



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe

Section : lettres modernes

Session 2022

Rapport de jury présenté par :
Anne Teulade, professeure des universités
Présidente du jury

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

SOMMAIRE

- **Observations générales par la présidente du jury** **page 2**

- **ÉPREUVES ÉCRITES :**

 - **Première composition : littérature française** **page 5**
 - **Deuxième composition : littérature comparée** **page 17**
 - **Étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500** **page 25**
 - **Étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500** **page 45**
 - **Version latine** **page 63**
 - **Version grecque** **page 70**
 - **Version de langues vivantes**
 - **Allemand** **page 75**
 - **Anglais** **page 83**
 - **Arabe** **page 91**
 - **Chinois** **page 94**
 - **Espagnol** **page 95**
 - **Italien** **page 102**
 - **Polonais** **page 108**
 - **Portugais** **page 110**
 - **Roumain** **page 112**
 - **Russe** **page 114**

- **ÉPREUVES ORALES :**

 - **Leçon** **page 118**
 - **Explication de textes sur programme** **page 127**
 - **Exposé de grammaire associé à l'explication sur programme** **page 132**
 - **Explication de textes hors programmes** **page 137**
 - **Commentaire d'un texte issu du programme de littérature comparée** **page 142**

- **ÉLÉMENTS STATISTIQUES :** **page 146**

OBSERVATIONS GENERALES DE LA PRESIDENTE DU JURY

Pour cette session 2022 de l'agrégation externe de lettres modernes, 105 postes étaient mis au concours. Ce nombre est en diminution constante depuis maintenant plusieurs années : il y avait 110 postes en 2021 et 2020, 115 en 2019, 118 en 2018, 147 en 2017 et 162 en 2016.

1087 candidats se sont inscrits cette année et 554 se sont présentés à toutes les épreuves écrites (soit 51%). La baisse du nombre d'inscrits n'est pas aussi nette que lors des sessions précédentes (1128 en 2021, 1208 en 2020 et 1379 en 2019) : cette relative stabilisation du vivier d'agrégatifs est un signe de la bonne vitalité du concours. Le taux de présence aux épreuves se rapproche de ceux de 2021 (54,8%) et 2020 (53,6%), après un creux constaté en 2019 (47,5%) et 2018 (45%). Cette assiduité regagnée est le signe de la motivation des candidats, et l'on ne peut qu'encourager les inscrits à se présenter aux épreuves, même s'ils ne se sentent pas prêts. D'abord parce que nul n'est à l'abri d'une bonne surprise – il est très difficile d'évaluer avec lucidité son niveau après des mois de formation intensive –, ensuite parce que la session d'écrits constitue une expérience formatrice, permettant de calibrer en connaissance de cause une préparation ultérieure.

Pour cette session 2022, 232 candidats ont été déclarés admissibles, soit 42% de ceux qui ont composé à la totalité des épreuves écrites. Ce taux est comparable à celui des années précédentes : 40% en 2021 et 39% en 2019 (on met de côté le 34% de 2020, dû aux conditions sanitaires dans lesquelles devaient se dérouler les oraux).

La barre d'admissibilité a été fixée à 8,47. La moyenne des candidats ayant composé à l'écrit a été de 7,88, celle des candidats admissibles de 10,99. À l'issue des épreuves orales, les 105 postes offerts au concours ont été pourvus et 5 candidats ont été inscrits sur liste complémentaire. La moyenne générale des 225 candidats entendus à l'oral (7 ayant renoncé à passer les épreuves) a été de 9,87, celle des candidats finalement admis de 11,59, ce qui reflète un très bon niveau général des nouveaux agrégés.

À l'écrit, les moyennes des épreuves sont de 7,35 (Première composition), 7,95 (Ancien français), 8,08 (Grammaire moderne), 7,45 (Deuxième composition), 8,07 (Version latine), 7,37 (Version grecque). S'agissant des langues vivantes, excepté pour les langues rares qui, en raison du nombre très restreint de copies, présentent chaque année des disparités aléatoires (on relève cette année une moyenne de 17 en version chinoise), les moyennes des langues plus représentées sont conformes à l'équilibre habituel : 8,14 en anglais, 8,04 en espagnol, 9,38 en italien, 10,45 en allemand. À l'oral, les moyennes sont de 8,54 (Leçon), 9,25 (Littérature comparée), 8,97 (Explication et grammaire), 8,14 (Hors programme).

On ne saurait trop insister sur l'importance d'une préparation adaptée, fondée en premier lieu sur une bonne compréhension des attentes du jury que le présent rapport souhaite favoriser. Ce dernier et tous les précédents constituent une mine de conseils qui doivent être pris en compte par les candidats. De même qu'il va de soi qu'aucune impasse ne peut être faite, au risque de mettre en péril toute une année de travail, il est évident qu'aucune des matières – même affectée d'un faible coefficient – ne peut être négligée : les jurys d'ancien français et de grammaire ont constaté cette année une quantité inhabituelle de copies de faible niveau, y compris chez des candidats qui ont eu par ailleurs des notes correctes ; cette fragilité a pu leur coûter les quelques points qui leur auraient permis d'être admissibles.

La présidente du jury espère, à travers les éléments fournis ici, encourager les futurs candidats. Devenir agrégé ne tient pas à un quelconque vernis culturel inné mais résulte d'un travail personnel sur les textes et d'une acquisition de la méthodologie des exercices demandés. L'agrégation externe est un concours exigeant mais accessible à qui fait preuve de constance, à qui travaille en profondeur les textes et s'entraîne très régulièrement aux épreuves. Plutôt que de se réfugier derrière des savoirs de seconde

main, les candidats gagnent toujours à se confronter aux textes et à leurs difficultés : désigner les problèmes d'interprétation soulevés par les œuvres sera toujours infiniment plus valorisé que la simplification et le contournement des obstacles. Nombre de dissertations témoignent de savoirs approfondis mais pèchent en versant dans le hors-sujet et les généralités, faute d'analyse consciencieuse du sujet. La plus grande rigueur est requise pour ce moment stratégique de la réflexion dissertative, et là encore un entraînement régulier est décisif – et il porte toujours ses fruits. Précisons que de nombreuses prestations ont témoigné de ce travail assidu et précis, faisant le bonheur des membres du jury et conférant tout son sens au concours. Les candidats reçus seront à n'en pas douter d'excellents professeurs et nous les félicitons pour le niveau qu'ils ont acquis au terme de leur préparation. Beaucoup, en dépit du stress inhérent à la situation de concours, ont réussi à transmettre leur goût pour la littérature, ce qui augure au mieux de leur devenir professionnel.

Les oraux se sont déroulés dans d'excellentes conditions grâce à l'accueil remarquable du Lycée Jean Zay : nous remercions chaleureusement sa proviseure et l'ensemble du personnel pour leur disponibilité et leur appui toujours aimable.

Enfin, la présidente remercie tous les membres du jury qui ont travaillé dans une belle harmonie pendant la longue durée des oraux, et traversé avec équanimité une session parfois perturbée par la situation sanitaire.

Anne TEULADE

Professeure des universités

RAPPORTS DES EPREUVES ECRITES

Les sujets des épreuves écrites sont disponibles sur :

<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid159832/sujets-rapports-des-jurys-agregation-2022.html>

ÉPREUVES ÉCRITES

PREMIERE COMPOSITION : LITTERATURE FRANÇAISE

Rapport présenté par Vanessa Obry, maitresse de conférences à l'Université de Haute-Alsace

• REMARQUES GENERALES

Le sujet sur *La Mort du roi Arthur* proposé aux candidats et candidates pour cette session invitait à s'interroger sur les ressorts proprement romanesques de l'œuvre médiévale et appelait à ce titre la restitution d'une véritable expérience de lecture. L'aptitude à se confronter personnellement à un texte, ancien, et à réfléchir aux capacités de ce dernier à susciter l'intérêt ou les émotions des lecteurs modernes est une qualité attendue pour de futurs enseignants. Le jury a ainsi pu apprécier nombre de copies dont l'argumentation reposait sur une lecture authentique du texte et sur un traitement engagé et précis des exemples : les candidats et candidates ayant su transmettre dans leurs travaux le plaisir de la lecture du roman sauront assurément transmettre ce même goût à de jeunes élèves. Il n'est pas inutile de rappeler que des raisonnements fondés au contraire uniquement sur une réflexion abstraite – aussi intelligente soit-elle – ou sur de vagues souvenirs de cours ne peuvent convenir. Dans le cadre de la préparation à l'agrégation, l'impasse, partielle ou totale, sur une œuvre, quelles que soient les conjectures qui la motivent, ne peut pas être envisagée. Des défaillances de préparation ont pourtant conduit le jury à lire un certain nombre de copies résiduelles ne faisant qu'ébaucher un raisonnement, ou de compositions complètes mais ne contenant aucune illustration précise : toutes ont été sanctionnées. Les futurs candidats veilleront donc à préparer équitablement avant les épreuves écrites les six œuvres de littérature française au programme, ce qui garantit aussi l'équilibre de leur formation.

Les meilleures copies usent avec clarté d'une langue appropriée à l'analyse littéraire et le jury a lu avec grand plaisir des compositions tout à fait remarquables tant par leur contenu que par l'élégance de leur style. Le jargon inutile, les néologismes ou les formulations contournées ou excessivement complexes sont à proscrire. Les expressions familières ou de jeux de mots hasardeux ne peuvent pas non plus convenir à un travail écrit. Mieux vaut donc privilégier les phrases construites simplement et l'emploi d'un vocabulaire juste et maîtrisé. Ainsi, les termes d'analyse littéraire doivent être définis et ne doivent pas être confondus entre eux : la progression dramatique n'est pas la même chose que la dimension dramaturgique ; tragique n'est pas synonyme de tragédie ; merveilleux, religieux et sacré doivent être distingués ; le recours à l'épique pouvait être pertinent pour le traitement du sujet, à condition de ne pas en donner une vision caricaturale ; la reprise de termes employés dans des travaux critiques doit s'accompagner d'une bonne compréhension (par exemple, trop de candidats ont, cette année, répété le mot « entropie » sans manifestement connaître son sens). Outre quelques maladroites – il est inutile de parler de « l'œuvre au programme de l'agrégation » ou de « cette dissertation » – les candidats doivent absolument éviter les fautes de langue qui, lorsqu'elles sont récurrentes, ne peuvent être admises de la part de futurs enseignants et nuisent à la compréhension même de l'argumentation. On prêtera ainsi attention aux emplois d'expressions impropres comme « malgré que » ou à l'emploi trop fréquent de « revenir sur ». Si le jury comprend bien sûr que l'émotion et l'urgence de la rédaction en temps limité peuvent contribuer à ce que quelques erreurs d'accord ou d'orthographe échappent aux candidats, certaines erreurs répétées n'en demeurent pas moins étonnantes : rappelons que le verbe s'accorde toujours avec le sujet même si ce dernier est situé après, ou que les verbes du premier groupe prennent un -e à la troisième personne du singulier (les formes **il évolut*, **cela renvoie à* sont récurrentes). On peut enfin veiller à respecter les normes typographiques d'usage : titres d'ouvrages soulignés, emploi de guillemets français.

Ces quelques remarques mettent en avant des défauts qui sont assez faciles à corriger si l'on consacre assez de temps à la rédaction elle-même, au choix des termes et à la relecture. La densité de l'année de préparation, les connaissances accumulées et la maîtrise technique de l'exercice ne doivent pas faire perdre aux candidats la confiance dans leurs qualités de lecture, de réflexion personnelle et d'exposition de leur pensée. L'épreuve de composition n'est pas constituée de passages obligés et ne doit

conduire ni à la récitation de cours ni à la recherche d'une vaine exhaustivité : elle vise à mesurer la façon dont un lecteur ou une lectrice sincère peut dialoguer véritablement avec un sujet.

- **ANALYSE DU SUJET**

Rappel du sujet :

« *La Mort Artu*, dernier volet du vaste *Lancelot-Graal*, se fonde sur une négation : il n'y a pas d'aventure ; il n'y a plus ces hasards éclatants, à chaque séquence offrant au 'héros' une occasion de triomphe ; il ne reste qu'une suite d'actions courageuses mais sans espoir, un engagement coûte que coûte pour une cause que l'on croit bonne : l'aventure n'est plus une étape dans une progression, elle est signe de quelque réalité morale. » (Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972 (rééd. 2000), p. 436-437).

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture de *La Mort du roi Arthur* ?

Il faut prendre le temps, au brouillon, d'analyser précisément les termes et les articulations du sujet, afin d'en proposer une restitution synthétique en introduction. La définition des différents concepts ne doit cependant pas conduire à démembrer l'extrait proposé, qu'il faut penser comme une thèse unifiée, en conservant sa complexité. Les analyses stylistiques et/ou grammaticales sont utiles, pour repérer des oppositions ou la dynamique propre au sujet, mais elles ne peuvent être considérées comme une fin en soi et doivent permettre de faire émerger le sens et les enjeux de la citation. Leur place en introduction doit ainsi être limitée au strict nécessaire.

La citation proposée soulève une question de poétique romanesque ; elle donne une définition de la construction narrative de l'œuvre, opposant ce qu'elle n'est pas (ou ce qu'elle n'est plus) et ce qu'elle est. Un premier modèle narratif, dont le moteur est l'aventure, serait nié ou rejeté dans un passé révolu (« il n'y a plus »). On reconnaît, dans cette aventure associée à des « hasards éclatants » et permettant une démonstration de la valeur héroïque (« triomphe ») et une « progression », le principe qui régit le roman arthurien tel qu'il a été élaboré avant *La Mort du roi Arthur* : l'errance et la quête donnent lieu à la rencontre d'événements fortuits, qui scandent les étapes d'un parcours plus ou moins ascensionnel (construction d'une identité héroïque, affirmation ou réaffirmation de l'honneur). L'aventure, définie comme ce qui advient, ce qui doit ou peut advenir, implique, conformément à son étymologie, le participe futur actif de *advenire*, une temporalité linéaire et ouverte, sur un futur possible. Elle est ainsi liée à l'imprévu – ce qui se reflète dans l'expression figée « par aventure », par hasard, dont on trouve des occurrences dans *La Mort du roi Arthur*. Si elle est un hasard « éclatant », qui se présente devant le héros, c'est qu'elle s'associe généralement à la *merveille*, au sens médiéval d'événement étonnant, qui peut être surnaturel. Privé de tout ceci, le personnage de *La Mort du roi Arthur* ne pourrait plus être pleinement « héros », ce qui peut expliquer la présence des guillemets autour du terme dans la citation¹.

Le roman, considéré par Paul Zumthor comme la conclusion d'un cycle, viendrait après le temps des aventures. Dire qu'il « se fonde sur une négation » signifie d'abord le renoncement à ce modèle aventureux et la citation, en contraste, développe une définition du contenu narratif comme un reliquat, demeurant après l'épuisement de ce qui soutenait la dynamique romanesque. Il reste donc « une suite d'actions courageuses mais sans espoir », actions peut-être répétitives, qui s'opposent aux étapes d'une progression, et un « engagement coûte que coûte pour une cause » qui renvoie lui aussi à une forme de permanence obstinée, opposée à l'évolution. La négation du principe dynamique a donc aussi une portée axiologique – se fonder sur une négation revient à intégrer au roman la négativité : les actions « sans espoir » ne permettent plus l'ouverture des possibles ; l'engagement des protagonistes reflèterait alors leur erreur (« une cause que l'on croit bonne », c'est-à-dire qu'eux-mêmes croient bonne, parfois les autres, mais jamais vraiment, dans *La Mort du roi Arthur*, le lecteur). Cela se comprend dans le cadre d'une œuvre dont la vocation première est de raconter la fin d'un monde et la déchéance des valeurs qui le soutenaient. Se fonder sur une négation serait donc, enfin, élaborer un autre modèle narratif. La dernière phrase de la citation reprend le terme « aventure » dans un sens différent du premier emploi ; elle est à prendre peut-être au sens très large d'intrigue (ce qui arrive), du moins est-elle redéfinie comme

¹ Dans le contexte de l'*Essai de poétique médiévale* cependant, Paul Zumthor emploie les guillemets pour le mot *héros* dès lors qu'il parle du protagoniste de roman, pour l'opposer au héros épique.

élément signifiant : « elle est signe de quelque réalité morale ». Se substituerait ainsi, au modèle dynamique aventureux, le modèle, sans doute plus statique, du réseau de signification à portée morale. L'expression indéfinie « quelque réalité morale » peut se comprendre en relation avec la caractérisation morale des personnages : ce qu'ils traversent ou ce qu'ils font pourrait témoigner de leur courage, de leur fidélité ou de leur trahison, de leur bonté ou de leur méchanceté, etc. On pourrait ainsi opposer la vision extérieure d'un parcours ascendant à une vision intériorisée qui rend compte d'un portrait moral ou l'interroge. Mais la « réalité morale » dont le récit se fait le signe peut aussi être plus largement reliée au désenchantement et à la faillite des valeurs.

L'approche poétique qui s'attache à la structure narrative débouche ainsi sur des propositions sur le sens de ce modèle narratif, quant à la construction du personnage et à des questionnements axiologiques. Les deux éléments devaient être présents dans les copies. La lecture de la citation a parfois donné lieu à une restriction dommageable à l'un ou l'autre de ces aspects, en particulier à la seule question morale ou psychologique, opposant espoir et désespoir, triomphe héroïque et perte généralisée, au détriment de la dimension poétique et de la construction narrative. Souvent, l'analyse du récit se contente de considérations sur la construction des personnages, oubliant l'interrogation, pourtant centrale dans le sujet, sur la progression du récit. Les meilleures copies sont celles qui ont su maintenir, d'un bout à l'autre, le lien entre dimension poétique, dimension morale et changement de nature de l'aventure. Si la réflexion sur la nature de l'héroïsme était nécessaire, il fallait aussi se garder d'anachronismes peu productifs ou de mobilisations sans définition précise de la notion d'anti-héros par exemple. Enfin, l'expression « quelque réalité morale », qui pouvait résister quelque peu à l'analyse et être susceptible de plusieurs définitions, ne pouvait cependant être confondue avec une perspective moralisatrice. Certaines copies, victimes de ce contre-sens ou de la confusion entre l'adjectif « moral » et la « moralisation », se sont ainsi interrogées sur la présence d'une moralité ou sur la dimension amoralité du texte, ce qui était hors-sujet.

- **SITUATION CRITIQUE**

Le jury n'attendait pas que les candidats connaissent les propos de Paul Zumthor sur *La Mort du roi Arthur* : l'*Essai de poétique médiévale* est plus célèbre pour sa première partie, qui élabore un système théorique (sur la mouvance textuelle, l'oralité etc.), tandis que la citation est extraite de la seconde partie de l'essai, où le critique cherche des « modèles d'écriture » et décrit leurs variations, dans une perspective générique. Il montre ainsi comment le roman, dans ses premières manifestations, se fonde sur le modèle de l'aventure imprévisible et comment, au XIII^e siècle, avec la *Mort du roi Arthur* notamment, l'aventure se désintègre. Ces propos généraux ne donnent pas lieu à des propositions d'interprétation du roman, en dehors de ce qui est dit dans la citation.

Il était en revanche nécessaire de repérer que l'épuisement du modèle de l'aventure glorieuse est thématiquement dans le roman. Le prologue situe l'écriture après le récit « des aventures del Saint Graal » (p. 182), qui ont déjà été racontées « assez soûsantement ». Le temps de la prouesse et de l'aventure est révolu, le roman en vient donc au temps de la fin et au récit des morts. L'aventure correspond ainsi au passé par rapport à l'écriture du roman – d'autres récits, dans le cycle du *Lancelot-Graal* cité ici au sein même de *La Mort du roi Arthur* – ont déjà traité des aventures. Elle s'inscrit aussi dans le passé des personnages : non sans nostalgie, ceux-ci constatent que les aventures font désormais défaut. La réflexion doit donc garder comme arrière-plan le fait que l'œuvre se donne comme la conclusion d'un cycle romanesque, « le vaste *Lancelot-Graal* ». Il s'agit de l'ensemble de romans en prose du XIII^e siècle, constitué, pour ceux du moins dont on s'accorde à penser que leur composition est antérieure celle de *La Mort du roi Arthur* (vers 1230), du *Lancelot* et de *La Quête du Saint Graal*. Ce roman est une première conclusion sur un mode spirituel, puisqu'il achève le récit des aventures liées à la Quête du Graal, et aboutit à une classification des chevaliers selon qu'ils sont élus, et ont accès, au moins partiellement, à la révélation, ou non (ce que le roman appelle « chevalerie céleste » et « chevalerie terrienne »). Les allusions aux autres parties du cycle ont pu être valorisées, mais il fallait surtout que les candidats repèrent dans l'œuvre elle-même les éléments qui permettent de comprendre le début de la citation de Zumthor et de traiter du statut conclusif de *La Mort du roi Arthur*.

La thèse formulée par Zumthor, du moins ce qui dans la citation concerne l'extinction du modèle de l'aventure, relève d'une forme d'évidence, car elle fait écho au contenu explicite du roman, mais aussi

car elle peut évoquer les nombreuses études portant sur la faillite des valeurs chevaleresques qui sous-tendaient l'univers arthurien. Par exemple, la célèbre expression « le crépuscule de la chevalerie », figurant comme titre d'un recueil d'articles sur *La Mort du roi Arthur*, dirigé par Jean Dufournet à l'occasion d'une autre session de l'agrégation², était parfois connue des candidats.

La citation pouvait aussi faire écho à d'autres débats critiques. Le motif des « actions courageuses mais sans espoir » pose la question de l'issue plus ou moins déterminée des événements, d'un déroulement inexorable contre lequel les personnages ne pourraient pas agir. Cette perspective pouvait rappeler les discussions autour de la dimension « tragique » du roman. Jean Frappier, dans une monographie fondatrice publiée en 1936³, puis dans plusieurs articles et l'introduction de son édition du texte, compare la structure dramatique du récit à celle de la tragédie grecque. Cette lecture est aujourd'hui souvent mise en cause, notamment en raison de son caractère anachronique, mais aussi des modes de représentation des personnages : l'idée d'une forme de libre-arbitre est souvent évoquée, les personnages n'étant pas écrasés par ce qui régit le monde.

Le roman ouvre aussi à une réflexion concernant la responsabilité des personnages, et la « réalité morale » à laquelle renverraient les événements peut évoquer les nombreuses analyses, là encore inscrites dans la continuité des travaux de Jean Frappier, sur la perspective résolument humaine adoptée par le roman. Contrairement à la *Quête du Saint Graal* qui concluait le cycle sur le plan spirituel, *La Mort du roi Arthur* s'attache aux réalités humaines et on a parfois souligné l'épaisseur psychologique acquise par les personnages. Frappier écrivait ainsi que le roman se livre à « la peinture d'une réalité morale qui ne dépasse pas l'homme⁴ », rencontrant la formulation de Zumthor. L'action progressant par des ressorts humains et la place des émotions dans le texte est souvent mise en avant. Il faut cependant prendre garde à la tentation d'une trop grande modernisation du roman, le mouvement certain d'intériorisation, la réflexion sur le plan moral ou la complexification morale des personnages n'en faisant pas à proprement parler un récit psychologique.

Une bonne connaissance de la critique a pu être valorisée, mais nous souhaitons mettre en garde les futurs candidats contre l'usage abusif, et très souvent de seconde main, des références : il est inutile de citer des noms de chercheurs si ce n'est que pour montrer qu'on les connaît et s'il s'agit de leur attribuer des réflexions relevant de l'évidence. Par exemple, dire que tel ou tel critique a remarqué que la *Mort du roi Arthur* était un roman de la mort n'est, de fait, pas très valorisant.

• PROBLEMATISATION

Après une amorce ou des propos généraux qu'il faut veiller à ne pas rendre trop artificiels, l'introduction doit prendre le temps d'analyser le sujet et d'en présenter clairement la thèse, puis de donner quelques éléments de discussion qui permettent de formuler une problématique. Cette dernière doit être amenée pas les réflexions qui la précèdent et ne doit pas donner l'impression d'arriver de manière impromptue. Elle ne peut se limiter à une reformulation interrogative du sujet, ni constituer une accumulation de questions ou une réflexion trop générale, qui pourrait s'appliquer à n'importe quelle œuvre ou à n'importe quel sujet. Les alternatives se demandant si la citation est pertinente ou si le sens de l'œuvre est ailleurs ne sont en général pas productives. L'interrogation doit reposer sur une tension ou sur l'articulation de notions, pour ne pas rester illustrative.

Certains éléments proposés par la citation appelaient en effet la discussion. Sur un point précis d'abord, on peut constater l'omniprésence du hasard dans l'enchaînement narratif propre à *La Mort du roi Arthur*. De manière certes paradoxale, le roman entretient l'inattendu, et multiplie précisément les « occasions », pour les personnages, d'éviter le pire. Si les mauvais choix faits par les personnages peuvent se rattacher à une forme d'obstination et d'engagement « coûte que coûte » pour une mauvaise cause qu'ils croient bonne, la précipitation collective vers la perte laisse la place à des parcours et à des progressions : l'évolution du personnage de Lancelot, sur lequel le roman se clôt, est la plus évidente,

² *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, dir. J. Dufournet, Paris, Champion, 1994.

³ J. Frappier, *Étude sur La mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Paris, Droz, 1936.

⁴ J. Frappier, « *La Mort le Roi Artu* », dans *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV / I, Heidelberg, C. Winter, 1978, repris dans *La Mort le roi Artu*, dir. E. Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 35.

mais même Arthur ou Gauvain voient par exemple leurs positions évoluer. Il s'agit certes d'évolutions en grande partie sur le plan moral, mais cette perspective inclut bel et bien une dynamique. De manière générale, on peut souligner les conséquences du choix du modèle auquel la citation compare *La Mort du roi Arthur* : le schéma aventureux traditionnel repose sur une progression individuelle centrée sur un protagoniste (ou, selon le schéma de l'entrelacement caractéristique du roman en prose, sur des progressions individuelles parallèles). L'aventure ancienne est centrifuge, au sens où elle repose sur l'éloignement d'un personnage par rapport au monde arthurien, pour mieux poser la question de son mode de réintégration. Or, la perturbation de ce schéma dans *La Mort du roi Arthur* tient aussi à une perspective, d'emblée, radicalement différente : il s'agit de raconter « la fin de cels cui il avoit fait mencion » (p. 183), donc une destinée au pluriel – et la question de savoir qui est le « héros » de *La Mort du roi Arthur* peut être posée. Il faut en tenir compte quand on réfléchit au statut héroïque lié aux événements auxquels sont confrontés les personnages.

Dans le cadre d'une interrogation sur la construction narrative du roman et son sens, il pouvait s'agir de se demander ce qui reste de la dynamique romanesque et du modèle héroïque après le temps des aventures. On pourrait associer, plutôt que de dissocier comme le fait la citation, l'émergence d'une réflexion de nature morale (qui s'oppose à la démonstration extérieure du triomphe des héros) d'une part et les ressorts de l'inattendu et d'une dynamique de progression d'autre part. L'obsolescence des anciennes recettes implique-t-elle de renoncer à la dynamique de progression au profit d'une suite signifiante, ou permet-elle d'instaurer un autre type de progression et de modèle héroïque ?

- **CONSTRUCTION DU PLAN**

La construction du plan est bien sûr un moment essentiel du travail préparatoire : celle-ci doit procéder de la problématique et le développement doit prendre en compte, du début à la fin, la thèse formulée par le critique dans son ensemble, sans en dissocier les éléments. Un plan qui illustre le sujet en abordant successivement la négation de l'aventure, la réorientation sur le plan humain de l'action héroïque, puis la réflexion sur une « réalité morale » peut ainsi difficilement suffire. L'annonce du plan en introduction, puis les différentes articulations du travail doivent rendre compte d'une démarche de pensée continue et ne doit pas constituer une accumulation d'idées éparses. Avec la connaissance de l'œuvre, la capacité à développer une réflexion logique en suivant un fil argumentatif constitue un critère essentiel de l'évaluation des copies.

Le développement doit se fonder sur des arguments clairs et des illustrations les plus précises possibles. Les citations du texte original ont été valorisées, mais un exemple précis peut aussi se passer de citation et constituer la micro-analyse d'un épisode, l'évocation de phénomènes structurels ou d'échos internes au roman, ou encore une analyse finement menée de choix lexicaux. De très bonnes copies ont aussi mobilisé leurs connaissances sur l'iconographie des manuscrits médiévaux. Le début de chaque partie du développement doit en présenter l'idée centrale et ne requiert pas nécessairement l'annonce des sous-parties, qui donne souvent lieu à des explications laborieuses et n'est pas utile si la suite est clairement organisée et si la distinction typographique des sous-parties accompagne le mouvement de la pensée. Il est surtout très important de dialoguer en permanence avec le sujet, sans le perdre de vue et sans céder à la tentation de réciter des parties de cours, de corrigés de leçon ou d'autres dissertations. La conclusion porte souvent des traces de la difficulté de gestion du temps de l'épreuve : il est bon de penser à répondre de manière synthétique à la problématique, sans se contenter d'une répétition de l'annonce du plan, qui laisse une impression de piétinement.

L'exemple de développement donné ci-dessous n'est qu'une proposition et d'autres types d'organisation ont donné lieu à de très belles démonstrations. Une copie ayant obtenu une note excellente a choisi d'aborder d'abord la part négative du roman, en montrant comment la réorientation de l'aventure vers la *mescheance* conduit à une logique propre, qui n'est pas à proprement parler héroïque, mais se fonde sur l'individualité ; le candidat ou la candidate a ensuite montré que la persistance de l'aventure sous une forme mémorielle se fondait sur des personnages, moralement autonomes, qui suscitent l'admiration, ce qui témoigne d'une forme de nostalgie ; la troisième partie soulignait enfin que le roman marque une réorientation du romanesque dans une perspective humaine et non plus surhumaine, qui ouvre vers une nouvelle herméneutique. D'autres copies se sont fondées de manière efficace sur l'articulation de l'aventure et de la mésaventure. Plusieurs travaux ont proposé une troisième partie sur

la notion de signe et le rapport à une vérité plurielle : cette piste a pu donner lieu à d'excellentes réflexions, lorsqu'elles étaient bien rattachées à la question du « signe d'une réalité morale » proposée par le sujet ; mais il fallait alors se garder de développements plaqués aboutissant, de manière artificielle, à des réflexions méta-poétiques qui n'étaient plus en lien avec le sujet.

La réflexion proposée ci-dessous se fonde sur une démarche dialectique, articulant la question de la progression romanesque à celle de la redéfinition de l'aventure. On peut voir tout d'abord que le roman témoigne d'un désenchantement, qui associe récit de la destruction du monde arthurien et épuisement du modèle de l'aventure. Pourtant, le récit ne se prive pas des ressorts des « hasards » et des « occasions », de sorte que le modèle dynamique de l'aventure est moins nié que réorienté, dans le cadre d'un récit de fin d'un monde. Enfin, il pourra s'agir de montrer que c'est en associant un détournement du modèle aventureux et une dynamique de progression que le roman peut se situer sur le plan d'une réflexion morale, ce qui aboutit à une redéfinition du modèle chevaleresque et des relations entre le « héros » et la collectivité.

- **PROPOSITION DE DEVELOPPEMENT**

Les titres placés entre crochets sont des repères pour la lecture du rapport, mais ne doivent bien sûr pas figurer dans une copie.

[I. Le roman désenchanté : fin d'un monde et fin de l'aventure]

La Mort du roi Arthur est un roman désenchanté : le récit de la fin d'un monde exclut l'aventure glorieuse et condamne les personnages à des actions qui débouchent sur leur perte ou révèlent une « réalité morale » à la fois cause et conséquence de la destruction de l'univers arthurien.

[1.1. Du temps des aventures au temps des guerres]

Le renoncement à un modèle de construction héroïque est d'abord lié à une situation temporelle : le temps des aventures est révolu et l'on est entré dans le temps des guerres. La première phrase du roman, instaurant une situation de communication littéraire fictive entre une figure d'auteur, Gautier Map, et un commanditaire, situe l'écriture du roman comme complément, sur un autre mode, d'un récit d'aventure achevé : « Après ce que mestre Gautiers Map ot translaté des aventures del Saint Graal assez sofisanment [de manière tout à fait suffisante / parfaitement] ». L'abandon du modèle narratif de la quête ou de l'errance aventureuse est donc à relier au programme que se donne le roman. Les aventures sont en outre inscrites dans un passé révolu et le récit témoigne d'une forme de conscience de ce fait, de la part des personnages eux-mêmes. Dès les premières pages, le roi Arthur constate lui aussi la fin des aventures. De même, Gauvain, voyant arriver la barque funèbre de la demoiselle d'Escalot, s'exclame : « a pou que je ne di que les aventures recomencent » (p. 406) ; l'espoir d'une reprise des aventures se dit sur le mode de la prétérition et ne peut être qu'un leurre. Pour pallier l'absence d'aventure, le roi organise des tournois. Ceux-ci n'ont rien d'événements fortuits et ne permettent pas de véritable triomphe, si l'on pense que Lancelot s'y rend *incognito*, puis est empêché de participer en raison d'une blessure. Les tournois du début du roman peuvent ainsi être lus comme des préfigurations des guerres et luttes internes au royaume, qui occupent la fin du texte. *La Mort du roi Arthur* rejoint en effet une temporalité historique, qui est celle de ses modèles (par exemple l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth) : le règne d'Arthur est inscrit dans une logique de succession, il doit prendre fin à la mort du roi et cette fin coïncide avec la reprise des conflits, notamment la guerre contre l'adversaire romain. Or le schéma aventureux du roman arthurien est lié à un moment de paix pendant le règne d'Arthur – c'est ce qu'on voit notamment dans le roman de *Brut* de Wace. Après la prise en flagrant délit des amants Lancelot et Guenièvre par Agravain, l'enchaînement des événements se fonde sur une suite de récits de guerres et de sièges (Siège de la Joyeuse Garde, guerre contre Lancelot, affrontement des Romains, siège de la Tour de Londres, bataille de Salesbières). Il s'agit d'un changement de régime narratif, impliqué par le récit de la fin d'un règne.

