre eux en fonction de leur sujet de thèse, les invitent à exploiter au mieux leurs travaux de recherche pour la préparation d'une séquence pédagogique à destination d'une classe du secondaire (de la 6^e à la première), sous la forme suivante : « A partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous l'entrée de programme " la fiction pour interroger le réel " en classe de quatrième ? » (voir là encore, pour le détail, le rapport de 2020). L'exposé du candidat comporte deux étapes fermement articulées entre elles : une présentation de la thèse, qui ne doit pas reprendre les éléments communiqués au jury par écrit mais être rapidement orientée vers la transposition didactique (10 minutes maximum) ; la proposition d'une séquence didactique à partir d'un croisement fin et réfléchi des travaux de recherche, du sujet donné et des programmes de l'enseignement secondaire (20 minutes maximum). Cet exposé est suivi d'environ 30 minutes d'entretien avec le jury.

Cette année, le jury a entendu 20 candidats, qui ont obtenu entre 03 et 17/20, la moyenne de l'épreuve s'étant établie à 08, 35. Destiné à aider les futurs candidats à mieux anticiper sur cette épreuve propre à l'agrégation spéciale, le présent rapport propose une série de conseils et d'exemples pour les aider à préparer l'exposé ainsi que l'entretien. Nous renvoyons, une fois encore, au rapport de la session précédente pour le cadrage général de l'épreuve.

L'exposé

Il comporte une partie rétrospective puis une partie prospective. La présentation du travail de recherche doit faire émerger rapidement les acquis essentiels de la thèse avant de proposer, dans une démarche surplombante et réflexive, les compétences transposables face à des classes du secondaire. Ces compétences peuvent concerner le corpus étudié, particulièrement lorsqu'il porte sur des œuvres canoniques, mais aussi, et le plus souvent, l'outillage notionnel, les méthodes d'investigation du champ littéraire, les thèmes et les questions traités. Les candidats doivent faire preuve de probité et peuvent parfaitement identifier ce qui sépare leurs recherches des enseignements requis dans le secondaire. C'est ce qu'ont fait les deux candidates qui ont réalisé les meilleures prestations cette année. L'une, qui avait travaillé sur l'essayisme italien contemporain, a nommé les écarts de nature générique et intellectuel qui distinguent son travail de thèse de son activité de future enseignante ; l'autre dont la thèse, inscrite en études cinématographiques, portait sur une figure méconnue du néoréalisme italien, s'est livrée à une brillante transposition, dotée d'une solide assise théorique, de la notion de « réalisme » d'un art à l'autre.

La présentation de la séquence didactique, inscrite dans le prolongement de la première partie de l'exposé, doit être structurée autour d'une problématique et décliner ensuite un corpus cohérent, précis et adapté ou adaptable au niveau d'enseignement indiqué dans le libellé du sujet ainsi que des activités pédagogiques variées. Il est impératif que les candidats soient au fait des programmes de l'enseignement secondaire, de la liste et du contenu des entrées du programme pour chaque niveau du collège ainsi que des œuvres au programme pour la classe de première.

Même lorsque le libellé du sujet ne l'indique pas explicitement, l'évocation d'activités portant sur la langue et le style sera valorisée. Le jury a proposé, cette année encore, des sujets spécifiques aux candidats ayant soutenu une thèse en langue ou en stylistique. Mais dans un cas (« À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous la compétence " Analyser le fonctionnement de la phrase simple et de la phrase complexe " en classe de 4^e dans une séquence sur l'entrée du programme " La fiction pour interroger le réel " ? »), la candidate s'est contentée de présenter une séquence de grammaire – ce qu'elle a, d'ailleurs, très bien fait ; à l'inverse, dans l'autre cas (« À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous la compétence " Construire les notions permettant l'analyse et l'élaboration des textes et des discours " en classe de 3^e dans une séquence sur l'entrée du programme " Visions poétiques du monde " ? »), la candidate a trop peu tenu compte du sous-titré linguistique et insuffisamment fait le départ entre les activités proprement linguistiques et l'approche littéraire des textes, en l'occurrence un corpus constitué autour de Tristan Corbière, sur lequel portait sa thèse.