[1.2. Ce qui reste : les simulacres d'aventure]

Dans ce cadre, il ne peut rester des anciennes aventures que des simulacres inefficaces. On trouve notamment dans le roman deux objets mémoriels qui inscrivent l'aventure dans le passé : les fresques réalisées par Lancelot sur les murs de la demeure de Morgain et qui montrent ses « chevaleries » (p. 334) passées, et le bouclier de Lancelot, déposé, tel une relique, dans l'église de Kamaalott, par le personnage, « en remembrance des merveilles que je ai fete en ceste terre » (p. 622). Comme l'a souligné Emmanuèle Baumgartner, l'enchâssement de l'écu au cœur du royaume est un symbole de la mise à mort de l'errance aventureuse⁵. L'arme du chevalier devenue relique n'est plus utile et cela semble faire écho au statut de l'aventure chevaleresque, réduite au fil du récit au statut de reliquat : « il n'en avenoit mes nule se petit non » (p. 188), le tour restrictif signifie à la fois qu'il n'y a plus qu'un très petit nombre d'aventures (« il ne s'en produisait pratiquement plus⁶ ») ou qu'elles sont de piètre qualité (« il n'y en avait point à venir sinon de médiocres⁷ »). De fait, plusieurs épisodes ont l'apparence des aventures anciennes, qui suscitent l'attente du lecteur et/ou des personnages, mais cette attente est déçue et les événements ne constituent pas des « occasions de triomphe » au service de la construction héroïque. L'arrivée de la barque funèbre de la demoiselle d'Escalot n'ouvre pas à un scénario de vengeance où pourrait s'illustrer un chevalier, mais elle permet la lecture de la lettre où la demoiselle dénonce l'action de Lancelot. D'autres épisodes moins développés semblent exhiber les rouages d'une aventure qui n'a plus d'utilité dans le parcours héroïque. Ainsi, lorsque Gauvain et Gaheriet se lancent à la poursuite de Lancelot à la fin du tournoi de Wincestre, ils rencontrent, lors de leur chevauchée, deux écuyers portant le cadavre d'un chevalier : la rencontre dans la forêt, la mention d'un sanglier – qui n'a rien d'un animal merveilleux ici – et le corps lui-même portent les traces de ce qui aurait pu devenir aventure probatoire : mais il n'en est rien et les écuyers ne peuvent même pas informer les compagnons sur celui qu'ils cherchent. Le modèle de l'aventure semble s'épuiser dans la mesure où les événements qui ont l'apparence de l'aventure sont impuissants à relancer la dynamique narrative. Tous les épisodes mentionnés peuvent cependant être reliés au sens d'ensemble du roman car ils sont des signes négatifs, annonce ou reflet de la destruction du monde arthurien : si l'aventure est ce que l'on ne peut pas prévoir, s'illustre ici plutôt le futur prévisible de la destruction. De cette façon, l'action devient, comme le dit Zumthor, « signe de quelque réalité morale ».

[1.3. *Mesaventure, mescheance* : la révélation des caractères et des fautes]

Les épisodes successifs contribuent ainsi à la révélation des caractères et, le plus souvent, à la mise au jour des fautes morales. Certaines aventures décevantes sont reliées au dévoilement de la relation adultère entre Lancelot et Guenièvre. Ainsi, la visite d'Arthur chez Morgain est introduite selon le schéma de l'errance aventureuse, mais l'aventure se solde par le dévoilement, voulu par Morgain, d'une réalité morale : la culpabilité des amants d'une part, l'aveuglement d'Arthur d'autre part. La manifestation du merveilleux chrétien peut se charger d'un sens moral et devenir « signe » : c'est ainsi qu'est désigné le rayon de soleil qui traverse la blessure de Mordret lors de la bataille de Salesbières (p. 862) ; il est la marque d'une condamnation divine. De même, quand les personnages dressent le bilan des pertes causées par la quête du Graal, le décompte des hommes tués par Gauvain débouche sur l'association de l'exploit chevaleresque à une faute morale ; le neveu du roi évoque sa « grant mescheance » pour conclure : « sachiez bien que ce n'a pas esté par ma chevalerie mes par mon pechié » (p. 186). Le terme « mescheance », que le roman associe volontiers à la « mesaventure », est caractéristique de la mutation de l'aventure comme épreuve probatoire en projection d'une faute : le terme, lié au verbe *mescheoir*, renvoie à la fois au malheur qui s'abat sur un personnage et à la faiblesse de l'être humain après la Chute. La révélation morale permise par les aventures dégradées distingue victimes et coupables (assurément plus des « héros »), caractérisés dans leur dimension humaine. Les personnages sont alors montrés dans l'erreur et agissant contre leurs intérêts. Arthur est sans doute le meilleur exemple de personnage engagé obstinément pour une – ou des – cause(s) qu'il croit bonne(s), mais qui révèlent son aveuglement. Après la mort de Gaheriet, tué accidentellement par Lancelot, le roi

⁵ E. Baumgartner, « Lancelot et le royaume », dans *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, op. cit., p. 25-44 (p. 34).

⁶ Traduction de E. Baumgartner et M.-T. de Medeiros : *La Mort du Roi Arthur*, Paris, Champion, 2007.

⁷ Traduction de D. Hult dans l'édition au programme : *La Mort du Roi Arthur*, Paris, Librairie générale française, 2009.

pleure la perte d'un « ami charnel ». Le roi Yon souligne l'erreur d'Arthur, précisant que, si l'honneur du roi doit être défendu, l'intérêt du royaume serait de ne pas entreprendre de guerre contre Lancelot et le lignage de Ban de Benoïc. Engager la guerre est une « grant mesaventure del lignage le roi Arthur » (p. 540) et, comme le souligne Dominique Boutet, une faute politique pour un roi qui s'enferme dans la logique de la vengeance privée⁸. Les erreurs des personnages, soulignées par le narrateur ou des voix discordantes, contribuent à leur humanisation et à l'ouverture du roman à des « réalités morales » complexes. Les nombreuses épitaphes retranscrites pourraient figurer cette mutation de l'aventure ouverte en événement néfaste, chargé d'un sens moral : elles portent souvent la conclusion d'une aventure qui n'a rien de glorieux et évoquent une faute, comme celle qui est dédiée au chevalier tué par le fruit empoisonné – « Ci gist Gaheris Li Blans de Karaheu, li freres Mador de la Porte, que la roïne Guinievre fist morir par venim. » (p. 380).

Mais si le traitement de l'événement construit un système de signification qui élabore des caractères et reflète une vision du monde, on voit à quel point il est difficile de faire de l'épitaphe une mise en abyme de l'épuisement de l'aventure dans le roman : la vérité des inscriptions sur la pierre se révèle souvent partiellement mensongère – Guenièvre n'a pas tué volontairement le chevalier – et l'événement est toujours plus complexe que le signe qui le résume.

[II. Dynamiques romanesques : le jeu des « hasards » et des « occasions »]

Malgré l'impossible poursuite du régime aventureux devenu obsolète, le roman ne se prive pas d'une dynamique qui, reposant sur le jeu des « hasards » et des « occasions », entretient la tension narrative tout en interrogeant le monde.

[2.1. Les traces du modèle héroïque]

Si l'issue prévisible du roman empêche tout véritable « triomphe », dire que les chevaliers de la Table Ronde étaient jusqu'ici invincibles et qu'ils auraient perdu (avec l'âge) leur lustre dans *La Mort du roi Arthur* serait aller vite en besogne. La grandeur chevaleresque, modèle de l'héroïsme propre à l'aventure, reste valorisée et reconnue pour elle-même. Courage et performance aux armes sont mis en lumière dès le premier tournoi de Wincestre, auquel les chevaliers participent pour « essample de hardement » (p. 222). Les coups assénés par Lancelot attirent les regards et la grandeur des actions est soulignée, par exemple lors du duel opposant Lancelot et Bohort et alors que le premier se bat incognito. La prouesse est d'abord l'objet d'une reconnaissance collective : « et il l'avoient ja si bien fet el tornoient qu'il estoient tenu as .ii. meilleurs de la place » (p. 220) ; elle permet ensuite à Arthur de reconnaître l'identité de Lancelot. Bien que les ébauches de triomphes soient toujours prises dans l'engrenage qui mène à la destruction du monde arthurien, il n'en reste pas moins que les chevaliers d'Arthur ne subissent aucune défaite. De plus, Lancelot est précédé d'une réputation héroïque qu'il ne dément pas, ce que souligne la périphrase qui le désigne, « le meilleur chevalier du monde ». La prouesse reste un principe de hiérarchisation des chevaliers : Bohort, au début du roman, assure le lien avec la « chevalerie céleste » de *La Quête du Saint Graal*, il est l'un des trois élus – avec Perceval et Galaad – à avoir eu accès aux mystères du Graal. Les actions des personnages révèlent alors moins un « engagement coûte que coûte pour une cause que l'on croit bonne », qui serait uniforme, que la distinction entre les actions valorisantes et celles qui découlent d'une intention mauvaise, inspirée par le ressentiment ou la haine. « Morgain la desloyale » se comporte ainsi de façon contraire au code de la loyauté. Certains personnages sont mus par des désirs contraires à la norme morale. Par exemple, Mordret, désireux de supplanter Arthur et amoureux de Guenièvre, rédige la fausse lettre annonçant mensongèrement la mort du roi. Alors que la citation de Zumthor tendrait à montrer un sort commun des personnages, le roman illustre plutôt un principe hiérarchique, même précaire, au sein de la chevalerie, distinguant des héros et leurs opposants.

⁸ D. Boutet, « Arthur et son mythe dans *La Mort le roi Artu* : visions psychologique, politique et théologique », dans *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, op. cit., p. 45-65.

[2.2. Les hasards omniprésents]

Le déclassement de l'aventure n'efface pas les possibilités de l'illustration chevaleresque ; il n'aboutit pas non plus à l'abolition des hasards : les ressorts narratifs de la rencontre fortuite ou de l'événement étonnant sont maintenus. Même certaines de ces aventures à l'issue décevante restent marquées par une forme d'éclat, sinon point de vue moral, du moins dans une dimension que l'on pourrait qualifier d'esthétique. L'arrivée d'Arthur chez Morgain conserve l'éclat de l'aventure et la dimension visuelle de la merveille, en s'attardant sur la description de la magnificence des lieux. On peut penser surtout à la scène lors de laquelle Arthur, au moment de sa mort, demande à Girflet de jeter l'épée Excalibur dans le lac. En réinvestissant les composantes mythiques de légende arthurienne avec l'apparition de la main qui se saisit de l'épée, le roman ménage ici un événement merveilleux ouvrant vers un avenir possible. Si la possibilité que le roi, emporté dans l'île d'Avalon, puisse en revenir, est en partie niée par la découverte dans la chapelle, l'épée n'est pas détruite et la possibilité d'une transmission n'est pas exclue, amenant avec elle une possible relance des aventures. Les effets produits par l'événement et les usages, même limités, du merveilleux, entretiennent une forme d'attraction du récit. Ainsi, le modèle de l'aventure est moins objet d'une négation qu'il n'est détourné dans ses finalités et utilisé comme véritable moteur d'une action à la progression assurément descendante. Les expressions « par aventure » et « en aventure » sont employées à de nombreuses reprises, désignant à la fois le hasard des rencontres inattendues et le risque pris par les personnages. Plus généralement, les événements imprévus sont nombreux – Guenièvre donne accidentellement le poison à Gaheris, Lancelot est blessé par une flèche égarée, puis tue involontairement Gaheriet – ; ils ne permettent pas l'illustration de l'héroïsme chevaleresque, mais participent à l'avancée narrative. On peut surtout souligner le rôle de la Fortune, désignée comme l'origine de retournements inattendus, entraînant les personnages dans une progression négative. Si l'image de la roue est bien présente, son action est toujours de conduire vers le malheur. Lorsque Arthur la voit en songe, elle le renverse violemment (p. 802). De même, au moment de sa mort, le roi souligne, dans un parallélisme, sa transformation : de « mere et amie », elle lui est devenue « marrastre et ennemie » (p. 870). Les renversements de Fortune ne sont pas les « hasards éclatants » qui peuvent aussi permettre l'élévation, l'événement inattendu étant toujours hostile. Le hasard, incarné parfois par Fortune, constitue ainsi l'une des manifestations du désordre qui gagne l'univers arthurien ; il participe aussi au maintien de tensions dans le déroulement linéaire du récit.

[2.3. Le roman des « occasions »]

Il est difficile d'affirmer que les « occasions » de réussite ne s'offrent pas aux personnages. À plusieurs reprises, Lancelot épargne son adversaire alors qu'il pourrait l'emporter de manière triomphale : c'est le cas lors du duel judiciaire contre Mador de la Porte (p. 452), et surtout face au roi, à qui il refuse de porter un coup mortel, Hector se chargeant de lui rappeler qu'il avait là une occasion d'obtenir la victoire de son camp : « Sire, coupez li la teste, si sera nostre guerre finee. » (p. 596). Lorsqu'elle n'est pas saisie, l'occasion de triomphe offerte n'est pas seulement signe d'une réalité morale (la fidélité au roi, ou l'incapacité d'accéder à une véritable dimension héroïque), elle constitue une ouverture vers d'autres issues possibles, qui contribue à la dramatisation de la chute du royaume. *La Mort du roi Arthur* est scandée par des épisodes – liés à l'apparition de personnages inattendus – semblant inviter le lecteur à penser que le pire aurait pu être évité. Une demoiselle messagère qui ne porte pas de nom est envoyée par Lancelot après le début du siège de la Joyeuse Garde, pour proposer à Arthur un arrangement pacifique. Face à la résistance de Gauvain, elle lui rappelle des prophéties qui auraient pu lui éviter de prendre les mauvaises décisions (p. 562). De même, une vieille femme montée sur un palefroi blanc s'adresse à Arthur en dénonçant les mauvais conseils de Gauvain et annonçant, dans un discours prophétique, la mort du roi (p. 644). Le fait que le roman ménage des possibilités, ou des occasions, d'éviter la catastrophe entretient de manière paradoxale une forme de tension dramatique, alors même que l'on connaît déjà l'issue des événements. Ces occasions participent aussi au registre pathétique : c'est la lecture qu'en propose, par exemple, Patrick Moran⁹.

⁹ Voir l'introduction de *La Mort le roi Artu*, éd. J. Frappier, trad. P. Moran, Genève, Droz, 2021 ; et, pour une analyse proche à propos de la demoiselle d'Escalot : P. Moran, « À quoi sert l'histoire de la demoiselle d'Escalot ? Prolifération narrative, suspense paradoxal et écriture pathétique dans la *Mort Artu* », *Op. cit.*, *revue des littératures et des arts* [En ligne], n° 23, 2021, <https://revues.univ-pau.fr/opcit/690>.

Si le roman signale l'épuisement d'un modèle de l'aventure, pour des personnages marqués par la faute, il ne renonce pas à certains des ressorts propres à la logique aventureuse : le hasard et les occasions participant non plus à une glorification héroïque mais à la peinture d'un monde en perdition. Ce serait moins la négation de l'aventure qui serait signe de la « réalité morale » qu'est la finitude du royaume et de ses membres, qu'une réorientation des procédés de l'aventure. Se fonder sur une négation revient donc à construire un nouveau modèle, que l'on peut interroger aussi en termes de construction héroïque.

[III. Redéfinition de l'aventure et réflexion sur le modèle héroïque]

Le changement de régime de l'aventure débouche sur une redéfinition du modèle héroïque et sur une réflexion concernant les rapports entre héroïsme individuel et collectivité. Il s'agit de réinterroger la façon dont le roman se fonde sur une « négation », ou plutôt sur une réorientation du modèle aventureux, et d'élargir la perspective centrée sur les parcours singuliers proposée par la citation de Zumthor.

[3.1. « Réalité morale » et progression]

On ne peut que s'accorder avec Paul Zumthor sur fait que l'enjeu du roman ne se situe pas dans l'éclat extérieur du triomphe, mais sur un plan moral. L'accès à une réflexion d'ordre moral doit toutefois être conçu comme séquentiel : il se fait par étapes, menant vers un dévoilement, plus que par la compréhension de la signification de chaque événement. Dans l'ensemble du roman, la compréhension des « signes » ne va pas sans difficultés : les personnages évoluent dans un monde opaque et l'on assiste à des parcours qui relèvent, sinon d'un apprentissage, du moins d'une compréhension progressive. Il est ainsi possible de retracer le parcours d'Arthur : d'abord réticent à croire les preuves de l'adultère, puis, une fois convaincu, engagé dans la lutte contre Lancelot qui lui fait oublier les intérêts du royaume et le conduit à confier le pouvoir et la reine à Mordret. Ce n'est qu'au terme d'un long cheminement qu'il finit par comprendre le lien entre les malheurs du royaume et la conception incestueuse de son fils Mordret et à reconnaître sa faute, révisant aussi son jugement sur Lancelot. Les épisodes qui jalonnent ce parcours se constituent en aventures intériorisées. On peut évoquer le passage au palais de Morgain, où la vision des images au sein d'un épisode modelé sur le schéma aventureux, retrace les étapes d'une compréhension médiatisée par les textes associés aux fresques, et par le discours de Morgain. À la fin du roman, la nouvelle qui parvient à Arthur de la trahison de Mordret est un événement inattendu, qui entraîne le roi dans un mouvement d'intériorisation : il « comence a penser » (p. 760). Il en vient à comprendre le rêve lors duquel il a vu un serpent sortir de son ventre et ravager ses terres avant de l'attaquer lui-même. La compréhension des conséquences de l'inceste constitue bien une forme d'aventure intériorisée, débouchant sur le dévoilement d'une réalité morale, mais inscrite dans une progression d'ensemble. Cette logique de dévoilement est parfois reliée par la critique à la dimension apocalyptique du roman, dans le sens étymologique du terme. Si l'accès à une « réalité morale » n'est pas immédiat pour les personnages, le lecteur assiste pour sa part à des trajectoires morales qu'il peut lire comme des progressions. Ainsi, Gauvain évolue *in extremis*, lorsqu'il reconnaît les mauvais conseils qu'il a adressés à Arthur. L'épithète qu'il ordonne d'inscrire sur son tombeau témoigne ainsi, y compris dans sa structure syntaxique (du moins dans la leçon donnée par le manuscrit que suit l'éditeur D. Hult), d'une réinterprétation morale des événements, dont la signification n'est pas immédiate : « Ci gist Gauvains et Gaheriet que Lanceloz ocist, mais Gauvains fu morz par son outrage » (p. 784). La première partie de l'inscription résume les événements en partie liés au hasard en désignant un responsable, comme le font la plupart des épithètes, tandis que la seconde partie réoriente l'interprétation morale, témoignant surtout de l'évolution du personnage qui dicte le texte.

[3.2. Lancelot : fonder un parcours héroïque sur la négation]

Le parcours le plus abouti est sans doute celui de Lancelot, qui fonde sa progression, que l'on est en droit de qualifier d'héroïque – selon une modalité propre à l'œuvre – sur des renoncements et, précisément, sur la négation de modèles qu'il a incarnés. L'« estoire de Lancelot », d'après l'expression

de l'épilogue, peut être lue comme le récit d'une réhabilitation, selon une trajectoire qui n'est certes pas l'occasion d'une illustration chevaleresque triomphale, mais qui suit un malgré tout un schéma ascendant, faisant écho aux autres trajectoires de salut individuel (Gauvain, Guenièvre). La trajectoire de Lancelot repose d'abord sur le renoncement au péché sexuel et à la relation avec la reine. Cet amour, condamné dans *La Quête du Saint Graal*, renaît au début de *La Mort du roi Arthur* : à peine rentré à la cour, Lancelot est à nouveau sous l'emprise de sa passion amoureuse, signe de faiblesse et de faute morale (« enchaîné en pechié de la roïne aussi com il avoit fet autre foiz », p. 190). Les amants se comportent « folement » (p. 190), au fil d'épisodes dont le roman emprunte les motifs à la légende de Tristan et Yseult. Toutefois, pour clore le siège de la Joyeuse Garde, Lancelot consent à restituer Guenièvre à Arthur : les anneaux échangés deviennent symbole d'une séparation définitive et en rendant la reine au roi, Lancelot montre sa loyauté et donne une preuve de son renoncement à la « fole amor » (p. 612). Le choix de raison témoigne ainsi de l'évolution morale du personnage, qui renonce à l'aventure amoureuse. Sur le plan des actions chevaleresques, Lancelot se montre de plus en plus conciliant avec ses adversaires, y compris avec ceux qui lui vouent une haine acharnée. On peut citer les propositions d'arrangements qu'il fait connaître à Arthur par l'intermédiaire d'une demoiselle ; ou son comportement magnanime à l'égard de Gauvain. Le dépôt de l'écu dans l'église Saint Etienne de Kamaalott est une renonciation à l'aventure chevaleresque, dans un parcours qui lui fait abandonner toute forme de puissance temporelle. Il quitte le royaume de Logres, terre d'aventures, et le texte souligne son émotion, les larmes exprimant à la fois la douleur nostalgique et la transformation profonde du personnage (p. 626). Il renonce enfin au pouvoir, donnant le château de la Joyeuse Garde à un chevalier, le royaume de Benoÿc à Bohort et le royaume de Gaunes à Lionel. Il s'agit d'un renoncement aux fonctions royales auxquelles Lancelot aurait pu prétendre (il connaît les devoirs royaux qu'il rappelle à Arthur ; il a aussi vengé la mort du roi en tuant les fils de Mordret). La trajectoire progressive aboutit à la sainteté, qui est renoncement au monde temporel. Le chevalier se retire auprès de religieux qui présentent tous les traits de moines cisterciens (vêtement blanc, ascétisme), ce qui conduit à une sorte de parallélisme entre la fin de Lancelot dans *La Mort du roi Arthur* et celle de Galaad dans *La Quête du Saint Graal*.

[3.3. Aventures singulières et « causes » collectives]

La réorientation de la dynamique aventureuse a pour conséquence une redéfinition des rapports entre parcours individuels et destinée collective. Dans le modèle arthurien de l'« aventure », le triomphe individuel soutient la grandeur collective – c'est le sens que l'on peut donner aux aventures liées à la quête du Graal. Or, *La Mort du roi Arthur* se fonde sur la ré-articulation des parcours individuels et collectifs. On voit très explicitement un lien de causalité s'établir entre les fautes individuelles et la déchéance du royaume. Le péché est la cause du châtement individuel et collectif, ce qui est souligné à propos de la naissance incestueuse de Mordret. La faute d'un personnage peut, de même, entraîner la dégradation du sort de tout un lignage : ainsi Bohort reproche-t-il à Guenièvre le tort (« dommage ») que son amour pour Lancelot cause au plan collectif (p. 365). Mais à l'inverse, les trajectoires individuelles de rédemption ne conduisent pas à sauver le groupe, et c'est en cela aussi que le roman s'éloigne des principes traditionnels de l'aventure. Le récit de la fin du royaume arthurien et de la mort du roi est avant tout une histoire d'autodestruction et de luttes intestines : le groupe, constitué par la cour arthurienne, est interrogé de l'intérieur, ce qui donne lieu à l'élaboration d'autres collectivités, à une échelle qui n'est pas celle du royaume (même si les morts de la Table Ronde sont remplacés : p. 546-550). La transition entre des sections du roman reprend le modèle de l'entrelacement qui permet traditionnellement au roman en prose de retracer successivement les aventures individuelles parallèles de plusieurs personnages : mais très souvent dans *La Mort du roi Arthur*, la chevauchée est collective et n'est plus errance solitaire. Ainsi en est-il des déplacements de Gauvain et Gaheriet au début du roman, ou encore de Lancelot et ses compagnons à la fin. Les groupes qui s'affrontent sont autant de reconfigurations de la société arthurienne. La lutte intestine qui fait que, lors des guerres de siège, assiégeants et assiégés appartiennent au même royaume, engendre la perte, mais elle est aussi l'occasion, comme l'a souligné notamment Emmanuèle Baumgartner à propos du « clan » de Lancelot, de recréer des communautés¹⁰ : la critique lit ainsi la trajectoire de Lancelot comme le passage d'une situation d'isolement à la formation de « compagnies », comme celle qu'il accepte de former avec les deux frères de la demoiselle d'Escalot

¹⁰ E. Baumgartner, « Lancelot et son clan », conférence publiée en postface de l'édition citée plus haut, p. 525-536.

(p. 350). En témoigne de même l'accueil de sa dépouille à la Joyeuse Garde. Il est possible aussi de mobiliser l'exemple des relations au sein de la fratrie de Gauvain, qui reposent sur des reconfigurations tendues entre la logique individuelle révélant des figures héroïques et la constitution d'un groupe uni par la catastrophe¹¹. La reconfiguration de l'aventure conduit ainsi à la reconfiguration des enjeux collectifs, situés à une échelle interne peut-être proprement romanesque, qui ne recoupe pas les grandes causes de l'épopée ou du roman arthurien antérieur.

La lecture proposée par Paul Zumthor permet ainsi de saisir le caractère atypique de ce roman situé après les aventures, dans les développements du roman médiéval en général et dans le cycle qu'il conclut en particulier. Mais accorder une place aux ressorts dynamiques qui réorientent l'aventure – vers la négativité et vers l'intériorité – plus qu'ils ne la nient, permet de restituer au texte sa dimension proprement romanesque, qui a probablement assuré son succès. C'est sans doute à la fois grâce au mouvement d'interrogation morale qui contribue à un effet de modernité et au maintien d'une dynamique qui ménage ses effets, que la version de la fin du royaume arthurien proposée par *La Mort du roi Arthur* a été reprise ensuite comme une sorte de version définitive de ces temps sombres : pensons aux poèmes composés par Tennyson dans l'Angleterre victorienne, inspirés, *via* Thomas Malory, de la fin des temps arthuriens tels que la présente le dernier volet du *Lancelot-Graal*.

¹¹ C'est l'analyse que propose M.-P. Halary : « *La Mort Artu* et le monument de l'unité fraternelle. La fratrie de Gauvain », *Op. cit.*, *revue des littératures et des arts* [En ligne], n° 23, 2021, <https://revues.univ-pau.fr/opcit/692>.

ÉPREUVES ÉCRITES

DEUXIEME COMPOSITION : LITTERATURE COMPAREE

Rapport présenté par Henri Garric, Professeur de littérature comparée à l'Université de Bourgogne

Sujet

« Pourquoi l'animal ? L'une des hypothèses permettant de répondre à la question touche à la figuralité ou, pour le dire autrement, tient à la puissance figurative de la littérature, c'est-à-dire à la fois à son pouvoir de représentation et à son pouvoir allégorique : représenter en figurant autre chose, représenter pour dire, déplacer la chose pour se rapprocher de son sens ou de sa vérité. On n'est jamais tout à fait loin de la métamorphose, du bestiaire ou de la fable. L'animal figure. L'animal signifie. »

Tiphaine Samoyault, « Littéralité des rats » dans Lucie Campos, Catherine Coquio, Georges Chapouthier et Jean-Paul Engélibert (dir.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 231.

Dans quelle mesure cette citation éclaire-t-elle votre lecture des œuvres du programme « Fictions animales » ?

Analyse de la citation

La première chose à faire pour s'assurer de bien réussir la composition, c'est d'analyser le sujet à la fois de façon précise et synthétique. Cette année, le sujet ne posait pas de problème d'interprétation particulier : pas d'éléments énigmatiques invitant à développer de métaphores, pas d'obscurité à élucider. Pour autant, il ne fallait pas aller trop vite et survoler un sujet qui, derrière un sens global assez simple à percevoir, demandait des élucidations de détails serrées. C'est au fond ce qui a fait la différence et causé la majorité des échecs : trop de copies ont remplacé purement et simplement une citation qui a sa logique propre et sa complexité singulière par une problématique générale sur l'allégorie et la littéralité.

Le sujet pose la question du choix de l'animal : pourquoi s'intéresser à l'animal, sous-entendu : pourquoi s'y intéresser alors qu'on pourrait s'intéresser directement à l'homme ? Pourquoi en faire le sujet d'un récit littéraire ? Pourquoi faire d'un animal le personnage d'une fiction, alors que le personnage « naturel » devrait être un humain ?

On gardera en tête que les citations sont proposées « pour éclairer la lecture d'œuvres au programme ». S'il est essentiel de faire ressortir la cohérence interne de la citation pour elle-même, il ne saurait être question de l'aborder de façon tout à fait abstraite. Ainsi, ici, « Pourquoi l'animal ? », même si la phrase est donnée sans contexte (il s'agit de toute façon du début d'un article), ne peut se comprendre que par rapport à un contexte littéraire. Par ailleurs, le cotexte est suffisamment clair : amenant immédiatement la « puissance figurative de la littérature », il indique dans quel domaine il se situe. Tiphaine Samoyault ne donne donc pas comme justification de « l'animal en littérature » une explication externe – anthropologique, par exemple – mais une explication interne au fonctionnement de la littérature.

En effet, l'animal est choisi par la littérature parce qu'il est analogue au pouvoir de la littérature, à sa « puissance figurative ». Cette puissance est exposée en deux faces, le pouvoir de « représentation » et le pouvoir « allégorique », puis cette double postulation est répétée dans un balancement associant « représenter en figurant autre chose » (ce qui glose étymologiquement « allégorique ») et « représenter pour dire ». Il s'agit donc non de figurer directement la chose qu'on veut dire, mais de faire le détour par une représentation indirecte qui permet de « se rapprocher de son sens ou de sa vérité ». La littérature vaut ainsi par son pouvoir asymptotique : au lieu de s'approcher de ce qui est difficile à dire directement, pour diverses raisons (politiques, sociales, métaphysiques, ontologiques), elle s'en approche par un détour.

Or l'animal présente un fonctionnement analogue : il « figure » et « signifie » en même temps ; la littérature choisit l'animal parce qu'il lui permet de faire ce qu'elle sait le mieux faire, c'est-à-dire à la fois représenter et signifier. On peut supposer que cette analogie provient d'une construction historique, au sein de la tradition littéraire : la littérature a beaucoup pratiqué la figuration à partir de l'animal, dans les récits de métamorphoses (qui transforment l'humain en animal), dans les bestiaires (qui déploient une

série de figurations symboliques d'animaux) ou dans les fables (qui proposent des récits animaliers se traduisant en morales abstraites). La justification peut apparaître comme circulaire (la littérature choisit l'animal parce que la littérature a traditionnellement fait de l'animal un outil très littéraire de figuration et de signification), mais il s'agit d'un cercle vertueux dans lequel la tradition de signification se nourrit d'elle-même.

On peut dès maintenant signaler le risque majeur (dans lequel bien des candidats et candidates sont tombées) qui était de détacher voire d'opposer représentation et signification : Tiphaine Samoyault ne dit pas du tout que l'animal est purement allégorique. Elle dit bien que la « puissance figurative » tient dans l'association du pouvoir de représentation et du pouvoir d'allégorie. Toutes les réfutations consistant à dire : « en fait, il y a des éléments concrets dans les récits, et ce ne sont donc pas seulement des allégories », passaient à côté de la subtilité et de la complexité du sujet.

Tiphaine Samoyault s'appuie donc sur une tension constante entre la représentation et l'allégorie : il s'agit de dire que, parce que l'animal figure, se présente visiblement comme figure, et en même temps figure, c'est-à-dire signifie, a un sens autre que le sien, il joue rôle un fondamental dans la littérature, avec laquelle il est analogue. La richesse du sujet tient dans cette tension.

Quelques remarques sur les copies

De façon globale, les copies sont de bonne tenue : leur forme est, à quelques exceptions près, tout à fait acceptable ; ce sont des copies bien écrites, bien construites et organisées. Ce qui pêche plutôt, comme nous le faisons remarquer plus haut, c'est l'analyse de la citation. Trop souvent, les copies passent par-dessus plusieurs termes, comme si le sens global, rapidement aperçu, était suffisant. Il n'est pas acceptable, dans un sujet dont le sens ne pose pas de gros problème, de ne pas s'arrêter, par exemple, sur des termes comme « bestiaire », « métamorphose », « fable ». Faute de cette analyse préalable, le sujet est résumé, dans un nombre très majoritaire de copies, à une opposition entre la représentation littérale d'une part et l'allégorie de l'autre. Comme si la littérature était l'une ou l'autre, alors que le sujet dit exactement le contraire : qu'elle est à la fois l'une et l'autre !

Inversement, il fallait éviter de réduire le sujet à l'un de ces termes. Beaucoup de candidats ou candidates se sont jetées sur le terme « métamorphose » comme si le sujet s'y réduisait, déroulant ainsi un plan tout fait sur les métamorphoses animales. On comprend bien le réflexe qui consiste, dans la panique d'une composition en temps limité, à se rabattre sur du connu et à penser que projeter un raisonnement qui a déjà été abordé en classe peut protéger. Ce n'est pas un bon calcul : les correcteurs et correctrices préféreront toujours une réflexion personnelle qui s'affronte vraiment au sujet, aux termes spécifiques qu'il articule et aux rapports particuliers qu'il instaure, même si le développement peut être maladroit, à un développement qui semble « plaqué ».

Quelques remarques plus précises maintenant. Il faut vraiment éviter dans l'accroche de l'introduction de se lancer dans un développement d'une page à teneur vaguement philosophique. On comprend bien le souci des candidats et candidates qui souhaitent utiliser les savoirs généraux acquis dans l'année (et cette année la découverte de la « zoopoétique » se prêtait bien à ces développements philosophiques essentiels pour que les candidats et candidates saisissent les enjeux de la présence de l'animal dans la littérature), mais elles doivent se rappeler que l'accroche est un court moment permettant d'amener la citation. Ce court moment doit donc rester mesuré et ne pas dépasser deux ou trois phrases. Les candidats et candidates doivent aussi avoir conscience que quand on développe en une page l'ensemble des propos que la philosophie a consacrés à l'animalité depuis l'Antiquité, cela ne peut que donner lieu aux pires simplifications. Il n'est pas habile de commencer une copie sous de tels auspices.

En favorisant trop souvent un plan type allégorie / littéralité / hybridité, les candidats et candidates ont souvent privilégié une approche « aérienne » des œuvres, s'intéressant plus à une interprétation globale qu'à une analyse de détail. Il faut pourtant se souvenir que les exemples sur lesquels s'appuie le raisonnement doivent mobiliser les différentes échelles d'analyse. Si le niveau macro-structurel était évidemment important pour traiter un sujet qui pose la question de la fable, et donc de la possibilité que le récit, dans son ensemble, puisse déboucher sur une morale, ou du moins une interprétation globale, il ne fallait pas écarter les micro-analyses. C'est de toute façon un conseil qu'on peut donner aux candidats et aux candidates pour les années à venir : variez les niveaux d'analyse, ne serait-ce que pour éviter l'ennui des correcteurs et correctrices. Pour le sujet qui nous intéresse, les analyses de détail permettaient

à la fois d'aborder la représentation concrète de l'animal, les effets de sens allégoriques qui jouent aussi localement et surtout l'articulation de ces deux aspects.

Toujours à propos des exemples, on rappellera une exigence évidente liée à la nature comparatiste de cette composition : le raisonnement doit traiter de façon constante et égale les différentes œuvres qui composent le programme. Trop de copies découpent leurs parties en consacrant une sous-partie à chaque œuvre au programme – c'est là une pratique à éviter ; on peut certes, pour les besoins du raisonnement, séparer passagèrement les œuvres, par exemple en consacrant une sous-partie à une œuvre, si elle présente un trait tout à fait spécifique (et la dernière partie se prête bien à ces dissociations), mais il faut toujours garder en tête que les œuvres doivent être abordées parallèlement. De même, on évitera de donner plus d'importance à une œuvre qu'à une autre ; cette année, *Le Colloque des chiens* a été nettement moins mis à contribution que les œuvres d'Apulée, Kafka et Guimarães Rosa. Trop souvent, une partie ne citait que deux œuvres, passant à deux autres œuvres dans la partie suivante. La difficulté de la composition sur programme de littérature comparée est justement de confronter à une problématique donnée des œuvres diverses, qui peuvent plus ou moins bien répondre à cette problématique, et de suivre ces tensions sur l'ensemble de la copie. Tenir compte de cette diversité, faire ressortir les nuances qu'elle implique, c'est cela le comparatisme.

Même si cela peut paraître évident, on rappellera que les exemples doivent correspondre strictement à l'argument avancé, sans forcer leur sens. Ainsi, il n'est pas possible de présenter l'histoire de Psyché comme une « fable animale ». Plus globalement, même dans un mouvement dialectique, on ne peut pas faire une affirmation manifestement contraire au contenu des œuvres, comme le fait une copie qui affirme que les textes « donnent rarement à voir la métamorphose ».

On attend des agrégatifs et des agrégatives qu'elles maîtrisent un minimum de notions littéraires et rhétoriques. Le sujet n'impliquait pas un développement sur la notion d'allégorie pour elle-même, mais il fallait tout de même éviter les points de vue simplistes sur la notion. L'allégorie n'a jamais été une figure qui délivrerait obligatoirement un « sens unique » ; un agrégatif ou une agrégative doit savoir que la tradition de la lecture allégorique consistait au contraire en un étagement complexe de significations. L'argument très souvent utilisé, notamment en troisième partie, selon lequel le « sens est brouillé », selon lequel « il n'y a pas de sens fixe » ne pouvait pas être donné comme un argument massue pour réfuter l'idée d'un sens allégorique de l'animal.

Un minimum de connaissance des œuvres, de leurs personnages, de leurs contextes, est demandé. On ne peut pas parler de Maurisques, de « Rötpetter » ou « Rutpeter », donner à la nouvelle qui le met en scène le titre de *Lettre à une académie* ou parler de la « Benkbild » chez Kafka. On ne peut pas affirmer que Kafka est un auteur polonais ou que Cervantès est un « précurseur du picaresque ».

Enfin, nous l'avons dit, dans l'ensemble les copies sont écrites dans une bonne syntaxe et maîtrisent l'écrit. Aussi est-on surpris de trouver des formules qui ont été mises à la mode sur les réseaux sociaux justement parce qu'elles sont incorrectes : « il a fait son possible pour que toutes les questions puissent être répondues positivement ».

Un corrigé possible

Nous avons bien conscience que le cadre d'un rapport de jury ne saurait proposer une composition vraisemblable, réalisable dans le cadre du concours : celui qui la rédige dispose d'un temps long pour construire son argumentation, peut vérifier ses citations, profiter des remarques de ses collègues et même des meilleurs arguments déployés dans les copies ! Le présent corrigé est donc plus une proposition permettant de montrer dans quelles directions le sujet pouvait être traité qu'un modèle ou un idéal. De même, nous donnons les numéros de pages par souci de précision, mais il n'est pas demandé aux candidates et candidats d'apprendre par cœur les références de leurs citations ! Inversement, nous utilisons par commodité des abréviations, mais nous ne conseillons pas aux candidats et candidates de le faire...

[Première partie : L'animal et la puissance figurale de la littérature]

L'animal entre parfaitement dans le fonctionnement *figural* de la littérature. On le constate au niveau le plus immédiat, celui de la métaphore. La périphrase qu'utilise Tiphaine Samoyault, « déplacer la chose pour se rapprocher de son sens ou de sa vérité », pourrait presque être comprise comme une définition

de la métaphore : on déplace une caractéristique dans un autre domaine pour exprimer plus exactement son sens. Dans les récits au programme, les métaphores sont constantes, qu'elles s'articulent ou non à leur nature « animalière » : Tonho désigne son interlocuteur comme « un loup gras » (*MOJ*, p. 76), soulignant ainsi sa corpulence, sa richesse, mais aussi sa nature prédatrice. Ces métaphores supposent une représentation, qui fait voir la forme de l'animal. Quand Lucius assiste au spectacle d'un avaleur de sabres, il essaie de faire percevoir le mouvement d'un acrobate : « On aurait dit qu'un noble serpent enlaçait de ses souples étreintes le bâton noueux... » (*AO*, p. 87). Il s'agit bien de « faire voir » le mouvement d'un serpent. De même, quand Tonho décrit le saut du jaguar à son interlocuteur, il lui demande : « Vous avez déjà vu un serpent » (*MOJ* p. 87). Mais en faisant voir le serpent, il s'agit de faire comprendre la forme analogue à celle de l'animal (celle de l'acrobate dans l'exemple de *L'Âne d'or*, celle du jaguar dans *Mon Oncle le jaguar*).

En ce sens, la métaphore animalière ne serait pas différente de n'importe quelle autre métaphore. D'où la question : « pourquoi l'animal ? », c'est-à-dire pourquoi l'animal plutôt que n'importe quel autre comparant ? L'hypothèse que défend Tiphaine Samoyault (tout en rappelant que ce n'est pas la seule possible), c'est que l'animal, dans son fonctionnement figural, est proche de genres littéraires établis, la métamorphose, le bestiaire et la fable. Si on reprend la métaphore de *L'Âne d'or* citée plus haut, on s'aperçoit qu'elle ne prend tout son sens que parce qu'elle s'achève par une référence explicite à un *emblème* : « On aurait dit qu'un noble serpent enlaçait de ses souples étreintes le bâton noueux que porte le dieu de la médecine » (*AO*, p. 36). La métaphore se comprend à partir de la figure, traditionnellement établie, du bâton d'Esculape : figure visuelle mémorable (un serpent qui danse autour d'un bâton) qui correspond à une signification fixée (attribut du dieu qui guérit même les morsures de serpent). Le passage par l'animal ne serait pas seulement justifié par n'importe quelle analogie visuelle permettant de construire un nouveau sens, mais par une symbolique établie qui rendrait la représentation visuelle plus efficace (parce que liée à une image établie) et qui surtout renverrait à une liaison culturelle établie entre telle représentation et telle signification.

Les auteurs du programme s'appuient nettement sur des systèmes symboliques préétablis, même s'ils sont de natures différentes, selon les contextes culturels dans lesquels ils s'établissent. Apulée choisit ainsi l'âne parce qu'il est associé à Dionysos et Priape (notamment dans les *Fastes* d'Ovide) et signifie ainsi la lubricité ou parce qu'il est associé dans la mythologie égyptienne au dieu Seth, figure du chaos et du crime (Isis le désigne comme « cette bête si vile qui m'est depuis longtemps odieuse » *AO* p. 321). Cervantès fait explicitement référence à la tradition qui rattache les chiens à la fidélité. Rosa choisit le jaguar parce qu'il est associé, dans les mythologies olmèques, au feu et à la destruction. Enfin, si Kafka ne se rattache pas pour *La Métamorphose* à une symbolique littéraire très explicite, sa vermine prend son sens par rapport à un dégoût habituel vis-à-vis des insectes de maison ; en revanche, Rotpeter prend nettement sens par rapport à la tradition qui fait du singe un animal malin et imitateur, mais peut-être aussi des traditions plus récentes qui placent le singe au centre des récits évolutionnistes du XIXe siècle. On notera d'ailleurs que dans ces exemples, la symbolique s'articule à des images visuelles : sculptures de Seth sur les tombeaux égyptiens, sculptures des chiens au pied des gisants (que Scipion évoque explicitement : « Tu as bien dû voir [...] que sur les sépultures d'albâtre où sont représentées les figures de ceux qui sont là enterrés, quand ce sont mari et femme, on met entre eux deux, à leurs pieds, une figure de chien, en signe que ces époux se gardèrent durant leur vie amitié et fidélité inviolables. » *CC* p. 518-519), bas-reliefs olmèques.

On comprend ainsi que les récits animaliers se conforment à des modèles narratifs moraux. Le modèle de la fable est repris explicitement par les chiens de Cervantès qui racontent la fable d'Ésope « de l'âne et du petit chien » et en donne la morale (« cette fable nous donne à entendre que les grâces et les badinages de certains ne sont pas bons pour tous. »). Certes c'est la seule fable citée, mais on peut facilement « traduire » chaque récit en une morale. C'est sans doute le livre d'Apulée qui se résume le mieux en une morale qui apprend à se défaire de la lubricité et de la curiosité pour s'élever vers une humanité purifiée par l'initiation aux mystères. Mais les contes de Kafka peuvent être lus très simplement comme une fable de l'exclusion (*La Métamorphose*) ou de l'assimilation forcée et honteuse (*Rapport à une académie*). *Mon oncle le jaguar*, enfin, exprime le difficile rapport à l'indianité et à la sauvagerie. On pourrait noter, plus encore, que la nature animalière des récits n'a cessé de susciter des interprétations. C'est bien entendu le cas de façon frappante pour les récits de Kafka, et particulièrement pour *La Métamorphose* qui a donné lieu à multiples interprétations, Gregor étant successivement l'allégorie de

l'aliénation de l'individu dans un régime capitaliste, de la judéité exclue dans l'empire Austro-hongrois, du fils écrasé sous la puissance castratrice du père, etc. Mais c'est le cas aussi pour *Le Colloque des chiens*, pour *Mon oncle le jaguar*, ou encore pour *L'Âne d'or*, qui a été « sauvé » par l'histoire littéraire pour sa nature allégorique.

[Transition]

Cependant, on s'aperçoit bien que, dans cette interprétation morale des récits, ce n'est pas l'animal seul qui est représenté, et ce n'est pas l'animal seul qui signifie. C'est toujours parce qu'il y a interaction avec l'humain que l'animal signifie, mais c'est aussi dans cette interaction qu'il est représenté.

[Deuxième partie : la figuration dans l'interaction entre l'homme et l'animal]

Le récit de métamorphose, qui s'épanouit dans chacune des œuvres au programme, suppose nécessairement une articulation entre l'humain et l'animal, puisqu'il raconte le passage de l'un à l'autre. Certes, la métamorphose met surtout au premier plan la figuration animale. Le fait même de la transformation physique suppose une description visuelle qui met l'accent sur les traits nouveaux, les traits animaliers. Le moment même où Gregor se réveille et prend conscience du « changement » (*Verwandlung*) est celui où les particularités physiques remarquables de la bête sont données : « dos qui était dur comme une cuirasse », « ventre bombé, brun, divisé par des arceaux rigides », « nombreuses pattes, d'une minceur pitoyable par rapport au volume du reste » (*M.*, p. 395). De même, dans *L'Âne d'or*, la métamorphose proprement dite fait ressortir les traits propres à l'âne : « mes poils s'épaississent en crins, ma peau si tendre se durcit comme du cuir à l'extrémité de mes mains, le compte se perd de mes doigts qui s'assemblent tous en un sabot unique, et du bas de mon dos sort une immense queue. Me voici avec un visage énorme, une bouche allongée, des narines béantes et des lèvres pendantes ; mes oreilles, à leur tour, grandissent démesurément et se hérissent de poils. » (*A.O.*, p. 106). Même dans *Oncle le jaguar*, où la métamorphose est plus incertaine, c'est le moment de la transe qui permet de décrire une posture à quatre pattes, caractéristique de l'animal. Seul *Le Colloque des chiens*, qui ne met pas en scène de métamorphose à proprement parler, s'abstient de cette mise en valeur physique.

Plus encore, la métamorphose favorise la figuration animale parce que, dans la lignée des *Métamorphoses* d'Ovide, elle donne forme concrète à des particularités humaines : la lubricité et la curiosité de Lucius font qu'il est transformé en âne au sexe démesuré ; l'aliénation de Gregor Samsa fait qu'il est transformé en vermine dégoûtante, qui laisse des marques brunes et collantes sur les murs ; la solitude et la violence du chasseur le conduisent à une « envie folle de devenir once » et à une posture à quatre pattes (« j'avais les pieds et les mains par terre, avec une terrible envie de marcher. » *MOJ*, p. 122). Ainsi, c'est surtout dans l'interaction des hommes et des animaux, que porte la métamorphose, que se fait la représentation. Il n'y au fond presque jamais de manifestation d'une « animalité pure » pour elle-même. Les seuls passages qui pourraient correspondre à cette animalité pure sont ceux qui mettent en avant le bas corporel dans *L'Âne d'or*. Quand l'âne défèque, quand l'âne copule, il est enfermé dans une corporéité sans individualité. Pour autant, cette corporéité crée un effet de grotesque qui ne se comprend que par rapport à l'homme : la dimension répugnante des excréments liquides qui couvrent la mère du garçon tué par un ours n'apparaît que parce que ces excréments souillent une femme ; la dimension insupportable de la copulation de l'âne n'apparaît que parce qu'elle se fait avec une matrone. De même, on pourrait avoir l'impression que Gregor, découvrant son corps, en déploie librement et parfois même avec un certain plaisir les capacités : faire demi-tour, grimper aux murs ou au plafond, se laisser tomber au sol, etc. et que de ce fait, il joue librement d'une corporéité animale qui n'est rapportée à rien d'autre qu'à son plaisir propre. Pour autant, si Gregor ne donne pas de sens à ces déplacements, les réactions des membres de sa famille (sa sœur est furieuse de le voir collé au portrait de la dame à la fourrure, sa mère s'évanouit) le font nettement. Il n'y a pas de littéralité pure de l'animal dans notre corpus : on revient à la signification, mais dans l'interaction entre l'homme et l'animal.

La figuration provient ainsi beaucoup plus du récit global qui déploie les rapports entre les humains et les animaux que de l'animal seul. Si on prend comme exemple *Mon Oncle le jaguar*, le déploiement le plus explicite d'un système symbolique moral repose pleinement sur des personnages humains : dans la fin de la nouvelle, le tigre raconte ses sept rencontres, soit qu'il donne à manger les hommes à un jaguar, soit qu'il les tue lui-même, et chacun des meurtres est lié à un des sept péchés capitaux, du noir Bijibo, « qui ne cesse de manger », au seo Rauremiro, « un homme trop orgueilleux », en passant par le jababora Guguí, « qui voulait que paresser ». C'est en se retournant contre les péchés humains trop humains que

Tonho signe son passage du côté de l'animalité des onces. C'est donc dans l'interaction avec les humains que se crée la signification « allégorique » du récit. On peut faire la même remarque sur *La Métamorphose* : c'est dans l'interaction symétrique entre la transformation de Gregor et la transformation de la famille que se joue le sens de la nouvelle.

Ainsi, c'est dans le trajet de l'humain à l'animal (ou dans le trajet inverse) que se joue la « signification » et non dans la seule figuration de l'animal. C'est le cas bien sûr pour Lucius qui devient animal parce qu'il est un homme lubrique puis redevient un homme parce qu'il a appris à se défaire de ses désirs et de sa curiosité : l'initiation au culte isiaque le dépouille de ses défauts humains, figurés dans une corporalité animale, pour l'amener à la perfection intellectuelle. C'est le cas aussi pour Rotpeter : la transformation du singe en homme révèle essentiellement la dépravation des hommes, dont le singe imite surtout les défauts, alcoolisme, grossièreté, saleté. C'est le cas enfin pour Tonho : c'est dans le mouvement permanent de l'homme à l'animal que se joue l'allégorie du métissage qui cherche à retrouver son identité perdue entre services rendus au blanc et indianité. Si *Le Colloque des chiens* ne comprend pas vraiment de métamorphose, c'est tout de même l'interaction entre l'animal et l'humain qui est signifiante : c'est elle qui fait ressortir les vices de la société humaine à l'aide d'un regard animal sur les mœurs humaines. C'est bien parce qu'il peut observer, caché, la triche organisée par les bergers qui massacrent leurs propres brebis pour les subtiliser au maître du troupeau, que Berganza peut dénoncer l'hypocrisie et la cupidité humaine. De la même façon, dans *l'Âne d'or*, c'est parce qu'il peut voir derrière le décor que Lucius fait apparaître les mensonges des prêtres de la déesse Syrienne qui pillent la région et s'adonnent à la débauche sexuelle. Il permet non seulement de raconter ces mœurs perverses, mais de les punir en alertant le voisinage d'un « O » très clair et très puissant (p. 242). Ce qui importe, ce n'est donc pas la représentation de l'animal (finalement assez peu pratiquée, sauf dans *Mon Oncle le jaguar*) mais la représentation de l'hybride homme / animal. *Le Colloque des chiens* donne sans doute l'exemple le plus frappant de cet intérêt : le dialogue cadre entre Campuzano et Peralta signale explicitement que le don de parole de Scipion et Berganza est une merveille (« aventures qui dépassent toute imagination » p. 514) ou une fiction. Mais c'est justement cette merveille d'un mélange entre des qualités humaines et des caractéristiques animales qui fait que le licencié « goûte l'invention ».

[Transition]

En d'autres termes, c'est le mélange entre l'animal et l'humain qui fait l'intérêt littéraire. On déplace ainsi légèrement le propos de Tiphaine Samoyault : ce n'est plus tant l'analogie entre la puissance de figuration littéraire et la puissance de la figuration de l'animal qui compte, mais l'analogie entre la complexité de l'hybride et la complexité littéraire.

[Troisième partie : Complexité de l'hybride, complexité de la littérature]

On trouve d'ailleurs, dans le corpus, de nombreuses figures sociales de ce goût pour l'hybride. Elles abondent dans *L'Âne d'or* où un brigand se déguise en ours, où des brigands menacent d'enfouir une femme vivante dans le corps d'un âne et où les cérémonies à Isis représentent « une ourse apprivoisée [...] parée comme une matrone, un singe avec un bonnet tressé et une robe phrygienne couleur safran [...] et un âne auquel on avait collé des ailes, qui marchait auprès d'un faible vieillard, si bien qu'on aurait dit, en se moquant des deux, que l'un était Bellérophon et l'autre Pégase. » (*A.O.* p. 323). C'est bien à ce titre de spectacle saisissant que Lucius finit par devenir le clou de la ménagerie de Thiasus qui le désigne littéralement comme un hybride puisqu'il est « à la fois un convive et une monture. » (*A.O.* p. 298) C'est aussi à ce titre que Rotpeter intéresse : dès son dressage, ce sont les hésitations du singe devant la bouteille que « les gens prenaient le plus au sérieux » (*R.A.* p. 1051) et une fois dressé, c'est son hybridité qui lui permet de faire le succès de ses spectacles de music-hall – on peut d'ailleurs se demander si tout ce *Rapport pour une académie* n'est pas justement le spectacle que Rotpeter donne chaque soir de son trajet toujours inachevé de l'animalité à l'humanité.

Les quatre récits au programme exposeraient donc, avec le spectacle extraordinaire de l'hybride homme-animal, l'intérêt même du spectacle littéraire. En d'autres termes, ils exposeraient la forme même de la complexité littéraire à travers le choc entre l'humain et l'animal. De ce point de vue, *Le Colloque des chiens* est sans doute l'exposition la plus marquante d'un récit lui-même hybride. La structure enchâssée du récit inclut dans un dialogue humain un dialogue animal. Le reflet se fait d'abord énonciatif : de même que Campuzano s'adresse à Peralta pour lui raconter ses aventures extraordinaires, de même Berganza s'adresse à Scipion pour suivre ses propres tribulations. Mais le reflet va plus loin : le double mensonge

qui fonde le récit de Campuzano se retrouve inversé dans la vie du chien qui « agit comme doit faire [...] tout honnête chien à qui on fait un renom de fidélité » (C.C. p. 541) et qui lutte contre l'immoralité de la servante « négresse » qui passe ses nuits à retrouver son amant ; de même, Berganza finit par raconter une histoire de trompeur trompé, à travers le destin de l'alguazil qui pense profiter d'une dette échue pour acheter à bas prix un cheval qui s'avère être un cheval volé réclamé immédiatement après par son propriétaire. Ainsi, Campuzano, le trompeur trompé, raconte l'histoire d'un animal qui raconte l'histoire d'un trompeur trompé autour du vol d'un animal ! Apulée multiplie plus encore les jeux de miroir entre fable animale et histoire humaine dans *L'Âne d'or*. On peut les voir à l'œuvre au niveau macrostructurel. Le récit cadre déroule en effet l'histoire d'un homme qui, du fait de sa trop grande lubricité et trop grande curiosité se trouve transformé en âne. Il traverse de multiples épreuves pour finir, au bout de son apprentissage, par retrouver la forme humaine. Or l'histoire enchâssée de Psyché, au centre du récit, peut apporter un reflet humain à cette fable animale : Psyché, en effet, est elle aussi punie de sa curiosité, qui la sépare de son mari Cupidon ; elle doit traverser de multiples épreuves, résister à la curiosité pour finalement retrouver son amour. Cependant, cet effet de miroir est démultiplié par les enchâssements et les digressions du récit. Le tressage incessant des histoires conduit à mettre en regard des récits animaliers, des récits de métamorphoses et des récits humains qui s'opposent et se répondent : Aristomène racontant à Lucius tout juste arrivé en Thessalie les malheurs de Socrate terrassé par une sorcière et la pseudo-métamorphose en tortue qu'il subit de son côté le prévient contre sa curiosité et sa fascination pour la sorcellerie ; l'*ekphrasis* de la statue d'Actéon « déjà transformé en cerf sauvage, tandis qu'il attendait le bain de Diane » donne à voir à Lucius ce que la lubricité de son désir lui réserve. Là encore la forme visuelle frappante d'un hybride met en abîme une partie du récit.

Certes *Un rapport pour une académie* et *Mon oncle le jaguar* ne présentent pas de tels montages complexes de récits. Pourtant, ils exemplifient peut-être plus encore l'analogie entre l'hybridité animal / humain et la complexité énonciative. Les deux textes se donnent en effet comme un discours adressé à un interlocuteur ou à des interlocuteurs muets. Dans les deux cas, ces interlocuteurs représentent une humanité « stable », alors que le locuteur est pris dans un mouvement de l'animal à l'humain ou de l'humain à l'animal : Rotpeter est un singe qui rend compte de l'évolution qui l'a conduit à une humanité incomplète ; Tonho est un humain qui ne cesse de « devenir once ». Par la parole, l'hybride entre ainsi en interaction constante avec l'humain. L'interaction est simplement indiquée par l'ouverture et la conclusion du discours de Rotpeter ; cependant, on peut supposer que les effets de provocation (polémique avec le journaliste), de moquerie (plaisanterie visant les acrobates humains), d'accusation (dénonciation de la violence de l'enlèvement) affrontent directement les interlocuteurs et construisent le récit *contre* les académiciens. L'adresse du discours joue ainsi implicitement sur l'interaction entre l'humain et l'hybride. Ce jeu est plus explicite et plus constant dans *Mon oncle le jaguar*. Même si le discours de l'interlocuteur n'est jamais rapporté, les nombreuses interruptions et les réponses du locuteur à des questions qu'il faut devenir construisent en creux la figure de l'humain spectateur. Tonho invente un art de la narration qui séduit et effraie, comme l'once l'a effrayé et séduit. L'énonciation même se fait mimétique de l'hybridité.

La Métamorphose, enfin, inscrit l'hybridité dans le mouvement d'un récit tendu par un devenir-animal qui ouvre le texte et ne s'achève qu'avec la mort de Gregor. De ce point de vue, si la narration chronologique du destin du personnage peut difficilement passer pour l'analogue d'une complexité hybride, tant elle est simple et, à l'exception de régulières analepses permettant un retour en pensée à la période « humaine » de Gregor, linéaire. Cependant, on peut considérer que le travail de focalisation interne, qui conduit bien souvent à du discours indirect libre ou à du récit de pensée, accompagne la tension du devenir-animal par une conscience constante du processus. Si la nouvelle est sans doute celle qui, dans notre corpus, joue le moins d'une analogie entre la complexité du récit et la complexité de l'hybride, elle moule le récit dans la complexité du devenir animal.

[Conclusion]

Ainsi, à la question « pourquoi l'animal ? », on pourrait répondre de façon assez similaire à ce que fait Tiphaine Samoyault mais en rappelant que l'animal est toujours défini par rapport à l'humain et que ce n'est jamais l'animal qu'on définit, mais toujours la limite entre l'animal et l'humain. Les récits de métamorphoses, s'ils rapprochent l'homme et l'animal indiquent aussi que ces deux figures ne coïncideront jamais. Si la littérature s'intéresse donc si constamment à l'animal, c'est parce qu'elle ne

cesse de jouer avec cette interaction de l'humain et de l'animal, hybridité ou devenir-animal. C'est cette interrogation toujours recommencée de la limite qui explique la complexité toujours reprise de la représentation de l'hybride et de la complexité toujours répétée de sa signification anthropologique. En d'autres termes, la représentation de l'animal ne signifie pas l'humain ; c'est la représentation de l'hybride qui signifie la limite de l'humain et de l'animal. Ainsi, alors que Tiphaine Samoyault donnait une réponse interne à la littérature à la question « Pourquoi l'animal ? » (mais elle précisait bien que ce n'était pas la seule réponse possible), on pourrait y ajouter une réponse anthropologique : la littérature fait de l'hybride son objet parce qu'elle touche ainsi à la césure même qui, si l'on en croit Giorgio Agamben dans *L'ouvert. De l'homme à l'animal*, sépare l'animal et l'humain à l'intérieur de l'humain même.

ÉPREUVES ÉCRITES

ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE ANTERIEUR A 1500

Rapport présenté par :

Hélène Biu, Maîtresse de Conférences, Sorbonne Université

Corinne Denoyelle, Maîtresse de Conférences HDR, Université Grenoble Alpes

Hélène Gallé, Maîtresse de Conférences, Université de Besançon

Gauthier Grüber, Professeur agrégé, Docteur

Kasser Helou, Docteur, PRAG à l'IUT d'Évry

Marie-Madeleine Huchet, Maîtresse de Conférences, Université Paris Est-Créteil

Yannick Mosset, Professeur agrégé, Docteur

Catherine Nicolas, Maîtresse de Conférences, Université Paul Valéry Montpellier

Coordination : *Muriel Ott, Professeure, Université de Strasbourg*

SUJET

Le roi Arthur et Gauvain viennent de prendre connaissance de la lettre de la demoiselle d'Escalot.

- 1 Tex paroles disoient les letres, et quant li rois les ot leües oiant mon seigneur
Gauvain, si dist : « Certes, damoisele, voirement poez vos bien dire de celui por
cui vos estes morte que il est li meudres chevaliers del monde et li plus vilains,
car ceste vilanie que il a fete de vos par est si granz et si anoiose que toz li monz
5 l'en devroit blasmer. Et certes, je, qui sui rois et qui nel devroie en nule maniere
fere, n'eüsse pas sosfert que vos fussiez morte por moi por le meillor chastel
que j'aie. – Sire, fet soi donc mes sires Gauvains, or poez vos bien savoir que
ge le sordisoie a tort, quant je disoie avant ier que il demoroit avuec dame ou
avuec damoisele que il amoit par amors ; et vos deïstes voir quant vos deïstes
10 que il ne degneroit pas son cuer abessier por amer en si bas leu come ce estoit.
– Or me dites donc, fet soi li rois, que nos porrons fere de ceste damoisele, que
je ne m'en sai preu conseilier. Ele fu gentil feme et de haut lignaje et une des
plus beles damoiseles del monde.

La Mort du roi Arthur, éd. David F. Hult, Paris, Le Livre de Poche, 2009, p. 410.

QUESTIONS

1. Traduire le texte.

2. Phonétique et graphie

- a) Retracer l'évolution, du latin au français moderne, de MELIOREM > *meillor* (l. 7).
b) Étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'en français moderne de *i* dans
bien (l. 2 et 8) < BENE
vilains (l. 4) < VILLANUS
conseillier (l. 12) < CONSILIARE.

3. Morphologie

- a) Relever et classer les adjectifs qualificatifs du texte selon le système de l'ancien français.

b) Expliquer depuis le latin jusqu'en français moderne la formation et l'évolution du paradigme complet auquel appartient la forme *beles* (l. 13).

4. Syntaxe

Étudier le morphème *que*.

5. Vocabulaire

Étudier *vilains* (l. 4) et *jentil* (l. 12).

Chaque question est notée sur 4 points.

REMARQUES GÉNÉRALES

Avec une moyenne de presque 08/20 pour l'épreuve de langue française médiévale (les copies ont été notées de 0,25/20 à 20/20), le jury pourrait cette année se montrer satisfait de constater, comme l'an dernier, un investissement manifeste de nombre de candidats dans la préparation de cette épreuve. Cette moyenne ne doit cependant pas masquer des disparités considérables. En effet, plus de 32,5% des copies ont obtenu une note inférieure à 05/20, alors que, comme le rappellent chaque année les rapports qui sont écrits à l'intention des futurs candidats, une préparation sérieuse et régulière permet inmanquablement d'obtenir un résultat convenable ; à l'inverse, seulement 7,5% des copies ont obtenu une note comprise entre 15/20 et 20/20, et le jury félicite chaleureusement leurs auteurs !

Comme tous les ans, on rappellera que cette épreuve porte sur un extrait d'une œuvre qui est aussi au programme de littérature française, que les questions posées sont classiques et attendues, que les rapports expliquent chaque année en détail comment comprendre les questions et comment y répondre, et que les candidats doivent montrer dans leurs copies qu'ils maîtrisent aussi la langue française d'aujourd'hui.

Le rapport de l'épreuve de langue française médiévale est long parce que les membres du jury y prodiguent leurs conseils. Les futurs candidats sont ainsi invités à ne pas s'effrayer devant des propositions de corrigés destinées à les aider à se préparer avec confiance et méthode à une épreuve qui, cette année encore, a permis aux meilleurs candidats d'obtenir des résultats excellents.

TRADUCTION

Généralités

Alors que, l'an dernier, le jury avait noté un réel investissement dans l'épreuve de traduction, il semble qu'il y ait eu un certain relâchement cette année : certes, *La Mort du roi Arthur* est un texte sans doute plus accessible que la poésie de Villon, ne serait-ce que sur le plan du vocabulaire ; toutefois, l'ancien français a ses spécificités, et le texte au programme pouvait présenter des difficultés ponctuelles. C'est pour cela qu'une préparation régulière et complète est nécessaire pour appréhender sereinement l'épreuve de traduction. Cette préparation paie, et le jury a pu lire de nombreuses copies qui ont réussi à rendre précisément le texte et à éviter les archaïsmes ; *La Mort du roi Arthur* était visiblement bien connue et ces copies ont bien situé le passage dans son contexte et rendu les enjeux de l'échange entre Arthur et Gauvain. D'autres copies, en trop grand nombre, témoignaient cependant d'une préparation moins assidue voire, dans certains cas, d'une absence totale de préparation.

Le texte présentait un certain nombre de traits, spécifiques à l'ancien français ou à l'œuvre, qui peuvent dérouter une personne néophyte, mais pas des candidates et candidats ayant lu l'œuvre dans le texte original et préparé sérieusement la traduction. La tournure *oiant mon seigneur Gauvain* (l. 1-2) est assez fréquente en ancien français, par exemple ; de même, les formes d'incises présentant un pronom

personnel (*fet soi*), trait caractéristique du texte, n'auraient pas dû surprendre et amener à des faux-sens (de type « dit à part soi ») ; quant à la métaphore du *leu* (l. 10), qui pourrait dérouter, surtout vu la forme graphique du texte, elle est présente à d'autres endroits du roman. Le texte présentait, aussi, quelques passages un peu difficiles qui seront évoqués dans le commentaire du corrigé.

On ne saurait trop insister sur le fait que la préparation de l'épreuve d'ancien français est cohérente, malgré sa division en cinq questions, et que la traduction sanctionne aussi les compétences en morphologie, syntaxe et vocabulaire ; ainsi, *meudres* (l. 3) a mené à des faux-sens, alors même qu'il s'agit d'une forme de comparatif synthétique signalée dans les cours de morphologie de l'adjectif ; de même, *conseiller* (l. 12) a ici son sens, disparu en français moderne, de « prendre une décision » : la préparation de l'épreuve de vocabulaire permet de se familiariser avec le vocabulaire.

Enfin, certaines copies témoignaient d'une méconnaissance inquiétante de la ponctuation du discours rapporté en français moderne. En effet, la ponctuation du texte est ajoutée par l'éditeur moderne afin d'en faciliter la lecture. Il n'y avait donc aucune raison, comme on l'a trouvé dans certaines copies, de faire un monologue de tout l'échange entre le roi et son neveu...

La méthode de la traduction était en général à peu près comprise ; il semble cependant utile de rappeler certains attendus du jury. La traduction proposée doit être proche du texte, et prendre soin de rendre au mieux tous les mots du texte ; la difficulté est nette dans la prose du XIII^e siècle, qui multiplie les mots outils, et *a fortiori* dans la version au programme de *La Mort du roi Arthur*, caractérisée par une certaine tendance à la redondance. Par exemple, il fallait bien traduire *Or et donc* (*Or me dites donc*, l. 13), mais il n'était pas nécessaire de traduire le *si* de la l. 2, puisqu'il relie une subordonnée avec sa principale. Il faut aussi, dans ce souci d'exactitude, éviter les calques sémantiques (ainsi, conserver « damoiselle » pour *damoisele*, l. 2, ou traduire *jentil*, l. 12, par « gentille ») ou syntaxiques (traduire *Ele fu jentil feme* par « elle fut... », car le français moderne a perdu la valeur descriptive du passé simple). Il faut donc à la fois rendre compte d'une compréhension littérale du texte et respecter le français moderne dans ses idiomatismes. Le but de la traduction est la précision ; l'élégance, si elle n'est pas exigée, est cependant valorisée par le jury (par exemple, la traduction littérale de *que nos porrons fere de ceste demoisele*, l. 11, « ce que nous pourrons faire de cette demoiselle », a été acceptée ; cependant, le jury a valorisé tout effort de rendre la traduction moins brutale et plus respectueuse de la dépouille mortelle de la demoiselle d'Escalot).

Enfin, les candidats doivent bien relire leur traduction pour vérifier l'absence, d'une part, de toute omission de traduction, d'autre part, de toute faute de français moderne. De bonnes copies ont vu leur note sévèrement abaissée à cause d'une ligne oubliée ; les fautes d'orthographe et d'accord sont également sanctionnées (par exemple, pour traduire *je, qui sui rois et qui nel devroie...*, il fallait bien que « suis » et « devrais » soient tous les deux à la première personne du singulier : trop de candidats ont oublié l'accord en cours de route et ont écrit « devrait »).

La traduction – notée sur 16 points sur 80 – est notée de manière dégressive ; le texte a cependant été divisé en quinze segments et il était impossible de perdre plus de 4 points par segment. Les contresens et passages incohérents **sont sanctionnés de deux points**, sauf s'ils concernent un segment complet du texte, ce qui amène à une sanction de **trois ou quatre points** ; un faux-sens, une erreur importante de mode, l'omission d'un mot ou d'un groupe de mots sont sanctionnés **d'un point** ; l'oubli d'un mot de moindre importance, une faute de temps, un barbarisme ou une expression incorrecte, une faute d'orthographe en français moderne sont sanctionnés **d'un demi-point**.

Proposition de traduction

Voilà ce que disait la lettre et, quand le roi l'eut lue en présence de monseigneur Gauvain, il dit : « Certes, demoiselle, vous pouvez bien dire, à la vérité, que celui pour qui vous êtes morte est le meilleur chevalier du monde et le plus infâme, car cette infamie qu'il vous a faite est si énorme et si exécrationnelle que tout le monde devrait bien l'en blâmer. Et, assurément, moi, qui suis roi et qui ne devrais le faire en aucune manière, je n'aurais pas toléré que vous soyez morte pour moi, même au prix de mon meilleur château.

– Sire, dit alors monseigneur Gauvain, vous pouvez maintenant bien vous rendre compte que je le calomniais à tort, quand je disais, il y a peu, qu'il s'attardait auprès d'une dame ou d'une demoiselle qu'il

aimait d'amour ; et vous disiez vrai lorsque que vous disiez qu'il ne daignerait pas abaisser son cœur à aimer quelqu'un d'une aussi modeste condition qu'elle.