Cette année encore, les propositions didactiques qui ont été les plus convaincantes tenaient en un subtil équilibre entre un corpus cohérent, maîtrisé et conforme aux attentes du libellé, une problématique fine et tenant compte des compétences acquises par la thèse et des activités variées et réalistes. Malheureusement, de tels cas sont trop rares. Ainsi, ayant travaillé sur les représentations du plaisir féminin à l'époque romantique, une candidate a proposé une séquence sur la prostituée s'appuyant sur *Hernani* et *Le Cid* avec pour problématique : « L'amour mène-t-il nécessairement à la mort ? ». Le jury a également été régulièrement frappé par l'absence fréquente de circonscription des problèmes : travaillant sur le monstre (chez Vialatte), une candidate met dans le même sac, sans distinction aucune, l'insecte de Kafka et l'Olympia de Hoffmann.

Deux précisions à ce stade : le jury n'évalue pas les compétences didactiques *stricto sensu* des candidats, mais il apprécie d'avoir face à lui des candidats qui se projettent dans la réalité du métier d'enseignant ; il n'est pas attendu des enseignants déjà en exercice qu'ils fassent état de leur expérience mais qu'ils proposent une séquence virtuelle répondant aux exigences de l'exercice. Rappelons en outre que les candidats ont tout à fait le droit de constituer leur corpus d'étude à partir de celui de leur thèse (le jury a ainsi été étonné de voir qu'une candidate qui avait soutenu une thèse sur Baudelaire et Senghor et avait à proposer une séquence sur le thème « Visions poétiques du monde » en classe de 5^e s'était interdit de puiser dans ces deux auteurs).

L'entretien

Autre particularité de l'épreuve : la durée de l'entretien, exceptionnellement longue. Ce dernier peut porter sur la thèse, mais il porte le plus souvent sur la séquence didactique, pour laquelle il est demandé au candidat d'apporter des précisions, de définir des notions théoriques (genres, registres, tonalités...), d'entrer davantage dans le détail du corpus d'étude ou de l'élargir. Il a aussi pour vocation d'évaluer la solidité de la culture littéraire mais également artistique du candidat, qui ne doit donc pas s'étonner de s'entendre poser des questions sur des points qu'il s'est contenté d'évoquer en passant, sur des siècles ou des genres qui ne constituent pas le cœur de son travail de thèse ou de l'entrée du programme, des références théoriques ou des œuvres picturales ou musicales. On peut en effet attendre d'un futur enseignant de lettres qu'il possède des repères culturels fermes, connaisse les œuvres du corpus qu'il a choisi d'utiliser, fasse preuve de distance critique et soit sensible aux spécificités du texte littéraire. Ainsi, une candidate qui n'était capable que de résumer l'intrigue des œuvres romanesques qu'elle avait choisi d'étudier ou une autre qui semblait considérer la littérature comme un simple document ont été sanctionnées. D'autres candidats ont, à l'inverse, manifesté pendant l'entretien une curiosité et des connaissances scientifiques remarquables, montrant par exemple qu'ils continuaient à se nourrir des travaux de recherche les plus récents sur leur sujet de thèse.

Éléments statistiques

Bilan de l'admissibilité de la session: 2021

Concours EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 114
Nombre de candidats non éliminés : 42 Soit : 36.84 % des inscrits.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:
00.00, AB, CB, NR, RA, RD*

Nombre de candidats admissibles : 21 Soit : 50.00 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0087.10 (soit une moyenne de : 07.26 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0112.17 (soit une moyenne de : 09.35 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 10

Barre d'admissibilité : 0082.50 (soit un total de : 06.88 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 12)

Bilan de l'admission de la session: 2021

Concours EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 21
Nombre de candidats non éliminés : 20 Soit : 95.24 % des admissibles.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:
00.00, AB, AN, RD, DA*

Nombre de candidats admis sur liste principale : 8 Soit : 40.00 % 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 : 218.05 (soit une moyenne de : 09.08 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0278.18 (soit une moyenne de : 11.59 / 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 : 104.65 (soit une moyenne de : 08.72 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0134.00 (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 : 10
Barre de la liste principale : 0224.50 (soit un total de : 09.35 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 24 dont admissibilité : 12 admission : 12)