– Dites-moi donc maintenant, dit le roi, ce que nous pourrions faire au sujet de cette demoiselle, car je ne sais pas quelle est la meilleure décision à prendre. C'était une femme noble, de haute naissance, et l'une des plus belles demoiselles au monde. »

Commentaires

l. 1 : *les lettres* doit être traduit par « la lettre ». Le chapeau précédant le texte et permettant de le contextualiser n'a apparemment pas été lu par beaucoup de candidats.

l. 1-2 : *oiant mon seigneur Gauvain* est un syntagme absolu à valeur circonstancielle qui signifie littéralement « monseigneur Gauvain étant en train d'écouter » ; Arthur lit le texte à voix haute, mais il s'adresse tout autant à lui-même qu'à son neveu (la traduction « à monseigneur Gauvain » n'est pas acceptable).

l. 3-4 : le texte opère une dérivation de *vilains* à *vilanie* ; les deux termes dénotent le manquement aux principes de la courtoisie et cette idée devait être maintenue dans la traduction.

l. 4 : *par*, adverbe intensif, a été banalisé au vu de sa difficulté ; la traduction proposée ici reprend celle de David F. Hult (« si énorme et si exécrationnel ») : le renforcement exprimé par *par* a été traduit en choisissant des termes plus forts. Traduire littéralement le terme *anoiose* par « ennuyeuse » relève du faux sens.

l. 5-6 : *et qui nel devoie en nule maniere fere* peut se comprendre littéralement (« et qui ne devrais en aucune manière agir de la sorte »), mais il est difficile de savoir à quoi renvoie précisément le pronom *le* dans l'enclise *nel*. Peut-être faut-il considérer qu'il s'agit du tour *faire le* « intervenir » (qu'on rencontre usuellement dans l'hémistiche épique *Se Dex nel fait*) : Gauvain vient de dire que le monde entier devrait blâmer l'homme exécrationnel qui s'est comporté ainsi ; dans cette hypothèse, le roi lui répond en deux temps, en disant qu'à titre de roi, il n'a pas à intervenir, en aucune façon, mais qu'à à titre personnel, il n'aurait supporté à aucun prix qu'une demoiselle meure pour lui.

l. 6-7 : *por moi por le meillor chastel que j'aie* : il fallait repérer ici la double valeur de *por* ; dans le premier groupe prépositionnel (*por moi*), il est causal (« pour moi ») ; dans le second (*por le meillor chastel que j'aie*), il a une valeur concessive (« même pour mon meilleur château »).

l. 8 : *sordisoie*, terme rare (« calomnieux ») pouvait se comprendre au vu du contexte, et des traductions moins précises ont été acceptées (« parlais », « médisais »).

l. 8 : *avant ier* signifie ici « il y a peu » ; la traduction littérale a été tolérée.

l. 9 : *vos deïstes voir* : cet usage de *voir* est fréquent en ancien français (« vous disiez vrai »).

l. 10 : *il ne degneroit pas son cuer abessier por amer en si bas leu come ce estoit* : littéralement, « il ne daignerait pas abaisser son cœur à aimer dans un lieu aussi modeste que celui-ci » ; ce passage était difficile à traduire et les traductions littérales ont été acceptées, et tout effort d'élégance valorisé.

l. 11-12 : *que je ne m'en sai preu conseilier* : *que* doit être ici traduit par « car » ; *conseillier* a son sens médiéval de « prendre une décision » ; *preu* est plus difficile à comprendre et deux analyses sont possibles : soit on considère qu'il a sa valeur adverbiale et signifie « utilement », « correctement » (« car je ne sais pas comment prendre une décision adaptée ») ; soit on considère qu'il est forclusif de la négation, dans le tour *ne... preu* signifiant « ne... pas trop » (« car je ne sais pas trop quoi décider »).

PHONÉTIQUE

A. Cette question classique invitait les candidats à retracer deux points importants de l'évolution phonétique du français : la diphtongaison spontanée de [o] tonique libre, qui a eu une très grande productivité en français, et la palatalisation de [l] sous l'influence d'un yod subséquent. Le jury a évidemment accepté plusieurs hypothèses concernant la palatalisation, notamment celles dont font part les manuels de Geneviève Joly et de Gaston Zink¹². Le jury a valorisé les copies qui développaient avec

¹² Respectivement le *Précis de phonétique historique du français* et la *Phonétique historique du français*.

pertinence les explications des différents phénomènes et s'intéressaient précisément à l'évolution de la consonne finale française.

On rappellera la nécessité de placer correctement l'accent après avoir transcrit en caractères phonétiques le mot latin et son aboutissement en français moderne. Sans cette étape, aucune analyse n'est possible.

L'accent ne se déplaçant pas dans l'évolution du latin au français, on déduit ici de sa place sur la voyelle finale en français, entre [y] et [R], sa place sur la voyelle pénultième latine ; cette dernière étant libre, elle est nécessairement longue pour pouvoir recevoir l'accent. La voyelle antépénultième latine, en hiatus, est brève. Il n'était pas attendu des candidats qu'ils connaissent la quantité des autres voyelles (on sait que la voyelle initiale est brève si l'on se réfère à l'évolution de *melius* à *mieux*).

meliores > *meillor*

[melióre(m)] > [mɛyɔ̃R]

-I ^e s.	[melyóre]	À la fin du premier siècle avant J.-C., [i] bref en hiatus se ferme jusqu'à la semi-consonne correspondante [y]. À la même époque, la consonne finale [m], affaiblie dès l'époque archaïque, s'amuït.
II ^e s.	[meylyóre] (Zink) [mɛlóre] (Joly)	En contact avec la liquide antécédente, [y] communique à cette consonne sa palatalité : [l] se palatalise en [ʎ], ce qui provoque selon Zink le développement d'un yod de transition devant la consonne palatalisée ; selon Joly, la palatalisation de [l] entraîne la disparition de [y] et ne provoque pas de développement d'un yod de transition. Vers la même époque, le bouleversement du système vocalique, qui remplace les oppositions de quantité par des oppositions d'aperture, entraîne la transformation de [ō] en [o] ; cette voyelle étant tonique et libre, elle est aussi longue, ce qui explique la diphtongaison qu'elle connaîtra plus tard.
IV ^e s.	[mɛylyóre] (Zink) [mɛlóre] (Joly)	Tout [e] initial atone a, à cette époque, un timbre fermé.
VI ^e s.	[mɛylyóre] (Zink) [mɛlóre] (Joly)	La voyelle tonique libre, qui est longue, se diphtongue spontanément (diphtongaison française) : elle s'allonge, se segmente, et le second élément se ferme d'un degré : [ó] > [óó] > [ou].
VII ^e s.	[mɛlór]	Selon l'hypothèse de Zink, une dépalatalisation partielle fait s'amuïr les deux [y] d'encadrement. Vers la même époque, la voyelle finale autre que [a] s'amuït.
fin XI ^e s.	[mɛlér]	Menacée de monophtongaison en [u] (ses deux éléments ne différant que d'un degré d'aperture), la diphtongue évolue par différenciation au Nord et au Centre : le premier élément, de vélaire qu'il était, devient palatal et passe à [é].
début XII ^e s.	[mɛlér]	Très rapidement, la diphtongue évolue par assimilation : [é] se labialise en [ɛ] au contact du second élément [u]. En outre, au cours du XII ^e s., [e] initial atone entravé par [l] s'ouvre en [ɛ].
fin XII ^e s.	[mɛlér]	Trop fermé pour attirer l'accent (phénomène de bascule habituel pour les diphtongues à second élément plus

		ouvert que le premier), le second élément de la diphthongue s'efface (monophthongaison).
XIII ^e s.	[mɛ̃ œ̃r] ou [mɛ̃yœ̃r]	À partir du XIII ^e s., la consonne [l] se relâche progressivement en [y] dans la langue populaire, mais cette évolution lente ne s'achève qu'après la Révolution (dans la suite de cette étude, nous choisissons de conserver [l] dans les transcriptions jusqu'à la fin du XVIII ^e s.).
MF	[mɛ̃ œ̃]	Amuïssement de la consonne finale [r].
XVII ^e s.	[mɛ̃ œ̃R]	Rétablissement de la consonne finale sous l'influence des grammairiens (ce rétablissement phonétique ne touche pas les infinitifs en <i>-er</i> et les substantifs et adjectifs en <i>-er</i> et <i>-ier</i>); à la même époque, généralisation du changement d'articulation de cette consonne, antérieurement apico-alvéolaire, qui devient dorso-vélaire. En outre, entravée par la consonne finale à nouveau articulée, la voyelle tonique [œ̃] s'ouvre en [œ̃] (loi de position).
fin XVIII ^e s.	[mɛ̃yœ̃R]	[y] remplace définitivement [l] dans la prononciation. Dans la graphie, le trigramme <i>ill</i> , après avoir noté [l], note désormais [y].

Au Moyen Âge, la graphie du phonème issu de [ô] libre est souvent conservatrice. Après les premiers textes qui présentent une graphie phonétique *ou* (*bellezour* dans la *Séquence de sainte Eulalie*, datée de la fin du IX^e s.), les scribes adoptent souvent la graphie étymologique *o* : *meillor* l. 7 (voir aussi *anoiose* l. 4). Mais, à partir du XIII^e siècle, ils utilisent aussi le digramme *eu*, qui s'est conservé (voir ici *seigneur* l. 1, *preu* l. 12).

B. La question portait cette année sur le graphème *i* et les sons qu'il représente ou contribue à représenter dans trois mots d'ancien français, l'étude devant être menée du latin au français moderne. La question ne présentait pas de difficulté particulière pour un candidat bien préparé. Le jury s'est réjoui de trouver un certain nombre de copies bien rédigées, avec une introduction et un plan pertinent, et qui utilisaient de façon appropriée des connaissances générales en phonétique historique. Ont été valorisées les copies qui mettaient en valeur l'articulation entre évolution phonétique et transcription graphique, et qui menaient avec précision et clarté l'évolution de ce rapport en diachronie, du latin au français moderne. En revanche, le jury a déploré cette année encore un grand nombre de copies qui ont présenté les évolutions phonétiques séparées de chacun des trois mots. De même, ont été sanctionnées les copies qui ne faisaient pas la différence entre phonie et graphie ou n'utilisaient pas de signes conventionnels pour différencier les graphèmes (à souligner dans les copies, notés ici en italique) des phonèmes (à noter entre crochets ou traits obliques).

Proposition de corrigé

Le français a hérité du latin son alphabet, mais a progressivement transformé son système graphique pour noter de nouveaux phonèmes. En latin classique, *i* notait [i] et [ī]. Le graphème *i* a été repris au latin par le français pour noter le son [i], mais, en français, *i* peut noter ou participer à noter d'autres phonèmes. On relève dans le corpus cinq occurrences de *i*, que l'on classera selon la prononciation à laquelle elles correspondent à l'époque du texte (D. Hult date le manuscrit de Berkeley, choisi dans son édition, du deuxième quart du XIII^e s.), en expliquant l'origine depuis le latin et l'évolution jusqu'en français moderne, du point de vue phonétique comme du point de vue graphique.

I. *i* note [i] dans *vilains*

Libre ou entravé, tonique ou atone, [ī] latin, noté *i*, s'est conservé avec son timbre et sa graphie depuis le latin jusqu'au français moderne. Dans *villanus* [wīllānus], cette voyelle est initiale atone, mais elle se conserve aussi bien si elle est tonique, comme dans *villa* > *ville*. Le seul cas où [ī] latin aboutisse à un autre phonème en français moderne est celui où il est entravé par une consonne nasale, comme on le voit par exemple dans l'évolution de *vinum* à *vin*, où l'on remarque du reste que c'est encore *i* qui est utilisé en français moderne pour noter [ẽ] dans le digramme *in*.

II. *i* note [y] dans *bien* et peut-être encore dans *conseillier*

Contrairement au cas précédent, *i* ne note pas le résultat d'un *i* latin.

Dans l'évolution phonétique de l'adverbe latin *bene*, prononcé [bēne], la voyelle tonique libre [e] issue de [ẽ] a connu une diphtongaison spontanée en [ie] au III^e s. (c'est ce phénomène qui explique la présence de *i* dans le futur mot français), et la diphtongue a évolué en [iɛ] vers le VII^e s. ; ensuite, sous l'effet de la consonne nasale subséquente, le second élément de la diphtongue se nasalise au X^e s., ce qui ne concerne pas directement le premier élément qui, à la fin du XII^e s., à la suite du déplacement de l'accent sur le second élément, plus ouvert, se ferme et passe ainsi à la semi-consonne correspondante [y]. À la date du texte, *bien* se prononce donc [byɛ̃] et *i* note [y]. Dans l'évolution phonétique du mot jusqu'en français moderne, on note l'ouverture de la voyelle nasale en [ẽ] (à partir du XIII^e s. en langue populaire, plutôt aux XVI^e-XVII^e s. en langue savante) puis, au XVII^e s., le phénomène de dénasalisation partielle par amuïssement de la consonne nasale tandis que la voyelle reste nasale : depuis cette époque, *bien* se prononce [byɛ̃], *i* note toujours [y] tandis que *en* est désormais un digramme qui note [ẽ].

Dans l'évolution phonétique du verbe latin *consiliare*, prononcé [konsīliāre], la voyelle tonique libre, précédée d'une consonne palatalisée (sur l'évolution de [ly], voir ci-dessus l'évolution de *melioem* à *meilleur*) connaît une évolution conditionnée, usuellement appelée loi ou effet de Bartsch, qui la fait aboutir au VII^e s. à la diphtongue [ie] (c'est ce phénomène qui explique la présence de *i* dans le futur mot français), quel que soit le processus de cette évolution (diphtongaison spontanée puis évolution conditionnée, ou bien fermeture conditionnée puis diphtongaison). L'évolution de la diphtongue [ie] est ensuite la même que celle de la diphtongue identique issue de la diphtongaison spontanée de [e] tonique libre (comme dans *bene* > *bien*) : à la fin du XII^e s., la bascule de l'accent sur le second élément, plus ouvert, entraîne la fermeture du premier élément jusqu'à la semi-consonne correspondante [y]. Dans la forme du texte *conseillier*, *i* note [y], à moins que *i* ne soit déjà plus que la survivance graphique d'un phonème amuï. En effet, dans le cas de la loi de Bartsch, [y] s'amuït, absorbé par la consonne palatale en précession, dès le XIII^e s. en langue populaire, même si les copistes n'enregistrent que très lentement cette évolution phonétique et continuent longtemps à noter *i*. Ce changement de prononciation et la graphie correspondante (sans *i*) se généralisent au XVII^e s. : *conseillier* devient ainsi *conseiller*. Il n'y a que de rares mots comme *groseillier* ou *joaillier* qui ont maintenu jusqu'à aujourd'hui une graphie archaïque.

III. *i* ne note pas un phonème mais fait partie d'une séquence graphique dans *vilains* et dans *conseillier*

Là encore, *i* ne note pas le résultat d'un *i* latin.

Dans l'évolution de *villanus*, prononcé [wīllānus], la voyelle tonique libre connaît au VI^e s. une diphtongaison spontanée en [ae] ; sous l'influence fermante de la consonne nasale subséquente, cette diphtongue évolue au VII^e s., par fermeture de son second élément, en [ái] (c'est ce phénomène qui explique la présence de *i* dans le futur mot français) ; plus tard, la diphtongue est progressivement nasalisée par la consonne nasale subséquente, par nasalisation du second élément au X^e s. ([ái] > [áĩ]), puis du premier élément au siècle suivant ([áĩ] > [áĩ̃]) ; au XII^e s., par assimilation, le premier élément se ferme ([áĩ̃] > [éĩ̃]) ; au XIII^e s. en langue populaire (au XVI^e s. seulement en langue savante), la diphtongue se réduit à [é̃] qui s'ouvre en [ẽ]. Dans le texte, à supposer que la prononciation de *vilains* soit populaire, la séquence graphique *ain* note [ɛ̃n]. Au XVII^e s., la consonne nasale s'amuït tandis que la voyelle antécédente reste nasale (comme dans l'évolution de *bene* à *bien*). La graphie reste la même, mais désormais *ain* est un trigramme qui note [ẽ]. Ce trigramme conserve le souvenir de la voyelle tonique de l'étymon et de la diphtongue [ai] en laquelle elle s'est transformée. En français, [ẽ] peut aussi être noté

par le digramme *en* (comme dans *bene* > *bien*), le digramme *in* (comme dans *vinum* > *vin*), ou le trigramme *ein* (comme dans *plenum* > *plein*).

Dans l'évolution de *consiliare*, prononcé [konsĩliãre], [ĩ] en hiatus s'est très tôt fermé en [y] et le groupe [ly] est devenu [l] au plus tard au VII^e s. (voir ci-dessus l'évolution de *melioem* à *meilleur*) ; à la date du texte, dans *conseillier*, la voyelle prétonique interne se note *e* (elle est le produit du [ĩ] latin qui n'était pas en hiatus), et [l] est noté par le trigramme *ill* ; le même trigramme reste utilisé pour noter [y] après la généralisation de la nouvelle prononciation, après la Révolution. À l'intervocalique, pour noter [y], au lieu de *ill*, on rencontre le digramme *ll* derrière la voyelle *i* (comme dans *fille*, *piller*). En position finale, [y] est usuellement noté par le digramme *il* (comme dans *conseil*, *travail*, *œil*, *fenouil*).

Conclusion

En français moderne, *i* seul peut noter [i] (comme dans *vilain*) ou bien [y] (comme dans *bien*), mais il est souvent employé dans des digrammes ou des trigrammes (*ai* et *ei* pour noter [ɛ] comme dans *chair*, *beige* ; *oi* et *oin* pour noter [wa] et [wɛ̃] ; *in*, *ain*, *ein* pour noter [ɛ̃] ; *il*, *ill*, voire la séquence *illi* pour noter [y], etc.). Parfois, certaines séquences graphiques dans lesquelles *i* intervient peuvent prêter à confusion ; ainsi, dans *moignon*, *oi* note [wa] tandis que le digramme *gn* note [ŋ], mais, dans *oignon*, *o* note [ɔ] et [ŋ] est noté par le trigramme *ign*.

MORPHOLOGIE

A. La morphologie des adjectifs qualificatifs est une question classique, qui n'aurait pas dû mettre les candidats en difficulté. Le classement opposant adjectifs au masculin et adjectifs au féminin, souvent rencontré dans les copies, ne permet en aucun cas de montrer le système de l'ancien français (ni même celui du français moderne) : le but de la question ne consiste pas à classer les adjectifs selon le genre qu'ils ont dans le texte à l'étude, mais bien à montrer les différentes formes que peut prendre un même adjectif selon son genre, son nombre et, pour ce qui concerne l'ancien français, son cas. En français moderne, par exemple, on opposera à l'écrit comme à l'oral *bon* / *bonne* (une forme pour le masculin singulier, une forme pour le féminin singulier) à *sage* (forme identique au masculin et au féminin singuliers). On ne peut donc qu'inviter les candidats à travailler la morphologie du français en général, et celle de l'ancien français en particulier.

Une des difficultés du sujet consistait à bien délimiter le corpus : il s'agissait d'identifier les adjectifs qualificatifs, à l'exclusion de toute autre catégorie grammaticale, ce qui, selon les occurrences du corpus, n'allait pas toujours de soi. Les copies ayant pris soin de distinguer participes passés et adjectifs, ou s'interrogeant sur la nature d'un mot comme *preu*, ont été valorisées. Ont été valorisées également les copies mettant en évidence les nombreuses variantes combinatoires, ou les entorses à la déclinaison attendue (cf. ci-après *meudres* ou *jentil*).

Enfin, on rappelle que les types de flexion identifiés doivent être illustrés par un exemple, et que cet exemple doit être intégralement décliné : le paradigme complet d'un adjectif en ancien français indique cas sujet et cas régime, au singulier et au pluriel, pour les trois genres que sont le masculin, le féminin et le neutre.

Introduction

Système de l'ancien français

a) *Héritage du système latin*

L'ancien français hérite du système latin deux grandes catégories d'adjectifs :

- les adjectifs biformes, qui distinguent le masculin du féminin (lat. *bonus*, *bona*, *bonum* > AF *bons*, *bone*, *bon*) ;

- les adjectifs épïcènes, identiques au masculin et au féminin (lat. *grandis*, *grandis*, *grande* > AF *granz*, *granz*, *grant*).

À ces deux grandes catégories s'ajoutent quelques adjectifs à plusieurs bases, issus des comparatifs synthétiques latins (lat. *melior*, *melioem*, *melius* > AF *meudre*, *meillor*, *mieuz*).

b) *Flexion de l'adjectif : cas et genres*

Ainsi, l'adjectif en ancien français se décline, en opposant – comme le nom – cas sujet (CS) et cas régime (CR). À la différence du nom, il conserve les trois genres du latin : masculin, féminin, neutre – l'adjectif au neutre étant employé comme adverbe ou comme attribut d'un sujet neutre.

Délimitation du corpus

Une des difficultés du sujet consiste à bien délimiter le corpus :

- a) *adjectif et participe passé* : s'il est souhaitable d'intégrer au corpus le participe passé employé comme adjectif, le participe faisant partie d'une forme verbale composée (par ex. *vos estes morte*, l. 3, où *mort* est le participe passé du verbe *morir* au passé composé) est à exclure.
- b) *adjectif et adverbe* : *preu* peut être selon le contexte un nom, un adjectif ou un adverbe. Dans le texte, il fait partie de l'expression *ne savoir preu* + verbe à l'infinitif (on le trouve plus fréquemment suivi d'une interrogative indirecte¹³) : dans ce cas, *preu* est un adverbe renvoyant à une idée de quantité, et *ne savoir preu* signifie « ne pas trop savoir » *Preu* ne fait donc pas partie du corpus à l'étude.
- c) *adjectif qualificatif et adjectif indéfini* : la nature des indéfinis au sein du groupe nominal (*tex paroles*, l. 1 ; *toz li monz*, l. 4 ; *nule maniere*, l. 5) prête à discussion : la *Grammaire méthodique du français* préfère parler de « déterminant indéfini », tandis que le TLFi conserve le terme d'« adjectif indéfini ». En tout état de cause, il ne s'agit pas d'adjectifs qualificatifs. Toutefois *tel*, qui a pour cette occurrence une valeur anaphorique, a ici un fonctionnement pleinement adjectival (le FM dirait « de telles paroles »), et il était acceptable de l'inclure dans le relevé.

I. Les adjectifs biformes

Les adjectifs biformes sont variables en genre : le féminin se distingue du masculin par l'ajout d'un *e* au radical, également appelé base (B).

Au masculin, *-s* de flexion marque le cas sujet singulier et le cas régime pluriel. Au féminin, cas sujet et cas régime se confondent : il n'y pas de flexion casuelle au singulier, *-s* marque le pluriel. Le neutre est une forme non marquée.

Le schéma de flexion des adjectifs biformes est donc le suivant :

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	B + s	B
CR	B	B + s

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	B + e	B + e + s
CR		

Neutre : B

1. Sans variante combinatoire

Une seule occurrence, l'adjectif *vilains* (l. 3), au CSS masculin :

¹³ Cf. *Dictionnaire étymologique de Chrétien de Troyes*, article « *pro* » : « Empl. adv. *Ne savoir pro* + proposition interrogative indirecte "Ne pas bien savoir..." ». Voir également Tobler-Lommatzsch, qui donne plusieurs exemples de cette construction.

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>vilains</i>	<i>vilain</i>
CR	<i>vilain</i>	<i>vilains</i>

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>vilaine</i>	<i>vilaines</i>
CR		

Neutre : vilain

2. Avec variante combinatoire

La consonne finale de la base peut être amenée à varier, selon qu'elle se trouve en finale absolue, en position intervocalique ou implosive devant *-s*. Presque toutes les occurrences du corpus sont concernées par ces variantes combinatoires :

a. la base se termine par une dentale

L'adjectif *haut* (l. 12, CRS masculin) se termine par une dentale sourde [t] en position appuyée dans l'étymon (et qui reste appuyée à l'époque où les consonnes sourdes intervocaliques se sonorisent) : *altus*.

Aux formes non marquées du masculin, la dentale sourde appuyée se maintient sans changement en position finale jusqu'au XIII^e siècle : *haut*. Au-delà de cette date, elle reste graphiée, mais n'est plus articulée.

Aux formes marquées du masculin, le *-s* de flexion se combine avec la dentale pour former une affriquée [ts] graphiée *-z* : *hauz*.

Enfin, au féminin, la dentale appuyée se conserve à l'identique : *haute*.

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>hauz</i>	<i>haut</i>
CR	<i>haut</i>	<i>hauz</i>

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>haute</i>	<i>hautes</i>
CR		

Neutre : haut

N.B. : le maintien de la dentale en position finale est conditionné par le fait qu'elle est toujours appuyée à l'époque de la sonorisation des consonnes sourdes intervocaliques au IV^e siècle. Sa position appuyée à cette date protège donc la dentale de l'affaiblissement, quel que soit le sort ultérieur de la consonne qui la précède (en l'occurrence, la vocalisation de *l* implosif au XI^e siècle dans *altum* > *haut*).

b. la base se termine par une liquide

Beles (l. 13, au CR féminin pluriel) est un adjectif dont la base se termine par la liquide [l].

Au cas sujet singulier et au cas régime pluriel, lorsque *l* est en position implosive devant *-s*, la consonne se vocalise en *-u* au XI^e siècle. Elle forme alors avec la voyelle qui précède une diphtongue par coalescence, ou dans le cas de *bel* une triptongue par coalescence : *biaus* (ou *beaus*).

En finale (CRS et CSP masculins, neutre) et en position intervocalique (au féminin), [l] se maintient sans changement : *bel* ; *bele*.

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>biaus</i>	<i>bel</i>
CR	<i>bel</i>	<i>biaus</i>

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>bele</i>	<i>beles</i>
CR		

Neutre : *bel*

c. la base se termine par une sifflante

Lorsque la base se termine par une sifflante (*anoiose*, l. 4, CSS féminin ; *bas*, l. 10, CRS masculin), le -s de flexion se confond avec la consonne finale de la base aux formes marquées du masculin. Le paradigme du masculin, dès lors, est invariable : *anoios*, *bas*.

Au féminin, -s- seul, en position intervocalique devant -e, se sonorise en [z] : *anoiose*. La géminée -ss- [ss] est réduite à [s] dès le VII^e siècle, et se maintient telle quelle dans la graphie : *basse*.

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>bas, anoios</i>	<i>bas, anoios</i>
CR	<i>bas, anoios</i>	<i>bas, anoios</i>

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>basse</i> [s]	<i>basses</i> [s]
CR		

	Singulier	Pluriel
CS	<i>anoiose</i> [z]	<i>anoioses</i> [z]
CR		

Neutre : *bas, anoios*

II. Les adjectifs épïcènes à une base

Les adjectifs épïcènes à une base de l'ancien français sont hérités des adjectifs latins de la deuxième classe, eux-mêmes épïcènes : *grandis, grandis, grande* ; *talis, talis, tale* ; *gentilis, gentilis, gentile*. Comme en latin, les formes du féminin sont identiques à celles du masculin.

Le schéma de flexion des adjectifs épïcènes est le suivant :

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	B + s	B
CR	B	B + s

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	B + <i>s</i> (ou B)	B + <i>s</i>
CR	B	

Neutre : B

D'un point de vue strictement phonétique, la forme attendue du féminin au cas sujet singulier est une forme marquée par *-s* : nominatif fém. sg. *grandis*, *gentilis*... > CSS *granz*, *gentis*... Mais au féminin singulier les adjectifs épiciens ont très tôt tendance à aligner le cas sujet sur le cas régime, sans doute sur le modèle des adjectifs biformes qui ne distinguent les cas au féminin singulier.

Le corpus ne propose que des occurrences avec variante combinatoire :

a. la base se termine par une dentale

Granz, l. 4, est un adjectif au CSS, féminin.

La base se termine par une dentale appuyée, d'où son maintien aux formes non marquées : *grant*. Aux formes marquées par *-s*, la dentale se combine avec *-s* pour former une affriquée [ts] notée *-z* : *granz*.

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>granz</i>	<i>grant</i>
CR	<i>grant</i>	<i>granz</i>

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>granz</i> (ou <i>grant</i>)	<i>granz</i>
CR	<i>grant</i>	

Neutre : *grant*

b. la base se termine par une liquide

Comme dans le paradigme des adjectifs biformes, *l* se maintient en finale absolue : *jentil*, *tel*. Devant *-s*, *l* implosif se vocalise, et forme avec la voyelle qui précède une diphtongue par coalescence : *jentis*, *teus*. On notera que :

- la diphtongue par coalescence [iu] se réduit presque immédiatement à [i] (sauf en picard où on peut lire *gentius*).

- dans *tex*, *-x* est l'abréviation pour *-us* : *tex* (l. 1, CRP, féminin) équivaut donc très exactement à *teus*.

- *jentil* (l. 12) est un CSS féminin. Cette forme non marquée par *-s* est une forme refaite sur le CRS féminin, par analogie avec les féminins des adjectifs biformes.

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>jentis</i>	<i>jentil</i>
CR	<i>jentil</i>	<i>jentis</i>

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>jentis</i> (ou <i>jentil</i>)	<i>jentis</i>
CR	<i>jentil</i>	

Neutre : jentil

III. Un adjectif épïcène à plusieurs bases

Enfin, le texte contient une occurrence d'un adjectif à trois bases : *meudres* (l. 3, CSS masculin), *meillor* (l. 6, CRS masculin), *mieu*z (hors corpus).

Les adjectifs à plusieurs bases sont également épïcènes : ils ne sont pas marqués par *-e* au féminin. Comme pour le pluriel des autres adjectifs, *-s* est la marque du CRP au masculin, du CSP et du CRP au féminin :

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	B1	B2
CR	B2	B2 + s

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	B1	B2 + s
CR	B2	

Neutre : B3

Pour l'occurrence du corpus, les trois bases sont les suivantes :

- la B1 est celle du cas sujet singulier, au masculin comme au féminin : *melior* > *meudre* (ou *mieudre*), ici pourvu d'un *-s* analogique de la flexion des adjectifs biformes.
- la B2 est celle du cas régime singulier et des formes du pluriel, au masculin comme au féminin : *melio*rem > *meillor*.
- la B3 est spécifique au neutre : *melius* > *mieu*z.

Masculin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>meudre</i>	<i>meillor</i>
CR	<i>meillor</i>	<i>meillors</i>

Féminin

	Singulier	Pluriel
CS	<i>meudre</i>	<i>meillors</i>
CR	<i>meillor</i>	

Neutre : mieuz

Conclusion

Le système de flexion, tel qu'il apparaît dans cet extrait, est assez représentatif de la langue du XIII^e siècle. En effet, les déclinaisons sont respectées, avec quelques réfections trahissant une tendance à simplifier le système :

- le cas sujet de l'adjectif épïcène au féminin est aligné sur le cas régime singulier (*jentil*) ;
- le cas sujet masculin singulier de l'adjectif à plusieurs bases est pourvu d'un *-s* analogique des adjectifs biformes (*meudres*).

B. Alors que le sujet de morphologie en diachronie n'avait rien de difficile, le jury a été surpris par le grand nombre de copies ayant fait l'impasse sur la question ou l'ayant expédiée en quelques remarques, sans ordre ni méthode. Les erreurs, omissions et maladroites qu'a relevées le jury sont l'occasion de rappeler quelques principes généraux qui pourront aider les futurs candidats à comprendre l'esprit de cette question et ses attendus :

- bien souvent, le libellé n'a pas été compris. Le paradigme d'un adjectif désignant l'ensemble de ses formes fléchies, les candidats ne pouvaient limiter leur étude à la seule forme de pluriel *beles* mentionnée dans l'intitulé, mais devaient retracer l'origine et l'évolution de la totalité du paradigme de l'adjectif médiéval *bel* (soit les quatre formes du masculin, les deux formes du féminin et la forme unique du neutre) ;

- la question ne pouvait donc être traitée sans qu'apparaissent au fil de l'exposé les paradigmes complets du latin, de l'ancien français et du français moderne ; or beaucoup de candidats n'ont proposé que la déclinaison de l'adjectif au féminin ; d'autres, très nombreux, ont oublié le genre neutre ; d'autres enfin n'ont rien dit du système moderne, notamment de l'alternance, au masculin singulier, entre *beau* et *bel* ;

- comme pour toute question de morphologie en diachronie, l'exposé devait ménager une chronologie claire et rappeler, dans ce cadre historique, les principaux changements affectant la base d'une part, le système désinentiel d'autre part. À cet égard, il est regrettable que nombre de candidats aient oublié de mentionner une étape aussi fondamentale que la disparition du système de déclinaison bicasuelle et les alignements qu'elle a entraînés, ou de commenter des faits de graphie majeurs concernant les morphèmes grammaticaux du français moderne (-x pour le masculin pluriel) ;

- de telles omissions, y compris dans de bonnes copies, sont peut-être à mettre en relation avec une approche souvent trop phonétique de cette question. S'ils doivent effectivement convoquer leurs connaissances de phonétique historique pour expliquer tel ou tel changement survenu entre le latin et l'ancien français ou entre l'ancien français et le français moderne, les candidats doivent garder à l'esprit que la question de morphologie en diachronie reste une question de ... morphologie. Il s'ensuit qu'une évolution phonétique, aussi détaillée soit-elle, ne saurait se substituer à une réflexion morphologique mobilisant les notions de *morphème*, de *base*, de *marque flexionnelle*, d'*alignement*, etc. En d'autres termes, des remarques phonétiques telles que « à l'acc. plur. du féminin, [m] s'amuit au I^{er} s. av. J.C. », « au nom. plur. du fém., *-as remplace -ae » ou « au VII^e siècle, [a] s'affaiblit en [e] » sont insuffisantes si elles ne sont pas reliées à la morphologie, c'est-à-dire s'il n'est pas précisé que les deux premières expliquent la neutralisation de l'opposition en cas au profit de la seule opposition en nombre quand la troisième explique la présence de la marque de genre -e.

La forme *beles* (l. 13) est le cas sujet pluriel féminin de *bel*, adjectif à base unique, variable en genre ou « biforme », dont le paradigme est issu de l'adjectif latin de la première classe *bellus*, *bella*, *bellum*.

I. DU LATIN A L'ANCIEN FRANÇAIS

A. Réduction du nombre de cas de six à deux

La déclinaison bicasuelle médiévale (CS/CR) résulte du syncrétisme accusatif-datif, accusatif-ablatif et de l'abandon du génitif latin.

Paradigme latin				Paradigme en ancien français			
	Masculin	Féminin	Neutre		Masculin	Féminin	Neutre
Nom. sing.	<i>béllus</i>	<i>bélla</i>	<i>béllu(m)</i>	CSS	<i>beaus/biaus</i>		
Acc. sing.	<i>béllu(m)</i>	<i>bélla(m)</i>	<i>béllu(m)</i>	CRS	<i>bel</i>	<i>bele</i>	<i>bel</i>
Nom. plur.	<i>bélli</i>	<i>béllae>-*as</i>	<i>bélla</i>	CSP	<i>bel</i>		
Acc. plur.	<i>béllus</i>	<i>béllas</i>	<i>bélla</i>	CRP	<i>beaus/biaus</i>	<i>beles</i>	

B. Les désinences

Contrairement au [m] final, amuï dès le I^{er} s. av. J.-C., le [s] final se maintient jusqu'au XIII^e s., qu'il ait été déjà présent en latin classique (masculin, nom. sing./acc. plur. ; féminin, acc. plur.), ou qu'il résulte d'une réfection analogique en latin vulgaire (adoption de la désinence **-as* au lieu de *-ae* au nom. plur. féminin). Dans l'un et l'autre cas, ces formes sigmatiques latines ont pour héritières des formes médiévales pourvues de la marque de flexion *-s*.

Au féminin :

- l'amuïssement précoce de [m] à l'accusatif singulier et la substitution de **-as* à *-ae* au nominatif pluriel expliquent la neutralisation de l'opposition en cas au profit de la seule opposition en nombre (singulier sans *-s* opposé à un pluriel pourvu de la marque flexionnelle *-s*). Ainsi, au féminin, le *-s* est un pur marqueur de pluriel ;
- l'affaiblissement de [a] final en [ɛ] au VII^e siècle explique la présence du morphème *-e* marqueur de genre en ancien français.

En revanche :

- au masculin, l'amuïssement de [m], l'amuïssement de la voyelle finale différente de [a] au VII^e siècle et le maintien des [s] finaux expliquent l'alternance entre marque \emptyset et *-s*, morphèmes polyvalents marquant le genre, le cas et le nombre ;
- au neutre, la forme unique non marquée résulte du même traitement de [m] final et de la voyelle finale qu'au masculin et de l'abandon des formes latines de neutre pluriel.

C. La base

À la suite du bouleversement vocalique (II^e s.) et de la simplification de la géminée (VII^e s.), la base latine commune aux trois genres évolue en [bɛl].

Aux CSS/CRP du masculin, l'amuïssement de la voyelle finale met en contact la consonne finale de la base [bɛl] avec le [s] flexionnel, ce qui entraîne la formation d'une variante combinatoire. En effet, le [l] devenu implusif devant [s] se vélarise en [ɫ], dont la vocalisation en [ɫ̥], achevée au XI^e s., entraîne la formation d'une diphtongue par coalescence. Après l'apparition d'un son de passage [a] entre les deux segments vocaliques, la diphtongue a évolué en triphongue [ɛaɫ̥]. Au milieu du XII^e s., l'élément médian attire sur lui l'accent et le premier élément, devenu atone, se ferme en [ɛ̥], d'où [ɛ̥aɫ̥]. Toutefois, dans un traitement largement répandu dans le domaine d'oïl, la tendance à la fermeture se poursuit, d'où la réalisation [iáɫ̥] > [yáɫ̥] qu'enregistre la forme graphique *biaus*. Enfin, le graphème *x* étant fréquemment utilisé en fin de mot comme un signe d'abréviation pour *us*, les formes fléchies du masculin peuvent apparaître sous les formes *beax/biax*.

II. DE L'ANCIEN FRANÇAIS AU FRANÇAIS MODERNE

A. Abandon du système de flexion bicasuelle en moyen français

Divers facteurs (insuffisance du marquage, emploi extensif du CR du fait de sa polyvalence, emploi de l'article de plus en plus régulier, amuïssement de [s], etc.) ont présidé à l'érosion du système de déclinaison bicasuelle, puis à son abandon en moyen français. La désagrégation de la flexion s'est faite de façon graduelle selon l'espace (elle se manifeste à l'Ouest dès les tout premiers textes alors que la déclinaison se maintient jusqu'en moyen français au Nord et à l'Est), selon les types de texte (elle affecte d'abord les textes en prose, puis les textes en vers), selon le médium (oral/écrit) ou le milieu social. Cet abandon entraîne une refonte du système morphologique de l'adjectif, aussi bien pour la base que pour les désinences.

Paradigme en français moderne			
	Masculin	Féminin	Neutre
Singulier	<i>beau/bel</i>	<i>belle</i>	<i>beau</i>
Pluriel	<i>beaux</i>	<i>belles</i>	

B. La base

Au masculin et au neutre :

- la forme de la base tend à s'unifier à partir du CRP masc. par suppression de *-s*, désormais pur marqueur de pluriel (voir ci-dessous, C. *Les désinences*), d'où *beau* (masc. sing. et neutre) / *beaux* (masc. plur.) ;
- si la triptongue se réduit à [ô] à la fin du XVI^e s., le trigramme *eau* se maintient (graphie conservatrice ou historique)

Au masculin singulier :

L'on observe un doublet *beau/bel*, avec spécialisation de l'ancienne forme de CRS *bel* devant initiale vocalique (*un bel endroit, un bel homme*)

Au féminin :

- le morphème *-e* se réalise en [œ] en moyen français, puis s'amuït au XVII^e s. ;
- le redoublement graphique de la consonne *ll* s'explique par une tendance générale à noter la relation avec le latin classique et à noter l'ouverture de la voyelle en précession.

C. Les désinences

- Le [s] final s'amuït au XIII^e s. dans la langue populaire, au XVI^e s. dans la langue savante, hormis en liaison, auquel cas il se réalise en [z] ;
- au féminin, *-s* pur marqueur de pluriel se maintient jusqu'en français moderne ;
- au masculin pluriel, le graphème *-x*, réanalysé comme une variante contextuelle de *-s*, a supplanté le *-s* comme morphogramme de pluriel.

SYNTAXE

La question sur le morphème *que*, peu surprenante compte tenu de l'écriture hypotactique de *La Mort du roi Arthur*, a été plutôt bien traitée par les candidats. Le jury a pu constater avec satisfaction que le nombre de copies montrant une absence de préparation était très faible. Il reste cependant une erreur de méthode récurrente, qu'il convient de souligner afin d'aider les futurs candidats dans leur préparation. Nombreuses sont les copies à n'avoir proposé qu'un classement des occurrences de *que*, proche d'un simple étiquetage sans commentaires. Or il fallait également rendre compte avec précision du fonctionnement de *que* dans chacune des occurrences relevées. Ces attendus ne sont pas propres à ce sujet sur le morphème *que*, mais concernent toute question de syntaxe.

Le morphème *que* se caractérise par la diversité de ses emplois et de ses natures grammaticales : il peut aussi bien être un adverbe qu'une conjonction ou encore un pronom. Dans cette dernière catégorie, il peut fonctionner comme relatif, interrogatif et indéfini. On a souvent lié la diversité de *que* à ses origines multiples : les conjonctions *quod/quia* d'une part, et la série des pronoms *quem, quae, quid*.

L'hypothèse, parfois avancée, d'une homonymie grammaticale de *que* tient difficilement, notamment parce qu'elle ne prend pas en compte la particularité de fonctionnement des étymons latins, qui partageaient des caractéristiques fonctionnelles. Une autre analyse a été proposée par Gérard Moignet¹⁴ conduisant à analyser *que* comme un signe unique mais caractérisé par un

¹⁴ G. Moignet, *Études de psycho-systématique française*, Paris, 1974, p. 184-211. Voir aussi O. Soutet, *Études d'ancien et de moyen français*, Paris, PUF, 1992, p. 59-92.

polyfonctionnement, selon une perspective sémantique d'inspiration guillaumienne. Le plan proposé dans ce corrigé suit cette perspective et conduit de la forme « consistante » du pronom à celle, « subduite », de la conjonction.

I. *Que* pronom

En tant que pronom interrogatif ou relatif, *que* appartient à un système de flexion avec *qui*, *cui* et *quoi*. Ses emplois majoritaires de cas régime tendent à l'opposer à *qui* (cas sujet), tandis que son statut non prédicatif l'oppose à *quoi*.

A. *Que* pronom interrogatif

Que interrogatif fonctionne comme pronom nominal. Il renvoie forcément à de l'inanimé et occupe le plus souvent une fonction de cas régime.

l. 11 *Or me dites donc [...] que nos porrons faire de ceste damoisele*

Que sert à la fois à enchâsser la subordonnée et à y occuper une fonction. Présent dans l'interrogation directe partielle, il est conservé dans la proposition interrogative indirecte, qui dépend de *dites*. Il occupe la fonction de COD de *faire*. Précisons que dès la période de l'ancien français, il existe une concurrence entre *que* et *ce que*.

B. *Que* pronom relatif

Dans les trois occurrences de l'extrait, *que* est un pronom représentant : il reprend le contenu sémantique de l'antécédent de la relative, qui peut être un animé ou un inanimé. Son rôle est double : d'une part, il introduit la proposition relative et la rattache à la principale, d'autre part, il occupe une fonction au sein de la proposition relative.

- l. 4 *ceste vilanie que il a fete de vos*

antécédent : *ceste vilanie* ; fonction : COD de *a fete*

Le pronom ne marque pas le genre mais le relaie comme le montre l'accord du participe passé au féminin singulier

- l. 7 *por le meillor chastel que j'aie*

antécédent : *le meillor chastel* ; fonction : COD de *aie*

La présence du subjonctif dans la relative est due au sémantisme concessif de *por* avec pour régime un superlatif dans un contexte négatif (*n'eüsse pas sosfert que...*)

- l. 9 *avuec dame ou avuec damoisele que il amoit par amors*

antécédent : *dame ou damoisele* ; fonction : COD de *amoit*

II. *Que* conjonction

Dans cet emploi, *que* n'est pas sémantiquement glosable. Il n'a plus qu'une fonction : enchâsser une proposition dans une autre en la nominalisant. La proposition introduite peut alors occuper certaines fonctions du nom (le plus souvent COD ou COI du verbe principal, séquence d'un verbe impersonnel ou sujet dans le cas des compétives, ou complément circonstanciel quand il s'agit de subordonnées à valeur circonstancielle).

A. *Que* introduit une proposition complétive

Nominalisées grâce à *que*, les propositions complétives de l'extrait occupent la fonction de COD du verbe régissant.

- l. 3 *que il est li meudres chevaliers del monde et li plus vilains*
prop. sub. compl. COD de *poez dire*

- l. 6 *que vos fussiez morte por moi por le meillor chastel*
prop. sub. compl. COD de *eüsse sosfert*

La mise en relation par *que* de la proposition qu'il introduit avec le sémantisme du verbe régissant explique la présence du subjonctif dans une subordonnée complétive (l. 6) dépendant d'un verbe au sémantisme virtualisant dans un contexte non théorique (*n'eüsse pas sosfert*).

- l. 8 *que je le sordisoie a tort*

prop. sub. compl. COD de *poez savoir*

- l. 8 *que il demoroit avuec dame ou avuec damoisele*

prop. sub. compl. COD de *disoie*

- l. 10 *que il ne degneroit pas son cuer abessier por amer en si bas leu*

prop. sub. compl. COD de *deïstes*

A. *Que* introduit une proposition circonstancielle

1. de conséquence

l. 4 *que toz li monz l'en devroit blasmer*

Que est annoncé dans la proposition principale par l'adverbe intensif *si* (incident aux adjectifs *granz* et *anoiose*), avec lequel il forme une corrélation conjonctive. C'est le contexte et l'adverbe *si* qui permettent de donner à *que* une valeur consécutive.

2. de cause

l. 12 *que je ne m'en sai preu conseilier*

Pour cette occurrence, seule la relation sémantique entre la proposition principale et la proposition subordonnée permet de donner une valeur à *que*. Le roi ordonne à Gauvain de le conseiller et justifie ensuite l'énonciation de son ordre par son impuissance à pouvoir trouver seul une décision. Il s'agit donc d'un sens causal qui porte sur l'acte d'énonciation, ce qui rapproche *que* subordonnant causal de la conjonction de coordination *car* (voir par exemple dans l'extrait l. 4).

Ces occurrences permettent de montrer la variété de fonctionnement de *que* en AF. Celle-ci s'est ensuite réduite, notamment dans ses emplois comme conjonction : si *que* en FM peut avoir un rôle de vicaire et se substituer à une conjonction comme *si* ou *quand* (par exemple « si tu viens et que je sois libre, je pourrai passer un moment avec toi »), il est très rarement employé seul pour introduire une proposition circonstancielle.

VOCABULAIRE

Au même titre que les autres parties de l'épreuve, la question de vocabulaire ne peut pas s'improviser et doit au contraire faire l'objet d'une préparation minutieuse. À défaut, les candidats se condamnent à de vains bavardages et à des prestations qui n'ont rien de lexicologique. Cette épreuve mobilise en effet autant les connaissances en français médiéval qu'en histoire de la langue, et doit ainsi permettre de témoigner des qualités indispensables à la compréhension des textes. Le jury attend des candidats une présentation claire et complète de l'évolution des emplois de chacun des termes proposés et souhaite que les réponses fassent preuve de précision comme de nuance.

Il ne semble pas inutile, une fois de plus, d'en préciser les différentes étapes : il faut partir de **l'étymon et de ses sens** ; puis présenter **les sens en français médiéval**, et ainsi définir l'état de la langue, ce qui permet de lui confronter l'emploi en discours, **le sens dans le texte**, grâce à l'analyse du cotexte et des liens sémantiques et syntaxiques qu'il produit ; suivent **paradigme morphologique** et **paradigme sémantique**, dont on rappelle qu'il s'agit de ceux de l'ancienne langue et qu'ils doivent s'accompagner de traductions ; enfin, **l'évolution jusqu'au français moderne** doit servir à marquer les permanences et les évolutions.

Les mots proposés au concours cette année n'avaient rien pour déconcerter les candidats. Ces termes antithétiques aux évolutions parallèles, très fréquents dans les romans chevaleresques et courtois, se trouvent dans tous les manuels de préparation et font figure de *classiques*. On regrettera néanmoins que, cette année encore, des copies par ailleurs très bonnes ont semblé à court de temps en fin d'épreuve

et n'ont pas même pris la peine de donner le sens en contexte que leurs traductions portaient. On rappellera donc que la dernière question n'est pas forcément à traiter en dernier.

Vilains (l. 3)

Adjectif dérivé du nom *vilain*, *vilains* a pour **étymon** *villanus* « paysan libre », terme du latin médiéval (X^e s.) issu de *villa* « domaine rural ».

En **ancien français**, le **nom** prend une double valeur. Il conserve le sens géographique de son étymon (« homme de la campagne » par opposition à « bourgeois ») et s'enrichit d'un sens social (« paysan libre » par opposition à « serf » ; « roturier, homme de basse condition » par opposition à « noble »), très rapidement dépréciatif (« être méprisable et vil » par opposition à « noble »).

L'**adjectif** hérite essentiellement de cette caractérisation sociale et morale pour former l'antithèse de l'adjectif *cortois*. En effet, si exceptionnellement il peut encore signifier « de la campagne » ou même caractériser le « membre viril », et s'il a parfois le sens social de « roturier, non noble », il désigne généralement ce qui est méprisable et repoussant, « non courtois, de comportement grossier, laid moralement, vil, indigne, malfaisant », tendance favorisée par un rapprochement phonique et sémantique avec l'adjectif *vils* < lat. *vilis*.

Le **sens en contexte** reprend le sens principal de l'adjectif, à savoir celui de « laideur morale ». Traduit dans l'édition par « discourtois », il fait référence au comportement indigne de Lancelot vis-à-vis de la demoiselle d'Escalot. Le texte forme ainsi l'antithèse *meudres chevaliers / vilains*, antithèse renforcée par le superlatif et qui dénonce une perfidie dans le domaine amoureux qui contraste avec la valeur de Lancelot dans le domaine guerrier. Le terme est repris à la ligne suivante par *vilanie*.

Le **paradigme morphologique** est très riche et on y retrouve les deux valeurs sémantiques de « laideur, ignominie » : *avilener/avilenir* et *vilener/ vilenir*, *vilainement*, *vilainté*, *vilenie*... et de « ruralité » : *vilenage*, *vilenel*, *vilenois*, *vilenot*... ou des deux conjointement : *vilenaille*, *vilenastre*, *vilenaz*, *vilenez*. On notera en revanche que des mots tels qu'*avilir*, *avilëor*, *vilangier*, *vilipender* ou *vilmont* appartiennent au paradigme de *vils* < lat. *vilis*.

Le **paradigme sémantique** est à chercher à la fois du côté de la caractérisation sociale : *paisan* voire *serf* ≠ *franc*, *borgeois*, *cortois*... et de la caractérisation morale : *vil*, *lait*, *mauvés* ≠ *cortois*...

L'**évolution vers le français moderne** poursuit la coexistence avec le paradigme de *vil* et maintient les caractères péjoratifs de « laideur physique et morale » et de « malfaisance ». Il est ainsi employé dans le langage enfantin et affectueux, au sens de « mauvais », par opposition à « gentil ». Le terme existe en locutions, avec le sens de « désastreux », « préjudiciable » : *un vilain temps*, *une vilaine blessure*... On le retrouve enfin dans certaines expressions, dont la plus célèbre vient du jeu de paume : *Jeu de main*, *jeu de vilain*. On notera aussi que le terme est vivant en anglais : *villain* désigne « le méchant » dans une fiction.

Jentil (l. 12)

L'adjectif *jentil* a pour **étymon** le latin *gentilem* (« qui appartient à une famille », « qui est du même nom, de la même maison », « qui appartient à une nation »), adjectif dérivé de *gens* (« race, souche », « peuple », « pays »), lui-même issu du verbe *genere* (forme ancienne de *gignere*, « engendrer »). On reconnaîtra les racines grecques de cette famille : γένος (*genos*, « race »), γένεσις (*genesis*, « source, création ») ou encore le dérivé γένναϊος (*gennaios*, « de noble race », évolution sémantique similaire à celle observée par le terme *gentil* en latin médiéval puis en ancien français). On notera la fortune lexicale en français moderne de cette famille étymologique gréco-latine (*engendrer*, *génération*, *gendre*, *congénère*, *dégénérer*, *génie*, *indigène*, *gène*, *génétique*...).

En **ancien français**, l'adjectif apparaît au milieu du XI^e siècle dans le sens dérivé du latin médiéval « bien né », évolution parallèle à celui de l'adjectif *gent* (latin *genitum*). L'adjectif signifie tout d'abord « d'origine noble », puis, par extension, au XII^e siècle, il qualifie les qualités morales de celui ou celle qui est « noble de sentiments ou de comportements » (on distinguera, dans ce sens, les qualités chevaleresques, proche de *ber*, et courtoises : « bon, aimable »). Dans un emploi stéréotypé proche, l'adjectif dénote la « perfection » du nom qualifié, notamment lorsque *gentil* est précédé ou suivi d'un autre adjectif (*li proz et li gentilz* dans la *Chanson de Roland*). En concurrence plus directe avec *gent*, et

par dérivation dans le domaine physique, le terme signifie « agréable à regarder, gracieux ». L'adjectif peut également qualifier une chose qui est « profitable, comme il faut » (faire un *gentil don*, un *gentil sermon*). On notera finalement que le sens « de bonne race » ou « de pure race » continue d'exister pour qualifier certains animaux de proie en ancien français (*faucon gentil* distingué du *faucon vilain*).

Le **sens en contexte** est celui « d'origine noble », comme le montre le discours d'Arthur qui précise que la demoiselle d'Escalot était de « *haut lignaje* ». Comme le note David F. Hult dans son édition du texte, qui rappelle que la leçon « *et de haut lignaje* » avait été rejetée par J. Frappier, cette insistance sur la noblesse du personnage permet de « justifier son enterrement dans l'église de Camaalot » (note p. 411). Rappelons en effet que la demoiselle d'Escalot n'est que la « *filie a .I. vavassor* » (II, 23, p. 266), d'où la remarque de Gauvain l. 10 dans le texte : « *amer en si bas leu* » (qui reprend l'idée exprimée auparavant par le même personnage auprès d'Arthur : « *gié ne porroie pas croire en nule maniere del monde que Lancelot del Lac meist jamés son cuer en dame ne en damoisele s'ele n'estoit de trop haut afere* », II, 23, p. 268).

Le **paradigme morphologique** de *gentil* comprend le substantif *gentil* (« noble ») et le syntagme nominal de même sens : *gentil home* (en un seul mot à partir du XVII^e siècle). Dans un sens proche, pour l'idée de « noblesse, extraction noble », on retrouve une série de substantifs : *gentilance*, *gentile*, *gentilleté*, *gentilie*. On trouve les sèmes de « noblesse » et « caractère noble » dans les substantifs *gentillesse* et *gentelise*. Notons enfin l'adverbe *gentilment* au sens de « noblement, comme il faut ».

Le **paradigme sémantique** de *gentil* est vaste. Le terme est synonyme des adjectifs suivants, qui servent à qualifier la haute naissance : *noble* (plus rare en langue ancienne), *franc*, *bien né*, *haut*... Pour les qualités chevaleresques, *gentil* est à rapprocher de *franc*, *vaillant*, *preu* ; pour les autres qualités, on pourra penser à *courtois*, *débonnaire*. Dans son sens physique, l'adjectif est notamment en relation avec *bel*.

On notera la concurrence, dans la plupart de ces emplois, de l'adjectif de même famille *gent*. Le premier sens semble cependant peu attesté pour ce terme, contrairement aux sens plus usités de « courtois » et surtout de « beau », sens dans lequel l'adjectif *gent* semble se spécialiser en ancien français (« gracieux, distingué »).

L'évolution jusqu'au français moderne montre un affaiblissement du premier sens, puisque l'adjectif *gentil* reste courant jusqu'au XVII^e siècle, époque où ce sème de « noblesse » tend à disparaître, sauf dans le terme *gentilhomme*. Tout comme son dérivé nominal *gentillesse*, l'adjectif va se restreindre à un sens moral : « aimable, poli, amical ». Il s'oppose alors au sens moderne de *vilain*. On notera des emplois familiers ironiques pour qualifier des personnes (être « bien gentil ») ou dans des expressions intensives (une « gentille somme »).

Un cas particulier est à envisager avec le substantif *gentil*, parfois avec une majuscule, et souvent employé au pluriel (« Les Gentils »), qui n'est pas une dérivation de l'adjectif, mais un emprunt de la fin du xv^e siècle au latin chrétien *gentiles* pour qualifier les « païens », en opposition au peuple d'Israël, tout d'abord, puis à la chrétienté. L'étymologie première de ce substantif *gentil* et de l'adjectif est la même puisque *gentilis* « qui appartient à la famille, à la race, au peuple » signifie également « relatif aux nations étrangères », d'où le sens de « païen ».

ÉPREUVES ÉCRITES

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

Rapport présenté par :

Romain Benini, Sorbonne Université

Mathieu Bermann, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Laëtitia Gonon, Université de Rouen Normandie

Aude Laferrrière, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Nicolas Laurent, École Normale Supérieure de Lyon

Véronique Montagne, Université Côte d'Azur

Florence Pellegrini, Université Bordeaux Montaigne

Françoise Poulet, Université Bordeaux Montaigne

Agnès Rees, Université Toulouse Jean Jaurès

Judith Wulf, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Coordination : Nicolas Laurent

1. Lexicologie (4 points)

Étudier la formation de « Trident » (v. 1622), « *pourpoint* » (entre le v. 1625 et le v. 1626) et « Voie / Lactée » (v. 1627-1628).

L'exercice de lexicologie proposé cette année a mis en évidence une relative méconnaissance de l'épreuve. De très nombreux candidats ont traité séparément chaque occurrence, alors que la question appelait un traitement plus global. Il peut donc être utile de rappeler au préalable les attendus de l'épreuve de lexicologie, depuis la session 2015 : celle-ci consiste en « l'étude de deux mots seulement ou [en] une question de synthèse amenant les candidats à s'interroger, à partir d'un certain nombre d'occurrences, sur des problèmes d'ordres sémantique et/ou morpho-lexicologique ». On rappelle également qu'« une approche synchronique, et non diachronique, est attendue des candidats » (rapport du jury 2014, p. 76-77 : présentation de l'épreuve pour la session 2015).

Il est ainsi absolument inutile de reconstruire une étymologie des termes à l'étude, *a fortiori* lorsque cette étymologie est approximative ou totalement fantaisiste ; on n'attend pas non plus d'évolution historique de la forme, qui relève d'une approche diachronique.

Le libellé de la question invitait à s'interroger sur la « formation », c'est-à-dire sur les procédures de construction, des trois termes (deux noms propres et un nom commun), qu'il s'agissait d'envisager globalement. La réponse à la question, sans oblitérer totalement l'aspect sémantique, devait se concentrer sur la morphologie des termes. Le jury attendait donc la présence d'une introduction qui définisse les deux grands types de constructions représentés par le micro-corpus, la dérivation affixale et la composition (la dérivation non affixale, ou conversion, recatégorisation..., n'y était pas représentée) :

(i) la dérivation affixale se définit par l'ajout à une base d'au moins un affixe dérivationnel ; un affixe dérivationnel n'a aucune autonomie linguistique et se présente donc sous la forme d'un morphème lié, et il est le plus souvent monosyllabique. Sur le plan distributionnel, on distingue les préfixes, qui sont placés avant la base, des suffixes, qui sont placés après ;

(ii) la composition consiste prototypiquement en la réunion d'éléments ayant par ailleurs une existence autonome. La liaison entre les unités qui constituent le mot composé peut être plus ou moins fortement marquée : soudure graphique *vs* trait d'union *vs* absence de marque. Le figement s'accompagne du blocage des opérations syntaxiques possibles dans les syntagmes libres : substitutions paradigmatisques ou modifications du syntagme. Le sens du mot composé n'est pas compositionnel, c'est-à-dire qu'il n'est pas – toujours – équivalent à la somme des sens des mots qui le composent.

Le mot « Trident » devait, en synchronie, être identifié comme un dérivé, le mot « Voie lactée » comme un mot composé ; quant à « *pourpoint* », il permettait une réflexion sur la frontière entre composition et dérivation – « pour » pouvant être perçu comme un mot (une préposition) ou (plutôt)

comme un préfixe –, tout en appelant un commentaire sur la démotivation, en synchronie, de la construction (et donc sur la possibilité d'une analyse comme mot non construit).

Le principe de classement retenu pouvait donc porter sur la distinction dérivation / composition.

Le jury rappelle que le mode de formation évoqué doit l'être de façon rigoureuse, avec les termes adéquats qui manifestent des connaissances réelles, quoique minimales, en lexicologie : « mot construit », « dérivation », « affixe », « préfixe », « composition », « locution » ou « syntagme figé/e ».

1. Noms formés par dérivation préfixale

1. « Trident »

« Trident » : substantif masculin singulier, noyau d'un syntagme nominal COD du gérondif « en frôlant ». Dans l'extrait, le terme comporte une majuscule et est précédé de l'article défini *le* : il s'agit d'un nom propre.

En synchronie, le mot peut être décomposé : on repère *tri-* (signifiant « trois ») et une base nominale « dent ». Il s'agit moins, en synchronie, d'un mot composé (ce que serait, par exemple, *trois-mâts*), que d'un mot dérivé. Le morphème *tri-* fonctionne en effet comme un préfixe : (i) il n'est pas autonome, (ii) il est toujours placé à gauche de la base, (iii) il présente « la capacité de former des séries ouvertes de mots » (Lehmann & Martin-Berthet) : cf. *triangle*, *tricorne*, etc. Les candidats qui ont analysé le nom comme mot composé n'ont toutefois pas été sanctionnés s'ils proposaient un élément de justification (en particulier le fait que *tri-* puisse être considéré comme préfixe ou formant de composition (savante) dans *tridactyle*, par exemple, la productivité de *tri-* invitant cependant, là encore, à y reconnaître, plutôt, un préfixe ; du reste, *trident* n'est évidemment pas un composé savant).

Le trident est une fourche à trois pointes, destinée à harponner les poissons, et l'attribut symbolique de Neptune et des divinités aquatiques dans la mythologie antique. Ici, en usage métaphorique, et employé comme nom propre (descriptif), « le Trident » désigne la constellation de Neptune.

2. Un cas particulier : le nom « *pourpoint* »

« Pourpoint » est un substantif masculin singulier, noyau du SN [*le*] *pourpoint*, l'article défini *le* étant amalgamé à la préposition *de* dans *du* qui inaugure le complément déterminatif du nom *bouton* (*le bouton du pourpoint*).

L'étude de la formation du terme en synchronie peut repérer, dans un premier temps, la combinaison de *pour* et de *point*, *pour* fonctionnant comme élément de construction dans une série de mots, en particulier de verbes : *poursuivre*, *pourchasser*, etc. Ce type de mot pose le problème du seuil de séparation entre composition et préfixation. On peut en effet voir dans *pour-* :

- une préposition, et donc un formant de mot composé, la composition étant traditionnellement définie comme la réunion d'éléments ayant par ailleurs une existence autonome, c'est-à-dire de mots ;
- ou un préfixe, la préposition *pour* étant, à la différence de *Voie* dans *Voie Lactée* ou de *réveille* dans *réveille-matin*, un mot non pas lexical mais grammatical ; du reste, dans certaines formations (mais pas dans *pourpoint*), une commutation est possible avec un préfixe (*pourfendre* / *refendre*).

Cependant, on ne saurait poursuivre bien loin l'analyse de *pourpoint* comme mot construit. On peut certes repérer le terme de couture *point* : le sens de *pourpoint*, semble-t-il, est métonymique, puisque le type de vêtement désigné – un vêtement d'homme couvrant le torse jusqu'au-dessous de la ceinture – est piqué, brodé : il prend le nom du processus de confection. Mais que faire de *pour* ? La construction du mot, en synchronie, est, au moins en partie, démotivée : on peut voir dans *pourpoint* un « mot complexe non construit » (Corbin).

En diachronie (précision non demandée par le jury), le mot est hérité du latin *perpunctum*, participe passé de *perpungere* « percer en piquant », verbe formé de *per* « par, au travers » et de *pungere* « poindre ».

2. Nom formé par composition

« Voie lactée » est un nom propre, noyau du syntagme nominal *la Voie lactée* qui est complément de la préposition *de* au sein d'un SP complément du nom *lait* (ou complément essentiel de lieu de *jaillirait* ; voir ci-dessous les « Remarques nécessaires »).

Il s'agit d'un nom composé. Le figement de l'unité polylexicale est notamment marqué par l'impossibilité d'insérer par exemple un adjectif (**Voie droite et lactée*) ou de faire varier l'adjectif en degré (**Voie très lactée*).

L'adjectif *lactée* lui-même – qui n'est pas, contrairement à ce qu'ont affirmé de nombreux candidats, un participe passé ! – est lui-même dérivé, en synchronie, de *lait* : on reconnaît un radical (savant) *lact-* auquel est ajouté un suffixe de dérivation adjectivale *-é* (cf. *iodé, vanillé*).

La dénomination, de nature tropique, relève de l'astronomie. Elle s'applique à la « bande blanchâtre et floue, constituée d'un amas d'étoiles et d'autres corps célestes, faisant le tour de la sphère céleste où elle constitue la trace du plan de la Galaxie » (TLFI).

Les noms propres « le Trident » et « la Voie lactée » s'inscrivent dans l'isotopie du ciel et des constellations qui structure l'extrait (cf. « Grande Ourse », « Trident », « Balance », « Voie lactée », « ciel », « Sirius », « Ourse », « Lyre », « lune »). Le glissement entre sens propre et sens figuré est explicité par Cyrano face au scepticisme de de Guiche. Au même titre que le fait de remotivation de la métaphore adjectivale *lactée* (cf. le SN « du lait », v. 1627), l'enjambement « Voie / Lactée » met en évidence la formation du mot en séparant les deux entités qui le composent.

2. Grammaire

a) Étudier les propositions subordonnées dans l'extrait

Introduction

Une proposition subordonnée est typiquement une phrase à verbe conjugué, enchâssée dans une autre phrase, que l'on appelle, elle, *matrice*. La proposition (ou phrase) subordonnée est donc une structure de phrase intégrée comme constituant d'une autre phrase et, partant, elle a une fonction dans cette autre phrase, au même titre qu'un autre constituant qui ne serait pas phrastique. C'est la raison pour laquelle la notion de *proposition principale* est souvent inappropriée : la proposition subordonnée occupant une fonction dans la phrase matrice, il peut être impossible d'isoler une « proposition principale » qui, dépourvue de sa subordonnée, ne soit pas agrammaticale. Toute phrase matrice contient bien en revanche un *verbe principal*, dont dépend parfois la proposition subordonnée. Une subordonnée se trouve ainsi dans une situation de dépendance syntaxique qui la distingue d'une phrase coordonnée ou juxtaposée (toutes deux en situation de *parataxe*, la configuration à laquelle renvoie la subordination propositionnelle étant aussi désignée sous le terme d'*hypotaxe*).

Un tel enchâssement de la phrase en subordonnée entraîne souvent des modifications lui permettant de jouer le même rôle qu'un constituant de phrase :

- l'ajout d'un marqueur de subordination ; toutefois, certaines propositions sont subordonnées sans aucune marque spécifique de subordination ;
- l'ajustement modo-temporel de la forme verbale à la forme régissante (emploi du subjonctif, recours à la concordance des temps) ;
- la modification de l'ordre des mots.

Toute étude des subordonnées doit se fonder sur un classement raisonné. Différents types de classement étaient possibles, parmi lesquels :

- le classement dit « analogique », fondé sur le principe d'une correspondance de la proposition subordonnée et du syntagme constituant de la phrase simple. Il existe ainsi, selon ce classement, des propositions *substantives*, *adjectives* et *adverbiales*. Ce principe d'une correspondance entre subordonnée et syntagme constituant d'une phrase simple ne se vérifie cependant que partiellement ;

- le classement dit « fonctionnel », qui distingue propositions *complétives*, *relatives* et *circonstancielle*. Ce classement n'est toutefois pas homogène, puisque *relative* renvoie à une nature, alors que *complétive* et *circonstancielle* renvoient à un type de fonction ;

- le classement dit « morphosyntaxique », fondé sur le marquage de la subordination, classement qui n'exclut pas les cas de subordination non matérialisée par un mot subordonnant.

Le jury a accepté tout type de classement pourvu que celui-ci fût défini précisément en introduction. Nous prenons le parti de suivre ici le classement morphosyntaxique, qui répartit donc les subordonnées d'après le type de mot introducteur qui les inaugure :

(i) certaines subordonnées sont introduites par un mot grammatical qui n'est pas une marque spécifique de subordination : dans le texte, deux interrogatives indirectes partielles sont inaugurées par un adverbe interrogatif qui serait présent dans l'interrogation directe correspondante ;

(ii) d'autres subordonnées – les conjonctives, les relatives, et l'interrogative indirecte totale en *si* – sont introduites par une marque spécifique de subordination ;

(iii) d'autres subordonnées, enfin, ne présentent aucun terme subordonnant : c'est le cas, notamment, des infinitives, dont nous avons une occurrence dans le texte.

Il convient d'exclure du corpus de l'étude *je viens de le voir en tombant* (v. 1629), qui relève, non de la subordination, mais de l'insertion : la phrase *je viens de le voir en tombant*, syntaxiquement complète – ce pourrait être une indépendante –, constitue une sorte de greffe, une parenthèse par laquelle le locuteur vient commenter son propre énoncé.

1. Les subordonnées introduites par un terme qui n'est pas une marque spécifique de subordination

La catégorie comprend prototypiquement les subordonnées introduites par un mot grammatical qui serait présent dans la phrase indépendante correspondante : interrogatives indirectes partielles et exclamatives indirectes. Dans le texte sont présentes deux subordonnées interrogatives (indirectes) partielles introduites par l'adverbe interrogatif *comment* :

- *Comment la lune est faite* (v. 1639)

- *comment j'y suis monté* (v. 1641)

Dans la subordonnée du v. 1639, l'adverbe introducteur est complément du participe passé adjectivé (attribut) *faite* ; dans celle du v. 1641, il est complément circonstanciel de moyen de *suis monté* (cf. « un moyen » dans le v. suivant). Les deux subordonnées sont COD du verbe régissant (ce sont des complétives) : *tenir* (v. 1638) et *savoir* (v. 1641).

Elles font apparaître l'ordre sujet – verbe (vs. *Comment est faite la lune ? / Comment la lune est-elle faite ? / Comment y suis-je monté ?* en interrogation directe). Cependant, v. 1639, la place du SN sujet (nominal) est libre dans la subordonnée : cf. *comment est faite la lune*.

La première subordonnée est coordonnée à une autre interrogative, mais qui est totale (« si quelqu'un [...] cucurbité », v. 1639-1640) : celle-ci est introduite par un démarcatif spécifiquement subordonnant, *si*, et doit donc être étudiée à part, dans la deuxième partie (le jury regrette à ce sujet que beaucoup de candidats ne distinguent pas entre interrogative indirecte *partielle* et interrogative indirecte *totale*).

Note. Le fait que *comment* figure aussi dans l'interrogation directe ne doit pas dissimuler son rôle de nominalisateur : il permet à la « phrase » devenue subordonnée de fonctionner comme un constituant de phrase (en l'occurrence, les deux subordonnées sont équivalentes à des SN).

2. Les subordonnées introduites par une marque spécifique de subordination

La grande majorité des propositions subordonnées sont introduites par une marque spécifique de subordination.

La conjonction de subordination *que* ne fait que marquer la subordination (2. 1.).

Les autres subordonnants enchâssent, comme *que*, la subordonnée dans la principale mais, à la différence de *que*, ils exercent aussi un autre rôle, sémantique ou grammatical (2. 2.).

2. 1. Le mot subordonnant marque uniquement la subordination : la proposition subordonnée conjonctive pure

Le rôle de la conjonction de subordination *que* se limite à celui de marqueur de la subordination, permettant d'enchâsser la proposition dans la phrase matrice. À la différence du pronom relatif *que*, elle ne reçoit aucune fonction dans la subordonnée.

Une occurrence dans le texte :

- *Que Sirius, la nuit, s'affuble d'un turban* (v. 1630)

La conjonctive pure, classée dans les complétives, est COD de « croiriez » (v. 1629).

On peut s'interroger sur le mode du verbe de la subordonnée, la modalité interrogative de la phrase rendant possible le subjonctif ; toutefois, le contenu subordonné étant pris en charge par le locuteur (cf. l'incidente « je viens de le voir en tombant »), la forme *s'affuble*, possiblement ambiguë, doit être considérée comme un indicatif présent.

2. 2. Le mot subordonnant marque la subordination et exerce un second rôle

Le mot subordonnant peut exercer, en outre, un rôle sémantique (2. 2. 1.) ou grammatical (2. 2. 2.).

2. 2. 1. Les propositions subordonnées conjonctives circonstancielles et la subordonnée interrogative totale en « si »

Les subordonnées conjonctives regroupées ici sont introduites par une conjonction de subordination (ou une locution conjonctive) qui, à la différence de *que* introduisant une conjonctive pure, est porteuse d'un sens logico-sémantique.

On doit distinguer ici entre, d'une part, les conjonctives circonstancielles et, d'autre part, la subordonnée interrogative indirecte totale en *si*.

Les subordonnées conjonctives circonstancielles

Les subordonnées conjonctives circonstancielles peuvent ressortir sémantiquement à différents domaines (temps, cause, conséquence, etc.). Elles sont en général syntaxiquement déplaçables et supprimables mais il faut reconnaître que l'étiquette de *subordonnée circonstancielle*, comme celle de *complément circonstanciel*, recouvre en grammaire des réalités de fonctionnement extrêmement diverses ; certaines subordonnées circonstancielles, de fait, ne sont pas déplaçables et / ou ne sont pas supprimables.

On distingue ici deux subordonnées temporelles, une subordonnée causale et une subordonnée hypothétique. Deux cas particuliers doivent être mentionnés : une subordonnée non verbale et une construction corrélatrice.

a) Les circonstancielles temporelles

- *quand on l'imprimera* (v. 1636)

Cette subordonnée conjonctive, introduite par la conjonction simple *quand*, est déplaçable et supprimable. C'est un complément circonstanciel (sémantisme de temps), complément de phrase, extraprédicatif.

Note. On rappelle qu'en grammaire traditionnelle, le terme de conjonction de subordination renvoie à une unité qui n'exerce aucune fonction au sein de la subordonnée. Certains grammairiens contestent cette analyse : selon Le Goffic (*Grammaire de la phrase française*, 1993), une conjonction telle que *quand* est en fait un adverbe connecteur doté d'une fonction dans la subordonnée qu'il introduit (complément de temps).

- *au moment où il va passer* (didascalie, v. 1621).

Où il va passer est une subordonnée relative adjectivale (voir ci-dessous, 2. 2. 2. 1. c) mais *au moment où* peut s'analyser comme locution conjonctive démarcatrice d'une conjonction temporelle, complément de phrase, extrapredicatif.

b) La circonstancielle causale

- *comme, en frôlant le Trident, / Je voulais éviter une de ses trois lances* (v. 1622-1623)

La subordonnée est introduite par la conjonction de subordination *comme* qui a valeur causale. Elle est moins mobile que les subordonnées précédentes en ce qu'elle « annonce et enclenche le fait principal, comme un engrenage » (Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, 1993, p. 484). Fonction : complément circonstanciel, complément de phrase (extrapredicatif).

c) La circonstancielle hypothétique

- *Si vous serriez mon nez [...] entre vos doigts* (v. 1626)

La subordonnée est introduite par la conjonction de subordination *si* qui a valeur hypothétique. Il s'agit d'un complément circonstanciel, complément de phrase (extrapredicatif), à valeur de potentiel.

Note. Le verbe *serriez* est un imparfait de l'indicatif (à valeur modale de potentiel), non un conditionnel.

d) Deux cas particuliers

(i) Une subordonnée non verbale

Un cas particulier est représenté par la construction suivante :

- *comme pour y montrer quelque chose* (didascalie, v. 1621).

L'hypothèse d'une subordonnée non verbale elliptique peut être défendue (= « comme il tendrait sa jambe pour y montrer quelque chose »), phénomène fréquent avec les comparatives : selon cette analyse, nous sommes en présence d'une subordonnée conjonctive (*comme* étant une conjonction de subordination) comparative, complément de comparaison au sein du syntagme verbal (complément du verbe, intrapredicatif).

On note cependant que *comme*, ici, peut être supprimé ; on peut y voir, aussi, un adverbe modalisateur ; selon cette analyse, *comme* modifie le SP *pour y montrer quelque chose* et n'est donc pas démarcatif d'une conjonction.

(ii) La corrélation

- (*trop petite encor*) *pour qu'elle morde* (v. 1631).

La subordonnée conjonctive *pour qu'elle morde* est introduite par la locution conjonctive *pour que* corrélatrice de l'adverbe de degré *trop*, dont elle dépend. Fonction : complément circonstanciel de conséquence (et non de but, comme l'ont proposé de trop nombreux candidats).

Nous classons cette subordonnée dans les circonstancielles mais il s'agit d'une « circonstancielle » tout à fait singulière (on peut, de fait, choisir de classer à part les corrélations de ce type) : elle dépend d'un terme présent dans la principale auquel elle est corrélatrice (*trop*), et non de la phrase ou du verbe, et elle n'est pas mobile. Autrement dit, si le sémantisme de la subordonnée est circonstanciel, il n'est pas évident que sa fonction syntaxique le soit : une analyse en modifieur dans le SAdj est envisageable.

Le subjonctif s'impose dans la subordonnée en *pour que*, marquant le défaut d'actualisation du procès (celui-ci relève du contrefactuel).

La subordonnée interrogative indirecte totale

- *si quelqu'un habite / Dans la rotondité de cette cucurbite* (v. 1639-1640)

La subordonnée est coordonnée à une autre interrogative indirecte, mais partielle, *Comment la lune est faite* (v. 1639).

Elle est introduite par le mot *si*, dont la nature pose en fait problème : certains y voient une conjonction de subordination – c'est une marque spécifique de subordination –, d'autres y voient un adverbe interrogatif – *si* interrogatif, à la différence de *si* introducteur de la subordonnée hypothétique, qui est conjonctif, ne peut être repris par la conjonction *que* vicariante. La subordonnée est COD (c'est une complétive) de *tenir*.

2. 2. 2. Les propositions subordonnées relatives

La proposition subordonnée relative est introduite par un mot relatif qui, à la fois, joue le rôle de démarcatif subordonnant et exerce une fonction dans la subordonnée. S'il possède un antécédent, il est anaphorique de celui-ci, qu'il représente au sein de la subordonnée. La relative dotée d'un antécédent se comporte en général comme un adjectif ou un SAdj ; elle reçoit – le jury se permet d'insister sur ce point, étant donné les trop nombreuses approximations ou inexactitudes présentes dans les copies – une fonction adjectivale : épithète, apposée (ou épithète détachée) ou attribut. Les considérations sémantiques sur la dimension déterminative ou explicative d'une relative ne dispensent pas de l'analyse syntaxique des fonctions adjectivales des relatives concernées. Toute étude des relatives doit ainsi comporter l'identification de l'antécédent, de la catégorie de la relative, de la fonction de la relative et de celle du relatif.

Le cas du clivage mis à part, les relatifs du texte introduisent tous des relatives adjectivales. Sur le plan morphologique, ils appartiennent tous à la série des pronoms relatifs simples *qui, que, quoi, dont, où* (*quoi* n'est pas représenté). À la différence des formes composées *lequel, laquelle, lesquels* etc., ils ne sont marqués ni en genre ni en nombre mais leur organisation fait apparaître une flexion casuelle (une sorte de déclinaison).

2. 2. 2. 1. Les relatives au sens strict

Les relatives adjectivales du texte sont contiguës à leur antécédent, ce qui est leur place prototypique.

a) Le démarcatif est le pronom relatif que

- *qu'en mon manteau roussi / Je viens de rapporter à mes périls et risques* (v. 1634-1635)

- *que j'avais inventé* (v. 1642)

Le pronom relatif *que* est COD du verbe de la subordonnée (la périphrase verbale « viens de rapporter » v. 1635, « avais inventé » v. 1642).

Il a pour antécédent, dans la première occurrence, le SN défini « les étoiles d'or ». La relative est déterminative, épithète du groupe nominal « étoiles d'or » (plutôt que du nom seul « étoiles »).

Note. L'antécédent du pronom relatif *qu'* n'est pas uniquement « étoiles d'or » mais « les étoiles d'or », c'est-à-dire tout le SN. La relative épithète, en revanche, dépend uniquement de « étoiles d'or ».

La deuxième occurrence de *que* a pour antécédent le SN indéfini « un moyen ». La relative, sans qu'on puisse dire qu'elle permet d'identifier le référent – puisque le référent est bien présenté comme non identifiable par l'interlocuteur –, participe de manière essentielle à l'interprétation du SN ; la relative est donc essentielle, ou déterminative ; elle est épithète du nom « moyen ».

La phrase du v. 1642 ne constitue pas une phrase clivée : elle n'est pas une variante emphatique de *« J'avais inventé par un moyen » qui n'aurait aucun sens ; le pronom « ce » est anaphorique de « j'y suis monté » (anaphore résomptive) et « par un moyen que j'avais inventé » est un SP complément de *être*.

b) Le démarcatif est le pronom relatif *dont*

- *dont l'aiguille, à présent, là-haut, marque mon poids* (v. 1625).

Le pronom relatif *dont* a pour antécédent le SN défini (nom propre) *les Balances* et est complément du nom *aiguille*. La relative est non-déterminative, apposée au SN *les Balances*.

Note. À la différence de la relative épithète, la relative apposée dépend du SN (ici *les Balances*) : c'est une construction détachée (elle représente un prédicat secondaire vis-à-vis du SN).

c) Le démarcatif est le pronom relatif *où*

- (*au moment*) *où il va passer* (didascalie, v. 1621)

Le pronom relatif *où* anaphorise le SN « [le] moment » (« le » est amalgamé à la préposition « à » dans la forme « au ») et est complément circonstanciel (sémantisme de temps) dans la subordonnée. La relative *où il va passer*, déterminative, est épithète du nom *moment*.

Toutefois, *au moment où* est lexicalisé et peut s'analyser comme locution conjonctive (= « quand ») ; *au moment où il va passer* est à considérer, dans ce cadre, comme une subordonnée conjonctive circonstancielle de temps, complément circonstanciel dans la phrase (extrapredicatif).

2. 2. 2. 2. Un cas particulier : la structure clivée

- *C'est le ciel qui m'envoie !* (v. 1628)

Le pronom relatif *qui* est en corrélation avec *c'est* et constitue avec cette forme le présentatif complexe du clivage *c'est ... qui* portant sur le sujet de la phrase (*le ciel*) ; quand le clivage porte sur un autre constituant que le sujet, la forme du présentatif complexe est *c'est ... que*. La phrase extrait le SN sujet *le ciel* et le met en relief en une opération de focalisation qui explicite la relation de sujet à verbe ; ce faisant, le sujet s'oppose implicitement à d'autres sujets possibles (valeur d'opposition paradigmatique). *Qui m'envoie* relève simplement du thème, ou de la présupposition contextuelle.

Quel est le statut de *qui m'envoie* ? Est-ce une relative adjectivale ? Sans doute pas : *qui m'envoie* n'a pas valeur de caractérisation (cf. Claude Muller, *La Subordination en français*, Paris, Armand Colin, 1996) du constituant enchâssé. Ce n'est donc pas une expansion déterminative ou explicative de (*le*) *ciel*. Ce n'est pas non plus une relative attributive (type *J'entends la cantatrice qui chante* / *Je l'entends qui chante*) : la phrase ne dit pas à propos du ciel qu'il envoie Cyrano, mais que celui qui envoie Cyrano, c'est le ciel. On peut voir dans la forme *qui* du clivage un usage non subordonnant du relatif, associé à la

forme *c'est* pour transformer une phrase de base (*le ciel m'envoie*). Bien qu'analysable, ici, comme pronom relatif, *qui* n'introduit pas une authentique subordonnée relative. Indice des difficultés suscitées par la phrase clivée, on sait que la forme *qu-* du clivage peut correspondre à un *que* inanalysable comme relatif : *c'est avec Pierre qu'il est parti*.

3. La subordonnée sans démarcatif subordonnant

Le texte comporte ce qui peut apparaître, en première approche, comme une subordonnée infinitive (type particulier de complétive non conjonctive formée à partir d'un verbe à un mode non personnel) :

- *vous (...) venir* (v. 1637)

est COD de « vois ». La construction possède un contrôleur (ou « agent », « support »...) spécifique (« vous ») disjoint du sujet grammatical (« je ») du verbe régissant (« vois »), l'infinitif (« venir ») est en construction directe et n'est pas pronominalisable (indice de sa fonction verbale), et l'ensemble dépend, conformément au prototype, d'un verbe de perception (« vois »).

Il convient toutefois de rappeler que l'existence même de la proposition infinitive a été, et est, contestée par de nombreux grammairiens, au motif, notamment, que le contrôleur lui-même – ce qui fait sémantiquement office de « sujet » – est COD du verbe régissant (un élément du COD – l'infinitive – est donc lui-même COD). Certains proposent de voir dans ce type de tour une construction à deux compléments directs, ou bien une construction à prédicat de l'objet, ce qui revient à aligner l'infinitive sur une structure attributive de l'objet (l'infinitif serait attribut du COD « vous »).

Cependant, *voir venir* n'a pas ici statut de construction libre ; on peut y voir une sorte de locution verbale (signifiant « deviner les intentions (de quelqu'un) »). Le figement de l'expression conduit à la possibilité d'une réanalyse du tour : *vous* est, dans cette hypothèse, le COD du verbe composé *vois venir* (et *vous (...) venir* n'est évidemment plus perceptible comme infinitive).

*Note*¹ : certains linguistes ont développé une conception étendue de la proposition infinitive conduisant à voir p. ex. dans l'infinitif régi par *vouloir* (« Je voulais éviter une de ses trois lances », v. 1623 ; voir encore v. 1638 et v. 1641) le noyau d'une infinitive (l'infinitif correspondrait ainsi à la transformation d'une complétive conjonctive : * « Je voulais que j'évitasse... »). Pour la grammaire traditionnelle, cet infinitif est en emploi nominal (COD de *voulais*) et non en emploi verbal (le contrôleur de l'infinitif est identique au sujet du verbe conjugué ; le COD du verbe n'est pas formellement une structure de type [sujet + prédicat]). Le jury n'a accepté les analyses en termes de proposition infinitive que si elles étaient solidement étayées ; un simple étiquetage en « proposition infinitive » n'a pas été pris en compte. Même remarque en ce qui concerne *Empêchant vivement de Guiche de passer* (didascalie, entre le v. 1625 et le v. 1626) – *de passer* ne constitue pas le prédicat d'une proposition infinitive (c'est un SP COI ou COS du verbe) – ou *pour y montrer quelque chose* (didascalie, v. 1621) – le groupe infinitif, complément de la préposition *pour*, prend part à un SP complément circonstanciel de but.

*Note*² : aucune proposition participiale dans les didascalies du type « DE GUICHE, *criant* » (entre le v. 1640 et le v. 1641). Il y a bien une relation prédicative, mais la structure [nom propre – participe présent] n'est pas subordonnée au discours du personnage ; le participe présent constitue un prédicat secondaire (*cf.* la pause), il est apposé au nom du personnage dans une phrase nominale.

Le jury tient à rappeler qu'aucune conclusion n'est requise pour la question de synthèse de grammaire.

b) Faites toutes les remarques utiles et nécessaires sur le passage suivant :

« Il jaillirait du lait !

DE GUICHE

Hein ? du lait ?...

CYRANO

De la Voie

Lactée !...

DE GUICHE

Oh ! par l'enfer ! » (v. 1627-1628). (2 points)

Rappelons que, pour répondre à cette question, trop souvent négligée, il est nécessaire de proposer un plan, même très simple, qui distinguera par exemple les remarques d'ordre macro-structurel et celles d'ordre micro-structurel. À l'intérieur de ces deux sections, il convient de grouper de manière organisée les remarques portant sur des éléments similaires. Seuls les faits saillants doivent faire l'objet d'une analyse.

La réponse attendue doit se limiter à l'étude syntaxique du segment proposé. Il ne s'agit pas ici de se livrer à des analyses lexicologiques (la lexie « Voie / Lactée » ayant par ailleurs déjà été étudiée dans la première question de Lexicologie) ; de même, sauf mention contraire explicite, le jury n'attend pas de remarque de versification.

1. Étude de la macrostructure

Au niveau macrostructurel, au vu du passage retenu, le jury attendait de lire une ou plusieurs remarques pertinentes sur le problème de la phrase.

Le v. 1627 est constitué d'une phrase simple (« Il jaillirait du lait ! ») – il s'agit en fait d'une proposition rattachée à un système hypothétique étudié dans la question de morphosyntaxe (v. 1626) –, suivie d'une interjection interrogative (« Hein ? ») et de la répétition, dans un segment interrogatif, de la séquence impersonnelle « du lait ?... », puis d'une partie d'un groupe prépositionnel (GP) syntaxiquement lié à cette première proposition (« De la Voie [...] »).

Le premier hémistiche du v. 1628 s'ouvre avec la fin de ce GP (« Lactée !... ») et contient également deux interjections exclamatives (« Oh ! par l'enfer ! »).

Le passage pose la question des segments dépourvus de verbes conjugués :

- Ceux-ci peuvent s'expliquer tout d'abord par le recours à l'ellipse. En effet, dans l'interrogation « du lait ? », on peut considérer qu'il y a ellipse du début de la proposition, dont la répétition n'est pas jugée utile ; de même, le GP « De la Voie / Lactée », dont on discutera la fonction (voir ci-dessous), se rattache à la proposition simple initiale (« Il jaillirait du lait ! »), sans répétition de celle-ci, pour des raisons d'économie de mots.
- Les limites de la phrase graphique peuvent ici être interrogées dans la mesure où les points d'interrogation et d'exclamation ne marquent pas forcément la fin d'une phrase. Ainsi « du lait ? » fait partie du même segment, et donc de la même phrase, que l'interjection « Hein ? » : en témoigne l'absence de majuscule à « du ». Les deux interjections « Oh ! » et « par l'enfer ! » forment elles aussi une seule phrase graphique, malgré les points d'exclamation (voir l'absence de majuscule à « par »).
- L'interjection « par l'enfer ! » pose quant à elle la question des frontières entre interjection et phrase averbale, le critère distinctif entre les deux étant le figement du GP. Si l'on considère le GP comme totalement figé, et remplaçable par un mot-phrase (*Diantre !*), on l'analysera comme une interjection ; si on l'analyse comme non totalement figé, et remplaçable par un autre GP (*Par le Diable ! Par les démons de l'enfer !*), on fera plutôt de ce segment une phrase averbale. Le caractère quasi figé du tour – les variations possibles étant faibles (*En enfer* a un autre sens ; **Par le paradis !* n'est pas usité) – nous invite toutefois à trancher en faveur d'une interjection.

2. Remarques d'ordre micro-structurel

- La construction impersonnelle : « Il jaillirait du lait ! »

Le verbe *jaillir* est un verbe intransitif qui est ici employé dans une construction impersonnelle. Dans ce cas, il est nécessairement suivi d'une séquence impersonnelle, toujours postposée (« du lait »), analysable comme son « sujet réel¹⁵ ».

La place du sujet grammatical est occupée par le pronom de rang 3 « il », dit impersonnel, qui est désémantisé et référentiellement vide, tandis que la séquence impersonnelle représente le sujet logique, comme le prouve la transformation de la proposition en construction personnelle : *Du lait jaillirait !* Bien que la séquence impersonnelle se rapproche syntaxiquement du fonctionnement d'un COD, ce que montre le test de pronominalisation : *Il en jaillit*, elle ne saurait être interprétée comme tel, contrairement à ce que le jury a souvent lu.

La séquence « du lait » est un GN introduit directement, sans préposition : le nom « lait » est actualisé par l'article partitif *du*. On pourrait aussi trouver l'article indéfini : *Il jaillirait une montagne de sucre* ; la séquence peut plus difficilement prendre la forme d'un GN défini ou équivalent¹⁶ : **Il jaillirait le lait de la bouteille*.

Le pronom « il » présente bien les caractéristiques relevées par la *Grammaire méthodique du français*¹⁷ : il est invariable (**Ils jailliraient du lait*), il ne peut être remplacé ni par un autre pronom, ni par un nom ou un GN (**La Voie lactée jaillirait du lait*), il précède le verbe, dont il régit l'accord, et ne peut en être séparé que par des pronoms personnels conjoints et/ou par le discordantiel « ne » (*Il n'en jaillirait pas*).

Le choix de la construction impersonnelle entraîne une redistribution du thème et du rhème dans la proposition. La séquence impersonnelle « représente logiquement la substance sémantique qui supporte la prédication¹⁸ », comme le prouve sa reprise dans l'interrogation qui suit : « du lait ? ». Le GN postposé apparaît ainsi comme la principale information. Le choix de la construction impersonnelle au lieu de la construction personnelle « permet de développer une dynamique d'information croissante¹⁹ ».

- « **De la Voie / Lactée** » est un GP composé d'une préposition (« de ») et d'un GN régime / complément (« la Voie / Lactée »), que l'on pourrait initialement analyser comme un complément essentiel de lieu (dans la mesure où il est appelé par la construction du verbe, même si on peut le supprimer), ajouté dans un second temps à la proposition « Il jaillirait du lait ! », la préposition « de » signifiant ici l'origine.

Or la proposition a déjà un complément de lieu sous-entendu, que l'on peut identifier grâce à la première partie du système hypothétique (« Si vous serriez mon nez ») : *Il jaillirait du lait de mon nez*.

On peut donc proposer une seconde analyse plus pertinente en faisant de ce segment un complément du nom « lait » : *il jaillirait de mon nez du lait de la Voie lactée*. Dans ce cas, la préposition *de* signifie l'appartenance, mais aussi l'origine (« du lait qui provient de la Voie lactée »).

- **La conjugaison du verbe *jaillir***, au conditionnel présent, temps de l'indicatif, se comprend par rapport au système hypothétique dans lequel la proposition prend place : sa valeur est ici le potentiel. Le premier segment du système (« Si vous serriez mon nez [...] ») fait intervenir l'imparfait de l'indicatif.

- **Les interjections « Hein ? », « Oh ! », « par l'enfer ! »**

Les interjections constituent une classe grammaticale aux frontières mouvantes qui se situe « aux marges de la phrase²⁰ ». Elles peuvent être des mots-phrases figés, issus d'onomatopées (*hein, oh*), ou bien des GP plus ou moins lexicalisés (*par l'enfer, par le Diable*). Dans tous les cas, elles traduisent l'affectivité du locuteur.

¹⁵ Voir Hanne Martinet, « Les variantes impersonnelles d'énoncé en français », *La Linguistique*, vol. 11, 1975, p. 75-86.

¹⁶ Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, § 97, p. 149.

¹⁷ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat & René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, rééd. 2004, p. 444-445.

¹⁸ Le Goffic, *op. cit.*, § 97, p. 148.

¹⁹ *Ibid.*, p. 149.

²⁰ Riegel, Pellat & Rioul, *op. cit.*, p. 462.

« Hein » exprime la surprise du locuteur et vient souligner l'interrogation qui suit (« du lait ? »), comme le prouve le point d'interrogation qui suit l'interjection. « Oh ! » et « par l'enfer ! » sont quant à elles suivies d'un point d'exclamation. Contrairement à celles-ci, « hein » a une valeur phatique, voire pragmatique, puisqu'elle invite l'interlocuteur à répéter ce qu'il a dit (c'est l'équivalent familier et oral de *Pardon ?*, *Qu'avez-vous dit ?*). On peut la rapprocher du pronom interrogatif *quoi*, souvent employé comme interjection.

Les interjections n'ont pas de fonction syntaxique, elles sont invariables, autonomes dans le discours et forment une classe hétérogène, comme le montrent les occurrences du texte.

3. Stylistique (8 points)

Bien conscient que la question de stylistique requiert des qualités qui rendent encore plus difficile son traitement en temps imparti, le jury ne peut que rappeler les points sur lesquels insistent, d'année en année, les rapports. Troisième moment de l'épreuve d'étude grammaticale, complémentaire des questions de lexicologie et de morphosyntaxe, la stylistique nécessite des connaissances formelles d'autant plus précises et maîtrisées qu'il s'agira de les mettre au service d'une interprétation documentée du texte. Si les connaissances d'histoire littéraire sont indispensables, c'est avant tout pour éviter les contresens. Quant aux intuitions, aux impressions et aux effets ressentis à la lecture du texte, ils ne seront retenus que dans la mesure où leur description s'appuie sur les mécanismes formels qui les produisent.

Il existe de nombreux manuels de stylistique qui peuvent être utiles aux candidats, et les rapports de jurys des années précédentes permettront également de revenir sur les divers attendus de cet exercice, souvent réalisé dans l'urgence, quand il n'est pas interrompu avant sa fin.

Rappelons ici quelques éléments trop souvent négligés dans les copies.

La problématique ne doit pas être trop large (par exemple, on ne se demandera pas seulement « pourquoi le passage est comique »). Elle doit permettre de souligner la spécificité de l'extrait et la manière dont il se singularise par rapport à d'autres passages de l'ouvrage. Elle se décline ensuite en axes qui sont autant de parties (2, 3 ou 4). Il n'est en effet pas nécessaire de faire trois parties, surtout si cela implique que la troisième soit indigente ou quasi-inexistante. Par ailleurs, les plans tout prêts et plaqués sur l'extrait sont généralement peu convaincants : on a ainsi vu plusieurs commentaires fondés sur l'étude, en trois parties, des preuves *logos*, *pathos*, *ethos*, manquer les vrais enjeux du passage. Afin, malgré le manque de temps, de ne pas sacrifier la lisibilité du plan, on veillera à faire clairement apparaître les différentes strates d'analyse du texte : si le jury attend que la plus grande partie du commentaire soit rédigée, il invite les candidats à numéroter clairement les titres des grandes parties et des sous-parties, titres qui constituent des repères essentiels et permettent de gagner un temps précieux.

Dans le développement, le jury a été sensible aux démarches les plus méthodiques qui, veillant à éviter les catalogues thématiques, les considérations générales et la paraphrase, ont eu le souci de maintenir les trois moments de l'analyse stylistique, à déployer dans chaque sous-partie : identification d'un trait formel, relevé d'exemple(s) permettant sa description précise puis son interprétation. Trop de copies oublient malheureusement l'une de ces étapes. Or sans description linguistique, l'interprétation en reste à l'état d'intuition ; sans référence au texte, il devient impossible de décrire les mécanismes formels ; et sans interprétation, on en reste à une liste de remarques grammaticales.

La justesse du commentaire implique également d'envisager le texte sous ses différentes facettes. Sans viser l'exhaustivité, les copies qui, se limitant au lexique, renonceraient à prendre en compte la diversité des postes d'analyse ne sauraient prétendre à la moyenne. Dans le véritable morceau de bravoure théâtrale que constituait l'extrait, on attendait *a minima* une analyse des personnes de l'énonciation, des temps des verbes, des indices de la double énonciation, des effets de rythme, de la syntaxe de la phrase complexe et de ses emboîtements, ainsi que des réflexions sur les figures (syllepses, métaphores), sur les jeux de scènes et les procédés du comique, les outils du burlesque, et des éléments de versification. Ces derniers sont souvent négligés, de nombreux candidats peinant même à manier les connaissances minimales en la matière (on dit *rejet* et non pas *scission*, *syllabe* et pas *pied*, et *rime* pour désigner une *fin de vers avec un effet sonore*). Précisons cependant que la versification ne peut pas constituer une partie du plan à elle seule, surtout si le propos n'est que descriptif. Elle doit permettre une interprétation. À titre d'exemple, le rejet de « Lactée » permet de défiger le nom composé « Voie Lactée », en redonnant à l'adjectif ainsi isolé le sens propre qu'il avait perdu dans la composition.

De façon plus générale, il importe de bien maîtriser les termes linguistiques : dans certaines copies, l'adjectif *performatif* et le nom *hypotypose* en particulier sont utilisés de façon plus que fantaisiste. Par ailleurs, s'il est possible de présenter certaines analyses de façon semi-rédigée, il faut en revanche proscrire le style télégraphique et ne pas confondre semi-rédaction et superficialité ou ellipse. De même, on ne saurait trop conseiller de soigner l'orthographe et l'expression, mais aussi la graphie. Même pressé par le temps, il importe de se relire et d'éviter les facilités d'expression, les mots trop familiers (comme *maman-ours*) ou les anglicismes anachroniques (Cyrano ne se livre pas plus à un *one-man-show* qu'il n'orchestre du *comic relief*).

Sans constituer un modèle, ni un corrigé à proprement parler, les quelques éléments d'analyse ci-dessous constituent un exemple parmi d'autres de canevas possible. D'autres projets de lecture, plans et axes d'examen pouvaient être choisis et ont pu, de fait, se rencontrer dans les meilleures copies.

Introduction

Qualifiée par son auteur de « comédie héroïque », la pièce *Cyrano de Bergerac* dresse, au fil des scènes, un portrait ambigu de son héros éponyme, entre maîtrise verbale et inertie du projet amoureux, altruisme et narcissisme, panache et ridicule, grotesque et sublime, comique et poésie. La scène 13 de l'acte III, qui s'ouvre sur la cascade d'un Cyrano glissant habilement de l'arbre qui mène au balcon de Roxane pour s'interposer devant de Guiche, propose un nouvel exemple de cette élévation paradoxale.

Dans le passage qui précède notre extrait, de Guiche a écrit à Roxane qu'il se rendrait chez elle pour récolter les fruits de ce qu'il croit être son amour – alors qu'elle reçoit déjà Christian. Grâce à une ruse, Roxane convainc alors le capucin, porteur du message de de Guiche, de la marier avec Christian ; pour ce mariage, le capucin a demandé un quart d'heure, que Cyrano va devoir occuper par sa verve, afin de refuser à de Guiche le passage jusqu'à la maison de Roxane.

Cyrano, rentrant alors dans la peau de Savinien de Cyrano, auteur des *États et Empires de la Lune et du Soleil* au milieu du XVII^e siècle, tombe devant de Guiche et prétend arriver de la lune. Cet extrait de la scène 13 de l'acte III est un moment de bravoure théâtrale, au cours duquel Cyrano met en œuvre une fiction stellaire, dont il est le seul acteur, pour divertir – à tous les sens du terme – son adversaire, grâce à des procédés de détournement comique.

1. Une scène en mouvement

1. 1. Le récit d'un voyage spatial

Cyrano, pour empêcher de Guiche de se rendre chez Roxane, raconte son supposé voyage dans l'espace, après s'être présenté « tombant de la lune » (v. 1596).

- Verbes de mouvement liés aux temps du passé : v. 1622-1624 « Je voulais éviter » concomitant de « en frôlant », « suis allé tomber », « J'ai traversé » concomitant de « en cassant » (v. 1632), « j'y suis monté » (v. 1641), le pronom adverbial *y* renvoyant de façon anaphorique à la lune : mouvement de verticalité narré par Cyrano, repris par le 2^e déictique « là-haut » du v. 1625 ;
- Présent à valeur temporelle étendue pour caractériser l'espace (lie le moment du voyage et le moment de l'énonciation, avec le 1^{er} déictique du v. 1625, « à présent »). Ainsi de « marque mon poids », et ensuite « s'affuble » (v. 1630), « L'autre Ourse est trop petite encor » (v. 1631) avec le verbe *être* qui permet la caractérisation par l'attribut, ou « Comment la lune est faite » v. 1639 ;
- « la lune » à ce v. 1639 est ensuite reprise par une périphrase au vers suivant, « Dans la rotondité de cette cucurbité » : plusieurs procédés concourent à renforcer le comique de ce récit de voyage spatial, comme la reprise parodique d'un trait de style impressionniste²¹ (*les colonnes blanches > des blancheurs de colonne*), qui consiste à faire apparaître avant la dénomination l'impression (ici l'effet de rondeur) produite par le référent ; le détournement parodique des périphrases désignant la lune (« l'astre au front d'argent », Lamartine, ou « cette boule à couleur de safran »

²¹ Voir à ce sujet Gilles Philippe, « La langue littéraire, le phénomène et la pensée » dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 91-119, p. 95.

repris au vrai Cyrano, v. 1601), par un GN expansé dans les règles, d'apparence savante, mais comique : le nom « cucurbite », repris au latin *cucurbita* pour désigner la courge, est en soi sujet à l'humour par le [kyky], analogue à un redoublement hypocoristique (type *joujou*), ce redoublement étant précédé, dans le premier hémistiche, du jeu sonore sur [o] et sa nasale [õ] – *rotondité*. Les signifiants se doublent de l'analogie de la lune avec une courge, et les substantifs à connotation savante (par leur rareté) deviennent alors parodiques ; la rime en [bit] concourt évidemment au burlesque, voire à la grivoiserie amorcée par l'éventuelle métaphore sexuelle du « nez » dont « Il jaillirait du lait ».

1. 2. Un rythme rapide

- Rythme de la scène, avec :
 - l'expression de la simultanéité : la didascalie « *au moment où il va passer* » (v. 1621) suspend le vers et interrompt la tentative de de Guiche. La temporalité marquée par la locution conjonctive établit la concomitance de la subordonnée et de la principale. De même pour le participe présent de la didascalie « *Empêchant vivement de Guiche de passer* » (entre v. 1625-1626), soutenu par l'adverbe « *vivement* » ;
 - le ton enlevé de Cyrano : la modalité exclamative traduit l'énergie et l'enthousiasme de phrases destinées à attirer l'attention. La variation très rapide des tons, entre les vers 1628 et 1633, se lit dans les didascalies indiquant les attitudes jouées par le locuteur ; ces variations vont de pair avec des saillies (voir 3.2.) brèves, à la syntaxe relativement simple. L'interjection « Non ! », qui ouvre le v. 1629, prend par surprise (sorte de négation polémique) et ouvre cette énumération rapide.
- Rythme de l'action narrée :
 - même expression de la simultanéité, avec le gérondif « en frôlant le Trident » (v. 1622) par rapport au verbe conjugué, à l'intérieur d'une subordonnée exprimant elle-même la concomitance (« comme [...] ») ; voir aussi « en tombant » (v. 1629) ;
 - le passé proche : Cyrano raconte un voyage qui viendrait de finir, d'où le présent d'énonciation étendu « je rapporte » (v.1621), qui établit un lien entre le moment d'énonciation et le voyage fictif, raconté à l'imparfait – « je voulais éviter » (v. 1623) – et au passé composé v. 1632 et 1641, mais aussi au passé proche avec la périphrase temporelle : « je viens de le voir » (v. 1629), « Je viens de rapporter » (v. 1635).

1. 3. Cyrano en mouvement

Dans l'espace théâtral comme dans le récit, le corps de Cyrano est le point central de la scène : en ramenant l'attention sur sa personne, il fait obstacle à de Guiche et protège Roxane et Christian.

- Le corps de Cyrano dans le récit : les CC indiquent comme dignes d'attention les éléments de son anatomie qui prouvent son voyage : ainsi du pronom adverbial « *y [montrer]* » (v. 1621), et du déterminant déictique dans « Dans mon mollet » (v. 1621) qui ouvre la réplique de Cyrano. La forme « Je suis allé tomber assis » suggère, sans la nommer ici, la partie la moins noble de son anatomie, renvoyant au « postère » de la même scène (v. 1608), en position de complément du nom dans « le poids de mon postère » : le renvoi est motivé par la référence ici aussi à « mon poids » (v. 1625). Le nez de Cyrano, objet de discours s'il en est, n'est pas en reste puisqu'il apparaît à la césure du v. 1626, qui finit par « vos doigts ».
- Sur scène, Cyrano devient un obstacle au parcours de de Guiche : le mouvement de ce dernier est empêché, avec un futur proche (périphrase verbale temporelle *aller* + infinitif) contrarié dans la subordonnée « *il va passer* », par l'action de Cyrano, qui devient sujet syntaxique : « *tend sa jambe comme pour y montrer quelque chose et l'arrête* » (v. 1621) ; de Guiche, lui, est objet de ces verbes : « *Empêchant vivement de Guiche de passer* », « *le prenant* » (entre v. 1625-1626).
- La mention de « vos doigts » et « à un bouton du pourpoint » implique physiquement de Guiche : dans le discours comme dans le geste, Cyrano se raccroche à des détails.

2. Le théâtre dans le théâtre

Empêché dans ses actes et disqualifié comme allocataire, de Guiche n'est plus seulement un des personnages de la pièce de Rostand, mais devient à la fois le spectateur de la mise en scène de Cyrano et une marionnette qui interagit avec le personnage revenant de la lune.

2. 1. L'impuissance de de Guiche

- Cyrano joue la proximité avec de Guiche, en le traitant apparemment en allocataire privilégié :
 - Le jeu de la confiance, par l'explicitation de ses intentions, avec les verbes « je voulais éviter » (v. 1623) et « Mais je compte » (v. 1633). De même, « de ma bouche tenir » (v. 1638) reprend le ton « *Confidentiel* » (entre v. 1630-1631) ;
 - Les adresses impliquent l'allocataire : ainsi de l'apostrophe v. 1626 « Monsieur » détachée en plein milieu de la circonstancielle, ou la forme interrogative « Croiriez-vous » v. 1629.
- Exaspération de l'allocataire :
 - Les didascalies « *hors de lui* » (entre v. 1620 et 1621) et « *criant* » (entre v. 1640 et 1641) en témoignent, de même que *par* utilisé comme préfixe dans « la parfin » (v. 1637), qui renforce l'intensité du substantif *fin*.
 - « Monsieur ! » (v. 1621 et 1638) est davantage une interjection, manifestant la subjectivité du locuteur (avec la modalité exclamative en sus), qu'une apostrophe tournée vers l'allocataire ; la valeur injonctive possible de cette interjection reste implicite.
 - Constamment interrompu par Cyrano et suffoquant de rage, de Guiche, voyant sa parole réduite aux phrases averbales, manifeste son incompréhension en combinant interrogations, reprises en écho dissensuelles (« Hein ? du lait ?... », v. 1627), et suggère son exaspération avec le juron interjectif « Oh ! par l'enfer ! » (v. 1628).
- La parole entravée : de Guiche ne peut pas finir les phrases qu'il commence : dans « À la parfin je veux... » (v. 1637) et « Je veux... » (v. 1641), les points de suspension indiquent l'interruption : dans les deux cas, S + V débute le vers, que Cyrano finit pour son compte, la première fois en détournant le sujet « je » en un « Vous » apostrophe (v. 1637), poursuivi par la reprise du verbe « veux » en « Vous voudriez » (v. 1638) ; la deuxième en proposant lui-même le COD (groupe infinitif v. 1641-1642) du verbe « veux » qu'il ne laisse pas l'allocataire formuler.
- La parole remplacée : de fait, Cyrano n'empêche pas seulement de Guiche de passer, il l'empêche aussi de parler, et finit par le faire à sa place : la réplique v. 1638-1640 est interrogative, de même que celle du v. 1641, mais ce sont des interrogations rhétoriques (pas d'inversion sujet-verbe dans la première), reposant uniquement sur le point d'interrogation à l'écrit et le ton à l'oral : v. 1639-1641 Cyrano utilise trois complétives interrogatives indirectes CO des verbes de connaissances « tenir » et « Savoir », censées rendre compte des questions de de Guiche ; la parole de ce dernier devient discours indirect, supposé par le locuteur premier, dans un procédé de dialogisme interlocutif anticipatif²². La supériorité énonciative de Cyrano s'incarne aussi dans un éthos discursif divin : la « Lyre », la mention du « ciel qui m'envoie » (v. 1628) par opposition à « l'enfer » ainsi que le fait qu'il rapporte une parole céleste peuvent renvoyer au personnage de Mercure.

2. 2. De Guiche spectateur de Cyrano

- Cyrano met en scène : la didascalie « *comme pour y montrer quelque chose* » (v. 1621), avec l'adverbe de comparaison, montre le jeu auquel il se livre ; le pronom indéfini objet est évidemment indéfini pour les spectateurs, qui ne peuvent rien y voir, parce qu'ils sont trop loin et parce qu'il n'y a rien à voir. De Guiche devient un autre spectateur de ce théâtre dans le théâtre. L'expression figurée « je vous vois venir » (v. 1637), qui signifie « je devine vos intentions »,

²² Voir Jacques Bres, Aleksandra Nowakowska et Jean-Marc Sarale, *Petite grammaire alphabétique du dialogisme*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

peut être lue de même selon un procédé de double énonciation (en syllepse), à la fois dans la fiction de dialogue mise en place par Cyrano (qui fait mine de deviner les questions), et dans la scène cadre. Enfin, les didascalies de ton, nombreuses, soulignent les variations de jeu.

➤ De la mise en scène à l'écriture :

- « tout ceci » (v. 1633) renvoie anaphoriquement tant à ce qui précède qu'à ce qui va suivre : à l'image de la pièce, qui joue avec les références du XVII^e et du XIX^e siècles, l'axe temporel est brouillé, puisque Cyrano se décrit comme revenant de la lune (et non pas y partant comme dans l'hypotexte), donc ultérieurement au voyage raconté par l'hypotexte – mais en même temps il se représente dans l'étape d'avant le texte, comme s'il essayait sa fiction sur un auditoire avant de la consigner « en un livre » (v. 1633), le déterminant indéfini renvoyant à l'œuvre romanesque de Savinien de Cyrano. Le passé proche du récit du voyage se transforme en futur (v. 1636) : « on l'imprimera », « serviront ». Les « étoiles d'or [...] serviront d'astérisques », dans un passage du lexique du voyage stellaire au lexique de la typographie, le complément du nom suggérant que l'écriture est un procédé alchimique. Déjà projeté dans ce livre, Cyrano use ensuite d'un passé simple très narratif, davantage coupé de la situation d'énonciation : « Ce fut » (v. 1642).
- Dans la personnification de Sirius par le syntagme verbal « s'affuble d'un turban », on peut lire une allusion intertextuelle à *Micromégas*, le protagoniste voltairien venu de Sirius et déplorant les combats entre hommes « couverts de chapeaux » et hommes « couverts d'un turban » (*Micromégas*, chapitre 7) ; le thème du voyage spatial et le « livre tout blanc » évoqué à la fin du conte relie ce passage au texte du XVIII^e siècle : le voyage de Cyrano est aussi un voyage dans les textes.

3. Procédés de la virtuosité verbale

Comme dans de nombreuses autres scènes, la question de la parole constitue l'enjeu central d'un passage qui montre une nouvelle facette du modèle d'éloquence qu'incarne Cyrano.

3. 1. Retarder

- Pour remplir son quart d'heure, Cyrano allonge son propos :
 - c'est le rôle des digressions dans les propositions après les tirets (v. 1622-1624), en plein milieu d'une phrase et à 1/3 de vers : une première digression est introduite par le premier tiret disjonctif et la conjonction « et », qui lie les deux propositions par la concomitance des idées qui viennent à Cyrano : ensuite vient une circonstancielle qui provoque l'attente de la principale (v. 1624), puis un 2^e tiret disjonctif, à la fin du v. 1624, qui n'est en fait pas un tiret fermant permettant de reprendre la phrase interrompue v. 1622, mais une 2^e interruption au milieu de la première, par l'ajout d'une expansion du GN « les Balances », (v. 1625). Dans ce dernier vers, la relative est allongée par l'ajout de deux CC déictiques, « à présent, là-haut », qui retardent l'arrivée du GV.
 - La complétive COD de « Croiriez » (v. 1630) n'arrive qu'au vers suivant, retardée par la proposition incidente, « je viens de le voir en tombant », dans laquelle le pronom personnel « le » est cataphorique de ce qui suit, par effet d'annonce. C'est le même procédé avec le GN sujet « les étoiles d'or » v. 1634 dont on attend le verbe, qui n'arrive qu'au v. 1636 (« serviront »), car retardé par une relative épithète allongée elle-même par deux circonstants, l'un de phrase « en mon manteau roussi » l'autre de prédicat « à mes périls et risques » en début et fin de relative, puis par une 2^e subordonnée, « Quand on l'imprimera ».
 - Enfin, Cyrano multiplie les formes verbales quasi-synonymes (« Je suis allé tomber assis », v. 1624²³)
 - Et pour tisser autour de de Guiche – et du spectateur/lecteur – une toile de mots dont il ne peut sortir, Cyrano renforce également la cohésion du discours par des jeux de renvois phonétiques, lexicaux ou intratextuels (selon la fonction des « astérisques » v. 1636, qui permettent à l'auteur des notes ou additions à son propre ouvrage) :

²³ Ce jeu prolonge le polyptote des v. 1604 et suiv. « Tout en cheyant », « je choisis », « Viens-je de choir ».

- Proximité des rimes suivies : [ã] v. 1621-1622, et [ã̃s] v. 1623-1624, puis [wa] v. 1625-1626 rime masculine, et [wa] v. 1627-1628 rime féminine, et plus bas [si] v. 1633-1634, puis [isk] v. 1635-1636, et [ir] v. 1637-1638, puis [bit] v. 1639-1640, avec la même voyelle et diverses consonnes d'appui et/ou coda ;
- La reprise lexicale, en contexte relativement étroit, « une dent / De la Grande Ourse » (v. 1621-1622), permet de développer le v. 1631, « L'autre Ourse [...] morde ». Mais aussi en contexte plus large, « la Lyre » v. 1632 renvoie à la lyre « En pâte de brioche », avec des cordes en sucre, réalisée par un apprenti de Ragueneau (acte II, scène 1).

3. 2. Remotiver les expressions figurées²⁴

- Les noms propres de constellation redeviennent, par une antonomase inverse, des noms communs désignant des animaux ou des individus : ainsi « une dent » (v. 1621) rapprochée de « mollet » suscite l'image d'une morsure, de chien ou de loup, et le complément du nom « De la Grande Ourse », rejeté au début du vers suivant, crée la surprise par la remotivation de la métaphore originelle. Un autre défigement est obtenu par la dissémination du nom propre « Petite Ourse » au vers 1631 (« L'autre Ourse est trop petite encor pour qu'elle morde ») dont le nom (« Ourse »), en fonction sujet est séparé de l'adjectif (« petite ») en fonction attribut (la variation en degré par l'adverbe « trop » achève le défigement en donnant à « petite » son sens premier). La labilité de la langue semble l'écho de celle de l'univers, l'adverbe « encor » (« trop petite encor ») présupposant un univers en perpétuelle évolution. En outre, l'adjectif « autre » antéposé à « Ourse » prend une valeur antonymique (référence implicite à la Grande Ourse), et témoigne de la reconfiguration de cet autre nom propre. Cyrano s'adonne à une cosmogonie distrayante et toute personnelle.

C'est le même procédé avec l'expansion nominale des « Balances » au vers suivant, qui suscite, par métonymie, l'image de « l'aiguille » (v. 1625) : la métonymie devient pour Cyrano, forcé d'improviser, l'expression de la contiguïté de ses idées. Et de même pour « une de ses trois lances » (v. 1626), un hémistiche qui renvoie par métonymie à « Trident » au vers précédent, ainsi remotivé dans sa dimension concrète.

Par ailleurs, le vers 1632 active deux lectures : le premier hémistiche – « J'ai traversé la Lyre » – invite à prendre le verbe *traverser* dans son acception spatiale (« parcourir »), faisant référence au voyage astral. Mais le gérondif du deuxième hémistiche – « en cassant une corde » – remotive le nom de la constellation en mentionnant un méronyme (« corde ») de la lyre, l'instrument. Ce faisant, *traverser* peut faire l'objet d'une lecture sylleptique, prenant le sens, rétroactivement, de « percer » (impliquant une idée de béance), d'où la chute ensuite décrite.

- Défigement de la phraséologie²⁵ :
 - Les vers 1626-1627 orchestrent le défigement de l'expression *si on lui pressait le nez, il en sortirait du lait* (usitée dans Hugo, *Les Misérables*), qui désigne de façon figurée un jeune homme inexpérimenté, qui veut paraître aguerri : ici Cyrano se l'applique par antiphrase, mais au sens propre, en remotivant l'expansion du nom « De la Voie / Lactée » v. 1627-1628. Le rejet de l'adjectif relationnel en début de vers suivant défige le nom propre : « Lactée » est rappelé, par la présence de « lait » au vers 1627, à sa famille dérivationnelle (*lacté/lait*). Ce défigement orchestre une dégradation burlesque, puisque faisant chuter du niveau stellaire au domaine alimentaire.
 - De même, au vers 1628, « l'enfer » dans le juron se trouve remotivé par l'antithèse avec « le ciel » dans la phrase clivée « C'est le ciel qui m'envoie » : celle-ci extrait le sujet « le ciel », comme pour apporter une rectification à la réplique de de Guiche (*ce n'est pas les enfers, c'est le ciel qui m'envoie*). Enfin, l'opposition de ces deux noms, de part et d'autre de la césure, orchestre

²⁴ À ce sujet on pourra consulter Élise Nottet-Chedeville, « Le comique verbal dans *Cyrano de Bergerac* », *L'Information grammaticale*, n° 172, 2022/1, p. 14-18.

²⁵ La locution adverbiale « à mes périls et risques », dont l'ordre des substantifs est inverse de celui que nous connaissons aujourd'hui, n'est cependant pas un exemple de défigement : elle était souvent employée ainsi au XIX^e siècle (voir le *Littré* ; on en trouve d'autres exemples dans la presse et la littérature de l'époque).

un jeu sur le concret et l'abstrait. Ces termes traditionnellement associés à la métaphore axiologique du Bien et du Mal retrouvent ici un sens propre, par l'emploi de termes présupposant une verticalité : « tomber » (v. 1624), « là-haut » (v. 1625), « en tombant » (v. 1629), « monté » (v. 1641).

- Enfin, l'ouverture de la proposition du vers 1634 sur « les étoiles » et sa fermeture au vers 1636 sur « astérisques » permettent la remotivation de l'origine étymologique de ce dernier terme, « petite étoile » en grec. Par un effet de paronymie, on peut alors entendre dans « astérisques » l'écho du terme « astérisme », qui désigne un agencement d'étoiles remarquable associé à la transformation du héros lors de son apothéose (catastérisation). La chute de Cyrano, tombé de la lune, peut ainsi se lire comme l'inversion de ce topos épique, exemplifiant le principal motif d'un drame qui progresse au fil des échecs et des désillusions de son héros atypique. Ce faisant, le voyage (« étoiles »), le manuscrit (« astérisques »), mais aussi le drame lui-même se trouvent liés dans et par la langue.

Dans ce passage comique et virtuose, Rostand et son personnage dessinent la constellation d'un récit en échos : écho à l'auteur Cyrano du siècle classique, à d'autres œuvres littéraires, à des références érudites. Procédé central de la dramaturgie du passage, le détournement concerne ainsi aussi bien l'attention de de Guiche, le sens des mots ou les références littéraires et la diversion atteindra vraiment son but dans la suite de la scène, lorsque Cyrano déclinera tous les moyens inventés pour monter dans la lune.

Le théâtre dans le théâtre se double donc de la littérature dans la littérature, et d'une parole qui se joue du voyage, de l'espace, et même des règles du dialogue. Car il ne s'agit pas pour Cyrano de discuter avec de Guiche, mais de l'étourdir de mots – dans un renvoi intratextuel à l'acte I scène 4, où la parole du Vicomte disparaît devant celle du héros, qui là aussi joue des rôles « En variant le ton » (v. 314), et parle – mieux – à la place de son allocutaire (le dialogisme interlocutif est alors annoncé par « vous m'auriez dit » v. 354).

EPREUVES ECRITES

VERSION LATINE

Rapport présenté par Anne Rolet, professeure des universités, Rennes 2.

Remarques générales

Le texte proposé aux candidats et aux candidates de la session 2022, relativement court (186 mots), était un extrait du recueil de Cornélius Népos (vers 100-vers 27 av. J.-C.), *De excellentibus ducibus exterarum gentium/ Sur les grands généraux des nations étrangères* (livre 10, chapitres 3, §3 et 4).

Le livre 10 du traité est consacré à Dion de Syracuse (409-354 av. J.-C.), homme politique qui fut élève de Platon et familier de la cour du tyran de Sicile Denys l'Ancien. Après avoir tenté en vain, avec l'aide de Platon, de rallier le fils du tyran, Denys le Jeune, aux préceptes de la philosophie, Dion fut exilé en Grèce en 366, avant de revenir en Sicile en 357 puis d'exercer lui-même un pouvoir autocratique sur Syracuse en 355. Il fut assassiné l'année suivante.

Le titre et les quelques lignes en exergue du texte devaient être lus attentivement. Ils permettaient de comprendre les relations entre les personnages mais aussi de saisir la logique psychologique et chronologique du texte.

La première partie du texte décrit bien le retournement fatal dans le jeu des influences qui entourent Denys, tiraillé entre l'*auctoritas* et l'*eloquentia* de Platon, mères de bonne persuasion, et le *consilium* sournois de Philistus. Renonçant à suivre les injonctions du philosophe et à réaliser à Syracuse l'idéal d'une cité délivrée du joug tyrannique, le souverain cède aux soupçons que lui instille l'historien Philistus et bascule dans une violence accrue (*aliquanto crudelior*), exacerbée encore par la jalousie qu'il nourrit à l'encontre de son rival politique Dion, qui le supplante à l'évidence dans tous les domaines. Cette *invidia*, qui, dans le texte (l. 4), désigne la haine que le peuple nourrit envers son souverain, est aussi la passion qui agite ce dernier et explique son comportement. Jaloux des prérogatives qu'il craint de perdre autant qu'envieux des qualités que possède l'adversaire mais qu'il n'a pas lui-même, Denys adopte une tactique graduée et insidieuse pour éliminer son ennemi, en la couvrant par des justifications hypocrites face aux protestations populaires : il exile Dion et renvoie ses biens prétextant un intérêt commun, puis, en représailles des préparatifs d'une guerre par Dion, lance une attaque contre des membres de la famille proche de l'exilé : son épouse et son fils. Si la violence du tyran s'exerce sur les corps et les biens, elle n'épargne pas davantage les liens du mariage, ni les âmes. La dernière partie du texte montre que l'éducation volontairement dépravée donnée au fils de Dion et d'Aretè s'avère une arme à effet différé contre le père, puisqu'elle conduit l'enfant inexorablement au suicide, alors même que Denys n'est plus en place et que Dion, de retour, tente vainement un sévère redressement.

Nous avons corrigé 523 copies et la moyenne générale est de 7,77 (elle était de 7,35 en 2021 et de 8,58 en 2020). Plus que jamais, nous invitons les candidats et les candidates à ne pas négliger l'épreuve de version latine. Des notes catastrophiques dans cette épreuve grèvent fatalement les résultats obtenus dans des matières au coefficient plus important. C'est une épreuve technique qui ne présente pas de difficultés insurmontables et dans laquelle il est aisé de réussir si l'on accepte de se plier à un entraînement régulier. Nul besoin d'y consacrer des heures ni de s'attaquer à des textes ou à des exercices difficiles : l'essentiel est de pratiquer tous les jours en planifiant ses révisions et les points nouveaux à assimiler.

Nous avons eu le plaisir de lire d'excellentes copies, où la précision de la traduction, attentive aux nuances de la langue originale, ne le cède en rien à la qualité de l'expression. 4 candidats ont obtenu la

note maximale et nous les félicitons pour la tenue remarquable des travaux qu'ils nous ont rendus. Voici quelques chiffres. 28 candidats ont une note comprise entre 18 et 19,5, et 45 entre 16 et 17 ; 119 candidats ont obtenu entre 10 et 15. Parmi les 317 copies qui affichent un résultat entre 0,5 et 10, on notera le nombre important de devoirs qui ont moins de 5 (206) et surtout, la centaine de copies qui ont entre 0 et 0,5. Ces dernières, souvent lacunaires, parfois inachevées, allient une méconnaissance voire une ignorance complète de la langue latine à des défaillances graves en langue française (orthographe, vocabulaire, syntaxe). Nous conseillons aux candidats concernés qui représenteraient le concours de ne pas se désespérer, mais de reprendre patiemment les bases en adoptant un manuel de leur choix (de préférence avec correction des exercices).

Comme tous les ans, nous attirons l'attention des futurs candidats sur certains défauts et erreurs qui reviennent de manière récurrente.

– Tout d'abord, une évidence, mais qu'il est nécessaire de rappeler au regard de ce que nous avons lu cette année : les copies doivent être écrites de la manière la plus lisible qui soit, en évitant les ratures et les pattes de mouche, et en utilisant une ligne sur deux. L'orthographe et la syntaxe françaises doivent être irréprochables, en particulier les accents. Leur gestion erratique est sévèrement sanctionnée. On attend également que les candidats sachent faire un bon usage du passé composé et du passé simple pour rendre le parfait latin, le premier étant réservé au discours, le second au récit. Ils doivent également maîtriser, en français, les règles de la concordance des temps au passé.

– Nous invitons les candidats et les candidates à respecter les phrases latines et leur ponctuation. S'il est tout à fait possible d'ajouter dans la traduction un point-virgule pour permettre une respiration dans une longue période, ou d'utiliser les deux points pour remplacer une conjonction, il est imprudent de déstructurer le texte original en introduisant majuscules et ponctuations fortes pour traduire une seule phrase latine, ou de traduire d'un seul mouvement deux phrases latines distinctes.

– Les noms propres, s'ils sont ignorés, doivent être cherchés dans le dictionnaire. Quand elle existe, la forme francisée du nom est attendue par le jury, sinon le traducteur translittère la forme au nominatif (par exemple *Aretè* et non *Areten*). *Dionysius* (« Denys ») a été à maintes reprises étourdiment traduit par « Dionysos » et *Corinthum* (« à Corinthe ») par « à Carthage » (!).

– Il est important de traduire les « petits » mots, qu'il s'agisse des conjonctions de coordination (*quidem, enim, uero*) ou de l'adverbe complément du comparatif (l. 3 : *aliquanto*). Nous le redisons au risque de nous répéter : tout oubli est sanctionné.

– On veillera à bannir en général le mot « chose » pour traduire les adjectifs qualificatifs substantivés neutres sur le modèle de *bona* (« les choses bonnes » = « les biens ») et *mala* (« les choses mauvaises » = « les maux »). L'expression *omnia... Dionis* pouvait être traduite par « tous les biens, toutes les possessions/affaires de Dion ».

– Dans la mesure du possible, un terme latin qui revient à plusieurs reprises dans le cours du texte doit être traduit par le même mot français et, inversement, il faut éviter de traduire par le même mot français des termes latins différents, par exemple *uitae statum* (l. 14) et *uictu* (l. 15) trop souvent traduits de manière uniforme par « mode de vie ».

Certains points grammaticaux doivent impérativement faire l'objet de révisions systématiques, avec des exercices d'application, car on est à peu près sûr de les retrouver d'une année sur l'autre dans le texte de version latine. Signalons en particulier :

– la syntaxe des cas. La version comportait par exemple de nombreux datifs et ablatifs avec des fonctions différentes qu'il fallait identifier précisément (voir le corrigé détaillé).

– la distinction entre adjectif verbal et gérondif, et le problème épineux (hélas souvent mal expliqué dans les grammaires scolaires) de la substitution de l'adjectif verbal au gérondif, comme à la ligne 5 (*occasionem... sui opprimendi*).

– la syntaxe des propositions subordonnées (en particulier complétives, circonstancielles et relatives). Le texte utilisait régulièrement la consécutive avec l'adverbe corrélatif dans la principale (*tantum/ sic/*

usque eo... ut). Les nuances circonstancielles d'une relative au subjonctif (l. 6 : *qua... deueheretur* ; l. 15 : *qui... deducerent*) ou le mécanisme du relatif de liaison doivent être connus (l. 2 : *a qua uoluntate* ; l. 4 : *Qui quidem*), tout comme le système hypothétique et la concordance des temps – en latin comme en français.

– la question du réfléchi (direct et indirect) et du non-réfléchi pour les adjectifs et pronoms de la troisième personne, très abondants dans la version qui opposait *se/sui/sibi* à *eum/eius/ei*.

Analyse détaillée et proposition de traduction

Phrase 1

Plato autem tantum apud Dionysium auctoritate potuit ualuitque eloquentia ut ei persuaserit tyrannidis facere finem libertatemque reddere Syracusanis.

tantum, qui porte sur les deux verbes de la proposition principale à la fois, *potuit* et *ualuit*, a une fonction corrélatrice et annonce une proposition subordonnée de conséquence introduite par *ut* (et le subjonctif).

potuit ualuitque sont à prendre dans un sens absolu : « être fort, puissant, influent ». Il faut bien entendu les rendre par deux termes différents. En revanche, *posse* suivi de l'infinitif a le sens de « pouvoir », « être capable de » (l. 8 : *moueri poterant* ; l. 14 : *ferre non potuit*).

auctoritate... eloquentia, qui précisent les domaines d'application des deux verbes précédents, étaient à l'ablatif de point de vue (« sur le plan de », « du point de vue de ») mais on pouvait aussi le traduire par un ablatif instrumental (« par », « grâce à »). Plusieurs excellentes copies ont choisi de rendre le chiasme *auctoritate potuit ualuitque eloquentia* par deux séries parallèles, très fluides en français (« il eut, par son autorité et son éloquence, tant de pouvoir et tant d'influence »), et nous avons adopté le même principe.

ei, complément au datif de *persuaserit*, désigne Denys.

persuaserit a le même sujet que *potuit* et *ualuit*, c'est-à-dire Platon, et le parfait prend une valeur résultative qu'on peut rendre par « réussir à », « finir par ».

tyrannidis est un génitif féminin, complément du nom *finem* (il faut veiller à ne pas le confondre avec *tyrannus*, « tyran ») : mot-à-mot « <accomplir> la fin de la tyrannie ».

Syracusanis (de *Syracusanus*, adj. : « Syracusain ») ne doit pas être confondu avec *Syracusae, arum*, nom fém. pl. : « Syracuse ».

« Quant à Platon, il eut auprès de Denys tant de pouvoir grâce à son autorité et tant d'influence grâce à son éloquence qu'il réussit à le persuader de mettre fin à la tyrannie et de rendre la liberté aux Syracusains. »

Phrase 2

A qua uoluntate Philisti consilio deterritus aliquanto crudelior esse coepit.

A qua uoluntate deterritus : *qua* est un relatif de liaison (conj. de coord. + adj. démonstratif) qui équivaut à *Sed ab ea <uoluntate>*. *Voluntate* (« volonté, disposition, intention ») englobe les deux points précédents : mettre fin à la tyrannie et rendre la liberté aux Syracusains. La préposition *a/ ab*, avec son sens d'éloignement, complétait *deterritus*, participe parfait passif utilisé comme adjectif qualificatif apposé au sujet de *coepit*, à savoir Denys : « détourné de », « dissuadé de ».

Philisti consilio était le complément d'agent de *deterritus* : « <détourné> par l'avis de Philistus ».

aliquanto, adverbe à l'ablatif, vient nuancer l'adjectif au comparatif (et non au superlatif comme certains l'ont traduit) *crudelior* : « remarquablement », « notamment plus cruel ».

« Mais, détourné de cette intention par l'avis de Philistus, Denys se mit à être notablement plus cruel. »

Phrase 3

Qui quidem, cum a Dione se superari uideret ingenio, auctoritate, amore populi, uerens ne, si eum secum haberet, aliquam occasionem sui daret opprimendi, nauem ei triremem dedit, qua Corinthum deueheretur, ostendens se id utriusque facere causa, ne, cum inter se timerent, alteruter alterum praeoccuparet.

Dans cette longue période, le lecteur suit le cours sinueux des pensées d'un tyran hanté par la crainte de sa propre fin, et la stratégie d'action et de dissimulation qu'il met en place pour répondre à ses angoisses. Il faut bien isoler les unités syntaxiques dont le découpage est facilité par la ponctuation, et surtout, être attentif aux subordonnées emboîtées.

Qui est un relatif de liaison renvoyant à Denys, qui est le sujet du verbe principal *dedit* mais aussi de *uideret*, *haberet*, *daret*. C'est encore à Denys que se rapportent les participes présents apposés *uerens* et *ostendens*. Dans l'ensemble de la phrase, les pronoms réfléchis *se*, *secum* et *sui* renvoient donc à Denys, les pronoms *eum* et *ei* non réfléchis à Dion.

cum... populi : à l'intérieur de la subordonnée introduite par *cum* (et le subjonctif), à valeur causale, s'ouvre une proposition infinitive dépendant de *uideret*. *A Dione* est le complément d'agent de l'infinitif passif *superari*. *Ingenio*, *auctoritate* et *amore populi* sont des ablatifs de point de vue qui désignent les domaines où Denys est dépassé par Dion. *Populi* est un génitif subjectif : il s'agit de l'affection que le peuple nourrit envers ses dirigeants, et donc que les dirigeants lui inspirent.

uerens... opprimendi : *uerens*, participe apposé à Denys, sujet sous-entendu de *dedit*, introduit une subordonnée introduite par *ne*, qui est elle-même l'apodose d'un système conditionnel à l'irréel dont la subordonnée introduite par *si* est la protase.

Dans le groupe *occasionem sui opprimendi*, « une occasion de l'abattre », le gérondif au génitif (équivalent pour le sens à l'infinitif *opprimere*), qui complète *occasionem*, a été remplacé par l'adjectif verbal, qui se substitue à lui de manière purement formelle. Attention à ne donner à cet adjectif verbal de substitution ni un sens passif ni une nuance d'obligation (« devant être... »), comme l'ont fait certaines copies. *Sui*, COD de *opprimendi*, normalement à l'accusatif, subit l'attraction du génitif. Il s'agit bien du pronom réfléchi de la 3e personne (qui renvoie à Denys), et non d'un adjectif possessif. Si la substitution n'avait pas été faite, on aurait eu : **occasionem se opprimendi*. Au lieu d'utiliser le simple pronom de 3e personne en français « le/ l' » (« l'occasion de l'abattre »), il est possible de traduire par « sa propre personne », qui évite l'amphibologie..

triremem : si on traduit l'adjectif *triremem* « à trois rangs de rames » par « trirème », on peut se dispenser de traduire *nauem*.

qua est un pronom relatif, complément d'agent à l'ablatif sans préposition du passif *deueheretur*. Le subjonctif apporte une nuance finale (traduit par le subjonctif imparfait « pût ») : « grâce à laquelle il pût être transporté à Corinthe », d'où : « pour le transporter à Corinthe ».

ostendens... praeoccuparet : *ostendens*, deuxième participe apposé au sujet Denys sous-entendu, est sur le même plan que *uerens*. Il introduit une subordonnée infinitive, à laquelle vient s'ajouter une proposition subordonnée avec *ne*. On peut donner à cette conjonction de subordination une simple nuance finale ou considérer que *facere* reçoit non seulement un COD avec *id* (« <montrant> qu'il faisait cela »), mais qu'il introduit aussi avec *ne* une subordonnée complétive, prenant ainsi le sens de « s'efforcer de... ne... pas », « faire en sorte que... ne... pas », d'où « empêcher que », « éviter que ». À l'intérieur de cette subordonnée vient s'insérer une subordonnée causale ouverte par *cum*. Il faut associer *utriusque causa*, où *causā* à l'ablatif prend un sens prépositionnel et se trouve précédé du génitif : « pour », « dans l'intérêt <des deux à la fois> ». *Alteruter... alterum* marquent la réciprocité. La traduction de *praeoccuparet* doit mettre en valeur le préverbe *prae-* « avant », « en premier ». On pouvait utiliser « devancer », « prendre l'initiative », « prendre le pas sur ».

« Et d'ailleurs, comme il constatait qu'il était surpassé par Dion en intelligence, en autorité et par l'affection inspirée au peuple, craignant que, s'il gardait Dion en sa compagnie, il ne lui offrît quelque occasion de précipiter sa chute, il offrit à son ennemi une trirème pour qu'il se transportât à Corinthe, montrant qu'il agissait ainsi dans l'intérêt des deux à la fois, en empêchant que, puisqu'ils se craignaient mutuellement, aucun des deux ne prît l'ascendant sur l'autre. »

Phrase 4

Id cum factum multi indignarentur magnaeque esset inuidiae tyranno, Dionysius omnia quae moueri poterant Dionis in naues imposuit ad eumque misit.

magnae esset inuidiae tyranno est un double datif (datif de la personne intéressée et datif de l'objet) : « être pour quelqu'un une cause de haine ».

omnia (neutre pluriel) renvoie à des objets et ne doit pas être confondu avec *omnes* (masculin pluriel), qui renvoie à des personnes.

Dionis complète *omnia* (« tous les biens de Dion ») et non *naues* qui, comme la trirème mentionnée plus haut, appartiennent au tyran.

« Comme beaucoup s'indignaient de cette action et qu'elle suscitait une grande haine envers le tyran, Denys fit charger sur des navires toutes les affaires de Dion qui pouvaient être transportées et les lui envoya. »

Phrase 5

Sic enim existimari uolebat id se non odio hominis, sed suae salutis fecisse causa.

uolebat introduit une première proposition infinitive dont le verbe est *existimari* (au passif) et le sujet l'ensemble de la seconde proposition infinitive qui suit (*id se ...fecisse...*).

hominis ne désignait pas l'homme en général mais Dion, en tant qu'individu.

causa prend une nouvelle fois une valeur prépositionnelle avec un complément au génitif qui précède (*suae salutatis*).

« En effet, il voulait qu'ainsi l'on pensât qu'il prenait cette mesure non par détestation de l'individu mais pour sa propre sauvegarde. »

Phrase 6

Postea uero quam audiuit eum in Peloponneso manum comparare sibi que bellum facere conari, Areten, Dionis uxorem, alii nuptum dedit filiumque eius sic educari iussit ut indulgendo turpissimis imbueretur cupiditatibus.

Postea... quam équivaut à *postquam*.

audiuit a ici le sens d'« entendre dire que ». Son sujet non exprimé est toujours Denys (auquel renvoie également le réfléchi *sibi*). Ce verbe introduit une proposition infinitive dont le sujet *eum* renvoie à Dion (comme *eius* un peu plus loin).

manum désigne la troupe militaire et non la main.

nuptum est un supin à valeur de but après *dedit* (« il donna en mariage »). C'est une forme invariable.

alii est ici un datif : « <il donna> à un autre... » .

sic... ut insiste autant sur la manière que sur la conséquence.

imbueretur a pour sujet sous-entendu *filius*, le fils de Dion et d'Arétè, mentionné juste avant.

turpissimis... cupiditatibus : ce groupe nominal à l'ablatif, qui enclave le verbe au passif *imbueretur*, en est le complément d'agent. Mais il est sans doute également le complément au datif du gérondif *indulgendo*, le datif et l'ablatif étant ici homophones et homographes.

« Mais après qu'il eut entendu dire que Dion levait une troupe dans le Péloponnèse et qu'il se préparait à lui faire la guerre, il offrit Arète, l'épouse de Dion, en mariage à un autre, et il ordonna que son fils fût éduqué de telle manière qu'il fût infecté par les plus honteuses passions en s'y abandonnant complaisamment. »

Phrase 7

Nam puero, prius quam pubes esset, scorta adducebantur, uino epulisque obruebatur, neque ullum tempus sobrio relinquebatur.

puero...scorta adducebantur : Beaucoup de copies ont compris que c'est l'enfant qu'on amène aux prostituées, alors que c'est l'inverse (*scorta*, neutre pluriel, est le sujet du passif *adducebantur*). L'erreur est facilitée par l'anacoluthie : *puero* au datif en début de phrase devient en effet le sujet non exprimé de *obrueretur* dans la première proposition principale, en passant implicitement au nominatif.

sobrio : cet adjectif qualificatif au datif se rapporte à *puero* en début de phrase. Détaché de son substantif, il prend une valeur finale ou consécutive : « et aucun moment n'était laissé <à l'enfant (*puero*)> pour être sobre ».

« Car à l'enfant, avant qu'il fût adolescent, on amenait des prostituées, on l'engloutissait dans le vin et les banquets, et on ne lui laissait aucun instant de sobriété. »

Phrase 8

Is usque eo uitae statum commutatum ferre non potuit, postquam in patriam rediit pater (namque appositi erant custodes, qui eum a pristino uictu deducerent), ut se de superiore parte aedium deiecerit atque ita interierit.

Is renvoie à l'enfant.

usque eo... ut : la subordonnée consécutive introduite par *ut* est annoncée dans la principale par le corrélatif *usque eo*, « à ce point », qui porte sur *potuit*. *Eo* est l'adverbe exprimant le lieu où l'on va (ici : le degré que l'on atteint). Attention à ne pas associer *eo* et *uitae* « à ce point de sa vie ».

ferre non potuit : « il ne put supporter... », « il fut incapable de supporter... ». *Ferre* introduit ensuite une proposition infinitive.

uitae statum commutatum : il s'agit ici d'une proposition infinitive dépendant de *ferre* : *statum uitae* était le sujet (« ses conditions de vie », « sa situation ») et *commutatum* le verbe à l'infinitif parfait passif, avec lequel il fallait sous-entendre l'auxiliaire *esse*. Un bonus a été accordé aux candidats qui ont souligné le sens intensif/ radical du préverbe *com-* (= *cum*) dans *commutatum* : « complètement », « totalement ».

(namque appositi erant custodes qui... deducerent) : comme l'indiquent les parenthèses, il s'agit d'une incise explicative (*namque*), qui est donc totalement indépendante syntaxiquement du reste de la phrase. *Appositi erant* est un plus-que-parfait de l'indicatif. Le relatif *qui* a pour antécédent *custodes* et le subjonctif donne une nuance finale à la proposition relative. La préposition *ab* et le préverbe *de-* (*ducerent*), qui indiquent l'éloignement, interdisent les traductions que nous avons trop fréquemment trouvées et qui, confondant *ab* et *ad*, ont compris qu'il s'agissait de ramener l'enfant vers (*ad*) son précédent mode de vie. *Victu* (4^e déclinaison) désigne la façon de vivre.

se deiecerit : « il se jeta » (*deiecerit* : subjonctif parfait de *deicio*).

aedium : *aedes* au singulier signifie le temple, et ici au pluriel la maison.

interierit : subjonctif parfait de *intereo*, « il mourut », « il périt ».

« L'enfant fut à ce point incapable de supporter que son mode de vie eût été changé du tout au tout après le retour de son père dans sa patrie (car des gardiens avaient été postés près de lui pour le détourner de son existence antérieure), qu'il se précipita du haut de la maison et trouva ainsi la mort. »

ÉPREUVES ECRITES

VERSION GRECQUE

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

Cette année, la version grecque a été choisie par 41 candidats et candidates, à peu près le même nombre qu'en 2021 et 2020. Le jury se réjouit de cette confirmation de hausse, ainsi que du niveau satisfaisant d'un bon nombre de candidats. 19 copies ont obtenu une note supérieure à la moyenne, qui se situe cette année à 7,37, parmi lesquelles 13 ont obtenu une note supérieure à 10. La meilleure copie, qui manifestait une excellente connaissance du grec tout en proposant une élégante traduction, a obtenu 20/20 ; les copies les plus faibles ont reçu la note de 1/20.

Le texte de la version était un extrait en vers, tiré de l'*Électre* d'Euripide. Présentant rapidement dans l'introduction le contexte de prise de parole, le jury n'a pas jugé nécessaire de rappeler toute l'histoire des Atrides, considérant que des agrégatifs de Lettres modernes, qui ont pu lire la réécriture du mythe par Giraudoux ou Sartre, étaient censés comprendre l'animosité d'Électre à l'égard de sa mère. La surprise fut grande de voir que certains candidats ignoraient qui était Égisthe, n'avaient pas compris l'allusion au meurtre d'Iphigénie (v. 13 et 15), et ne semblaient pas connaître les liens de parenté entre Hélène et Clytemnestre (parfois mal orthographiée, malgré le chapeau introducteur !). Le dictionnaire Bailly, qui rappelle en début de notice la généalogie de tel ou tel personnage, pouvait remédier à ces lacunes. Bien plus, de nombreuses confusions ont été faites entre Ἑλένη et Ἑλλάς, qui désignait ici la Grèce, et non un personnage.

Dans le passage qui précède l'extrait, Clytemnestre, arrivée chez sa fille qui lui a fait croire qu'elle venait d'accoucher, a justifié le meurtre de son époux en invoquant celui d'Iphigénie commis par ce dernier. Ici, l'attitude conciliante de Clytemnestre cède la place à une cinglante tirade d'Électre qui l'accuse d'avoir été frivole et malhonnête avant même qu'Agamemnon ne parte pour Troie, et qui l'apparie avec mépris à sa sœur Hélène qu'elle aurait pu dépasser par la sagesse, si du moins elle l'avait voulu. L'agôn est donc d'une grande violence, Électre exprimant, par la liberté de parole (παρρησία) que lui a octroyée sa mère, sa haine tenace envers une mère coupable, mais laissant transparaître aussi sa jalousie envers une mère trop belle et trop coquette.

Un texte en vers comporte de nombreuses élisions qu'il est parfois difficile d'élucider, mais une analyse rigoureuse pouvait éviter les confusions et permettre une bonne compréhension du texte, qui ne présentait pas de difficultés majeures, d'autant que les phrases, dans le cadre des vers, étaient assez courtes, plus courtes que bien des phrases de prose classique. Un passage mal compris n'entraînait donc pas forcément un contresens rédhibitoire sur l'ensemble du texte, et l'enchaînement des vers donnait la possibilité de retomber rapidement sur le sens général.

Nous avons cependant constaté des confusions entre εἶτ[α] (v. 4) et εἶ, ainsi qu'εἶθ[ε] (v. 7). Οἶδ' (v. 22) ne saurait être traduit par « il sait », puisque μόνη en début de vers, ainsi que le pronom tonique ἐγώ postposé, permettaient de comprendre que c'était Électre qui était sujet du verbe, à la première personne du singulier. Le duel n'a pas été toujours bien perçu aux vers 9 et 10, alors même que δύο (v. 9) pouvait constituer un indice éclairant : ἀξίω (v. 10) a souvent été pris pour l'indicatif présent du verbe contracte ἀξιόω-ῶ. La particule enclitique τε a donné lieu à des erreurs de syntaxe, alors que Bailly rappelle sa construction : elle est régulièrement placée après le mot qui doit être rattaché à une idée précédente ou suivante. Ainsi, aux vers 9, 10, 16 et 31, τε était à construire comme *-que* en latin : « **et** d'Hélène **et** de toi » (v. 9), où l'on relève un effet d'insistance avec καί, « **et** indignes de Castor » (v. 10), « **et** récemment » (v. 16), « un exemple (...) **et** un modèle » (v. 31).

Le repérage de la morphologie verbale n'a pas toujours été bien effectué. Ainsi au vers 1, μέμνησο est l'impératif parfait moyen à la 2^e personne du singulier de μιμνήσκω. Au vers 14, ἔκτεινας est l'aoriste du verbe κτείνω, « tuer » : trop de candidats ont cru y voir le verbe ἐκτείνω, « étendre », faute d'avoir identifié l'augment des temps du passé. Ἴσασί (v. 14) n'a pas été bien compris. Quelques candidats ont su reconnaître en διάγραφ' (v. 19) l'impératif présent à la 2^e personne du singulier διάγραφ[ε]. L'aoriste de αἰροῦμαι, εἶλετο (v. 28) n'a pas toujours été identifié.

Rappelons que la traduction doit être rédigée dans une langue correcte. Le jury déplore un trop grand nombre de fautes d'orthographe, ainsi que des accents mal mis sur des noms propres ou sur des noms communs. Il convient aussi de veiller à l'élégance de la formulation.

Voici maintenant quelques remarques au fil du texte.

Les vers 1 à 5 constituent un enchaînement de répliques brèves où Clytemnestre réaffirme sa bonne volonté.

- v 1-2 : le début du texte ne présentait pas de difficultés particulières. Il fallait cependant, là encore, en plus de l'impératif déjà signalé plus haut, bien repérer l'aoriste à la 2^e personne du singulier de λέγω, et comprendre que λόγους était l'antécédent de οὗς attiré dans la relative.

- v 3 : la coordination des deux verbes φημί et ἀπαρνοῦμαι s'est souvent transformée en proposition complétive, « et je dis que... » ou « je t'assure que... ». Il fallait garder le balancement d'insistance, avec la formulation affirmative suivie de la négative : « je l'affirme et ne le nie pas ».

- v 4 : la morphologie verbale a pu poser quelques problèmes, avec la confusion de l'impératif, du participe et du futur. L'impératif ὄρα avait une fonction conative, qu'on pouvait traduire par « attention », « prends garde ». Le participe κλύουσα prend ici une valeur de subordonnée circonstancielle, « une fois que tu m'auras entendue », puisque εἶτ[α] marque une succession. Le futur de ἔρδω, ἔρξω, n'a pas toujours été bien identifié.

- v 5 : Οὐκ ἔστι a dans l'ensemble été correctement compris. La difficulté du passage consistait dans la substantivation de l'adjectif ἡδύ, mais le jury a jugé bon de ne pas sanctionner trop sévèrement son éventuelle incompréhension. En revanche, le futur προσθήσω du verbe προστίθημι a donné lieu à des traductions à la 2^e personne du singulier, ou à une confusion avec προσθέω, traduit souvent par *« j'accourrerai » (*sic*), et donc doublement sanctionné. La connaissance de la conjugaison des verbes en -μι, τίθημι ayant pour futur θήσω, serait bien utile.

Électre. Souviens-toi, mère, des dernières paroles que tu as prononcées, en me donnant le droit de te parler en toute liberté.

Clytemnestre. Je l'affirme encore maintenant et ne m'en dédis pas, ma fille.

Électre. Prends garde ! Après m'avoir entendue, mère, tu voudras me faire du mal.

Clytemnestre. Non : j'opposerai la douceur à tes sentiments.

Des vers 6 à 10, Électre met en scène l'exorde de son discours puis entame le blâme de sa mère par le truchement de la comparaison avec Hélène.

- v 6 : L'optatif présent de λέγω avec ἄν a une valeur de potentiel ou d'affirmation atténuée. Suit une élision du verbe ἐστί, comme souvent en grec : ἦδε (ἐστί) ἀρχὴ μοι προοιμίου ·

Pour ce qui est du pronom démonstratif ἦδε, le jury a accepté deux interprétations :

- ἦδε est l'attraction du pronom neutre τόδε au genre de l'attribut ἀρχή.
- ἦδε renvoie à τῆ σῆ φρενί (v. 5), terme qu'Électre va reprendre ensuite, à la forme plurielle, βελτίους φρένας (v. 6), pour débiter la charge contre sa mère.

Προοιμίου est au génitif, et s'il redouble ici le sens d'ἀρχή, il doit néanmoins bien être traduit par « préambule » ou « prélude » et non par « discours ».

Le datif μοι a une valeur de possessif.

- v 7 : on a vu que εἶθ[ε] n'était pas à confondre avec εἶτα, et qu'il impliquait un souhait. Le comparatif βελτίους n'est pas à traduire par un superlatif. ὦ τεκοῦσα est un doublet de μήτηρ (v. 1 et v. 4), participe aoriste de τίκτω, mais ὦ en grec n'est pas solennel, tandis que l'omettre le devient. C'est donc μήτηρ (v. 1 et v. 4) qu'on pourrait traduire par « ô ma mère ».

- v 8-10 : cette phrase a créé beaucoup de difficultés, notamment faute d'un repérage du duel aux vers 9 et 10, comme indiqué plus haut. La première partie de la phrase n'aurait pas dû donner lieu à tant de traductions fantaisistes. Les génitifs Ἑλένης τε καὶ σοῦ dépendent non de ἄξιον, mais de τὸ μὲν γὰρ εἶδος, qu'on pouvait traduire ici par « la beauté », plutôt que par la seule « apparence ». Ὁ αἶνος, « récit », « conte », a aussi le sens de « louange », qui était à privilégier.

L'oriste ἔφυτε était à la 2^e personne du pluriel. Rappelons que Léda est la mère d'Hélène et de Clytemnestre, mais aussi de Castor et de Pollux, tous de naissance commune, σύγγονοι, si bien que Clytemnestre et Hélène sont toutes deux jugées indignes de leur frère Castor. Ματαίω voulait dire ici « vains », « sots », « frivoles », mais nous avons accepté le sens de « criminels », également proposé par Bailly.

Électre. Je parlerai donc, et voici le début de mon préambule / et ce mot, « sentiments », me fournit le début de mon préambule : que n'as-tu, mère, de meilleurs sentiments ! Car si la beauté d'Hélène ainsi que la tienne reçoivent des éloges mérités, vous êtes bien cependant nées deux sœurs, toutes deux vaines et indignes de Castor.

Électre poursuit, des vers 11 à 14, sa double accusation, à l'encontre d'Hélène puis de Clytemnestre.

- v 11-14 : il fallait bien voir le balancement entre ἡ μὲν et σὺ δ[έ] ; le premier pronom désignait Hélène, mentionnée au début du vers 9, et qui constitue jusqu'à la fin de l'extrait la pierre de touche de la malhonnêteté (cf. les vers 29-30).

Ἀρπασθεῖσ[α] est le participe aoriste passif féminin de ἀρπάζω, et forme presque oxymore avec l'adjectif ἐκοῦσ[α]. Ἀπόλετο, aoriste moyen de ἀπόλλυμι, était à prendre au sens figuré : « se perdre, se laisser corrompre », comme l'indiquait Bailly, plutôt que « a péri ». On retrouvait le même radical ὄλλυμι avec διώλεσας, à la 2^e personne du singulier de l'aoriste du verbe δίολλυμι. Le génitif Ἑλλάδος dépend du superlatif [ἄνδρ'] ἄριστον.

Le vers 13 a rarement été bien compris. Προτείνουσ' est une élision du participe féminin, προτείνουσ[α], dépendant de σύ. La conjonction ὡς complète et explicite σκῆψιν, « en avançant le prétexte, à savoir que... », ou « en avançant comme excuse que... ». La préposition ὑπέρ suivie du génitif n'avait pas un sens spatial (induit peut-être par une confusion entre ἐκτείνω et κτείνω), mais moral : « au nom de, pour la défense de », l'enfant (τέκνου) désignant bien sûr ici Iphigénie, sacrifiée par Agamemnon, l'époux (πόσιν) de Clytemnestre.

Hélène, en consentant à son enlèvement, a causé sa propre perte ; mais toi, tu as fait périr le plus noble héros de la Grèce, en donnant comme excuse que tu avais tué ton époux pour venger ton enfant.

Dans les vers suivants (14-17), Électre entreprend de rendre invraisemblable la raison invoquée par sa mère pour justifier le meurtre de son époux.

- v. 14 : il fallait reconnaître, dans la forme ἴσασι, la 3^e personne du pluriel du verbe οἶδα, « je sais ». Cette 3^e personne fait référence à un sujet indéterminé – les Grecs, à qui Clytemnestre a essayé de faire croire le prétexte qu'Électre vient de rapporter.

- v. 15-17 : Le démonstratif ἧ, au début de la phrase, a pour antécédent Clytemnestre. L'expression πρὶν κεκυρῶσθαι σφαγὰς étant traduite dans le Bailly à l'article κυρόω-ῶ, il suffisait pour la comprendre de reconnaître dans κεκυρῶσθαι l'infinitif parfait passif de ce verbe. Le vers 16 présente un génitif absolu, qui s'ajoute, comme circonstance temporelle, à la subordonnée introduite par πρὶν. L'adjectif νέον est ici pris adverbiallement, « récemment ». Le vers 17 présente la principale de la phrase ; il fallait reconnaître, dans la forme ἐξήσκεις, l'imparfait du verbe ἐξασκέω-ῶ à la 2^e personne du singulier. Le Bailly était ici encore d'une aide précieuse, puisqu'il fait référence à notre texte, en donnant, pour ἐξασκεῖν πλόκαμον, « arranger avec soin une tresse de cheveux ».

Car ils ne te connaissent pas aussi bien que moi – toi qui, avant que le meurtre de ta fille eût été décidé, et alors que ton mari était parti depuis peu de ta maison, arrangeais avec soin, devant le miroir, la tresse blonde de ta chevelure.

Les vers 18 à 21 présentent des considérations générales sur les devoirs d'une bonne épouse, en l'absence de son mari.

- v. 18-19 : L'ordre des mots est ici assez inhabituel : le relatif ἧτις est séparé de son antécédent γυνή par le génitif absolu ἀπόντος ἀνδρός, qui se trouve ainsi tiré hors de la relative, à laquelle il appartient logiquement. Pour l'expression ἐκ δόμων le jury a accepté deux constructions :

- elle pouvait être rattachée au génitif absolu, qui signifiait dans ce cas « alors que son mari est loin de la maison » ;
- elle pouvait également être considérée comme un complément circonstanciel du verbe de la relative, ἄσκεϊ ; le sens serait alors « la femme qui cherche à être belle hors de sa maison ». Dans ce cas, elle indiquerait pour ainsi dire une circonstance aggravante : il est mauvais de chercher à être belle en l'absence de son mari, et encore pire de le faire en dehors de la maison. Ce sens est cohérent avec la remarque du vers 20, qui fustige la femme qui montre son visage « devant sa porte », θύρασιν.

L'emploi intransitif du verbe ἀσκέω-ῶ est rare mais mentionné par Bailly. La principale difficulté de la phrase résidait dans l'impératif élidé διάγραφ[ε] (v. 19), évoqué plus haut. Elle ne concernait pas seulement l'identification de la forme, mais aussi la compréhension de l'image. Le jury a accepté plusieurs interprétations, du moment que la forme avait été bien identifiée : il était possible de comprendre « marque-la d'un trait comme étant malhonnête », c'est-à-dire « considère qu'elle est malhonnête » ou « raye-la de la liste [des bonnes épouses], parce qu'elle est malhonnête ».

- v. 21 : l'accentuation permettait de reconnaître dans le mot ἦν la forme contractée de la conjonction ἐάν.

La femme qui, alors que son mari est absent, cherche à être belle en dehors de sa maison, considère-la comme malhonnête. En effet, elle n'a aucun besoin de montrer devant sa porte un joli visage, si elle ne trame quelque mauvaise action.

Des vers 22 à 25, Électre fait référence à l'attitude de sa mère pendant la guerre de Troie, et à la joie mauvaise qu'elle ressentait chaque fois que les Grecs étaient en difficulté.

- v. 22 : l'adjectif μόνη, étant au nominatif, ne pouvait se rapporter qu'à ἐγώ, c'est-à-dire à Électre, et non à Clytemnestre : il fallait donc traduire « moi seule » et non « toi seule ». Le génitif partitif πασῶν Ἑλληνίδων est un féminin : il désignait donc précisément « toutes les femmes grecques » et non « tous les Grecs ».

- v. 22-24 : le verbe οἶδα étant un verbe de perception par l'esprit, il se construit régulièrement avec une subordonnée participiale, dont le sujet, ici, est σε, élidé en σ' (v. 22), et les participes κεχαρμένην (v. 23) d'une part, συννεφοῦσαν (v. 24) d'autre part. Ces deux participes sont coordonnés par un balancement μέν ... δέ. À chaque fois, la particule se trouve dans une proposition conditionnelle, qui indique la circonstance entraînant telle ou telle réaction de Clytemnestre. Les verbes des deux propositions conditionnelles, εὐτυχοῖ (v. 23) et εἶη (v. 24) sont à l'optatif de répétition dans le passé. Ainsi, le complément d'οἶδα est un double système conditionnel, dont les verbes subordonnés sont à l'optatif et les verbes principaux, au participe. La forme κεχαρμένην est le participe parfait passif de χαίρω, « réjouie » ; συννεφοῦσαν est le participe présent actif de συννεφέω-ῶ, dont la racine est νέφος, « le nuage ». Il signifie littéralement « se couvrant de nuages », c'est-à-dire « prenant un air sombre » ; ὄμματα est un accusatif de relation.

- v. 25 : le participe χρήζουσαν n'est pas sur le même plan que les deux précédents : il n'est pas attribut, mais circonstanciel, exprimant la cause de l'attitude de Clytemnestre.

Moi seule de toutes les femmes grecques, je sais que toi, quand le camp troyen était heureux, tu te réjouissais, tandis que, quand il avait le dessous, tes yeux s'assombrissaient, car tu ne souhaitais pas qu'Agamemnon rentre de Troie.

Enfin dans les six derniers vers, Électre évoque les conditions favorables qui auraient dû pousser Clytemnestre à se conduire honnêtement, de façon à souligner encore la gravité de sa faute.

- v. 26 : le verbe παρεῖχε, imparfait de παρέχω à la 3^e personne du singulier, est employé de façon impersonnelle : dans cet emploi, comme l'indique Bailly, il signifie « il se présente l'occasion de », et partant « il est possible ». Pour l'adverbe καλῶς, le jury a accepté deux constructions, avec l'infinitif σωφρονεῖν, « tu avais l'occasion d'être vertueuse d'une belle manière », ou avec παρεῖχε, « tu avais une belle occasion d'être vertueuse ».

- v. 27-28 : ἄνδρα est le COD et πόσιν, l'attribut du COD : « tu avais un homme ... pour époux ». Κακίον[α] est le comparatif de l'adjectif κάκος à l'accusatif. L'esprit rude du pronom αὐτῆς (v. 28) indique qu'il s'agit d'un réfléchi : littéralement, la relative peut être traduite par « que la Grèce a choisi comme chef d'elle-même ».

- v. 29-31 : dans les trois derniers vers, Électre reprend la comparaison entre Hélène et Clytemnestre. Le vers 29 contient un génitif absolu, dont le participe, ἐξεργασμένης, est au parfait moyen, venant d'ἐξεργάζομαι, « accomplir, perpétrer ». Au vers 31, παράδειγμα est un accusatif, donc un COD sur le même plan qu'εἴσοψιν, et non un nominatif. Cela est indiqué par la particule de coordination τε, mais aussi par le fait que παράδειγμα est un singulier, tandis que τὰ κακά, le sujet, est un pluriel. Le terme εἴσοψιν, littéralement « chose à considérer », est un hapax. Il semble presque former un hendiadyn avec παράδειγμα, « exemple ». Quant au sens, le jury a accepté deux interprétations, pourvu que la construction ait été vue :

- Les mauvaises actions d'Hélène donnaient à Clytemnestre l'occasion de s'en distinguer, et par conséquent d'acquérir une plus grande gloire, par contraste, si elle était vertueuse. Dans cette première interprétation, τοῖς ἐσθλοῖσιν (v. 31) peut être considéré comme un neutre, ce qui n'est pas l'usage le plus fréquent. Toutefois, cette interprétation semble plus cohérente avec la première partie de la phrase.
- L'adultère d'Hélène aurait dû aider Clytemnestre à bien se comporter, car les mauvaises actions servent d'exemple négatif, c'est-à-dire de repoussoir, qui encourage les gens de bien à agir de façon contraire.

Ta sœur Hélène ayant commis de tels forfaits, il t'était possible d'acquérir une grande gloire : en effet, les mauvaises actions donnent un point de comparaison pour les actions vertueuses et attirent l'attention. / en effet, les mauvaises actions servent d'exemple aux gens de bien et leur donnent à penser.

Le jury rappelle que, s'il donne parfois plusieurs traductions possibles, indiquant ainsi ce qu'il a jugé acceptable, les candidats doivent toujours choisir sur leur copie en proposant *une* traduction et *une seule*.

En conclusion, les candidats et les candidats sont invités à prendre l'habitude de lire chaque jour quelques lignes de grec, armés de leur grammaire. Leurs efforts seront à coup sûr récompensés par des progrès rapides et sensibles.

EPREUVES ECRITES

VERSION ALLEMANDE

Rapport présenté par Stéphane GÖDICKE, professeur agrégé d'allemand au lycée Louis le Grand de Paris, et Nathalie HAMIDOU, professeur agrégée d'allemand au lycée Henri Martin de Saint-Quentin.

Statistiques et remarques préliminaires sur l'épreuve

Le nombre de candidats ayant composé en allemand cette année est en légère augmentation, avec 44 copies rendues contre seulement 39 copies en 2021. Le jury ne peut que se réjouir de ce léger rebond, espérant qu'il soit de bon augure et qu'il mette un coup de frein à l'érosion constatée depuis six ans (2016 : 70 copies / 2017 : 55 copies / 2018 : 56 copies / 2019 : 50 copies / 2020 : 42 copies / 2021 : 39 copies). Dans ce rapport, le terme « candidats » sera employé comme terme générique désignant à la fois les candidates et les candidats masculins.

La moyenne de l'épreuve est similaire à celle de l'année précédente : 10,45/20 (contre 10,5/20 en 2021), s'expliquant de la même façon par un niveau global plutôt moyen. Le jury est fort satisfait d'avoir trouvé très peu de copies insuffisantes : une seule copie, vraiment lacunaire, comportant de nombreux blancs, a été évaluée à 4,5/20, ce qui a constitué la note la plus basse. Si un peu plus de la moitié des copies (26 sur 44) se situent en-dessous de la moyenne, avec une majorité des notes entre 8 et 9, il est à noter que 15 copies ont plus de 12/20. Six copies évaluées au-dessus de 15/20 ont produit des traductions de très bonne facture, à la fois rigoureuses, soignées et fluides. La note maximale de 18,5/20 a été attribuée à une copie qui s'est distinguée par sa maîtrise du lexique, sa fidélité au texte et son élégance. L'échelle des notes est ainsi un peu plus resserrée que l'année précédente.

Le jury déplore cependant qu'un certain nombre de copies aient négligé l'écriture et/ou la présentation. Mots pratiquement illisibles, soulignements sans règle, absence de saut de ligne rendant l'annotation des copies très difficile, relecture défaillante n'ayant pas permis aux candidats de récrire les mots effacés au fluide correcteur, quand ce ne sont pas des ratures qui émaillent la copie, sans usage de la règle bien sûr ! Ces négligences ne sont pas rares et interrogent. Les candidats doivent garder à l'esprit le fait qu'ils se présentent à un concours prestigieux, où le respect du correcteur est censé aller de soi. Ils sont également de futurs professeurs, et il y a fort à parier qu'ils s'attendent dans l'exercice de leur métier à corriger des copies qui n'aient pas l'allure de torchons. Le jury aimerait à l'avenir ne plus avoir à déplorer une telle désinvolture, car elle envoie indéniablement un mauvais signal.

Le jury souligne que tous les candidats ont pensé à proposer une traduction, certes parfois approximative voire fautive, du titre du livre dont était extrait le texte, et se félicite que cette nécessité en fin de copie soit désormais bien acquise.

Présentation du texte :

Le choix du jury cette année s'est à nouveau porté sur un auteur contemporain, Bernhard SCHLINK, né à Bielefeld en 1944 et juriste de formation, à qui le roman *Der Vorleser* (traduit par *Le Liseur*) conféra en 1995 une renommée internationale. Le texte de version proposé était un extrait situé au début de la quatrième partie d'un autre roman de SCHLINK, *Le Retour*, paru en 2006, que le public allemand considéra comme le digne successeur du *Liseur*. Il raconte l'histoire du narrateur, Peter Debauer, qui découvre les fragments d'un récit d'un prisonnier de guerre détenu en Sibérie, de retour au pays. Certains détails de son existence se rattachant étrangement à sa propre vie, Peter Debauer se lance dans une quête effrénée pour connaître non seulement la fin de cette histoire, mais aussi son auteur, ce qui l'entraîne sur les chemins tortueux de l'Histoire allemande du vingtième siècle et l'amène à enquêter sur le passé parfois trouble de sa propre famille. C'était donc bien de petite histoire dans la grande Histoire dont il était question aussi dans cet extrait, et le jury a apprécié que les meilleures copies aient été particulièrement vigilantes sur l'emploi du h minuscule et du H majuscule sur le mot « histoire » dans leur traduction.

Le texte choisi comportait un certain nombre de difficultés lexicales et nécessitait de bien identifier certaines structures syntaxiques, comme l'inversion subordonnée /principale dans le second segment, ou la présence de doubles infinitifs vers la fin de l'extrait. La version se caractérisait néanmoins surtout par un contexte historique très marqué, qui pouvait constituer dès le départ un solide support au travail de compréhension. Le jury avait ainsi choisi de donner un titre sans équivoque à cette version, afin d'orienter

d'emblée les candidats : « Bilder der Geschichte ». Images de l'Histoire, images historiques, qu'une bonne copie a d'ailleurs judicieusement rendues par « vignettes de l'Histoire ». La version commençait par une subordonnée tout aussi claire : « Als in Berlin die Mauer fiel », évoquant les scènes de liesse lors de la chute du Mur de Berlin en novembre 1989. Suivait dans le troisième segment l'évocation de dix autres événements historiques fort célèbres, que les candidats pouvaient aisément reconnaître grâce aux dates ou aux noms propres, et qui étaient censés faire partie de leur culture générale. Le travail de compréhension consistait ensuite à bien associer chacune de ces images historiques à sa description, présentée dans une longue indépendante juxtaposée. Ce ne fut malheureusement pas toujours le cas, car environ 20% des copies n'ont pas reconnu le nom de Salvador Allende, ancien président du Chili, et ont donc enchaîné à cet endroit deux segments qui n'avaient aucun lien entre eux. Quelques copies parmi les plus faibles ne reconnurent pas non plus le nom propre « Ungarn », qui désigne la Hongrie, malgré la présence du nom de la capitale Budapest. La fin de la version revenait sur l'histoire personnelle du narrateur, qui, pour ne plus rater le coche de l'Histoire, expliquait avoir pris subitement la décision de s'envoler pour Berlin et de se loger non loin du Kurfürstendamm. Les 20% de copies qui n'avaient pas reconnu le nom de Salvador Allende furent aussi majoritairement celles qui n'identifièrent pas cette célèbre avenue de Berlin et qui se livrèrent à des traductions très fantaisistes (citons « les remparts de la cour princière » ou « le palais des princes électeurs »), au grand dam du jury !

Le jury se réjouit des efforts entrepris par les candidats pour produire une traduction sensée et cohérente, en lien avec le contexte historique très présent dans le texte choisi, même si de nombreuses maladresses, majoritairement liées à des phénomènes de calque lexical ou syntaxique sur l'allemand, ont alourdi les phrases proposées dans plus de la moitié des copies. Le fait de pouvoir identifier facilement les événements historiques mentionnés dans la version a également amené certaines copies à perdre de vue la lettre du texte au profit de l'esprit, et à se livrer dans certains segments à de la sur-translation, conduisant parfois à une véritable réécriture du texte. Le jury n'est pas dupe quand il constate que ces inventions tentent de camoufler plus ou moins adroitement des approximations sur le sens, voire de véritables lacunes lexicales. Il a d'ailleurs été confronté à un pourcentage non négligeable de copies inégales, voire paradoxales, où de très bonnes trouvailles ont côtoyé des segments fautifs ou incohérents, soit en raison de lacunes, soit du fait d'ajouts injustifiés. Dans certaines copies, le jury a même déploré des réécritures aberrantes. Il est rappelé aux candidats qu'ils ne doivent pas, dans ce genre de texte, transcrire leurs propres souvenirs des faits historiques, ni broder autour du texte : leur travail consiste à s'investir dans sa transposition, en étant fidèles au lexique et aux choix de l'auteur du texte-source, autant qu'aux impératifs de la langue d'arrivée. Voici ce que disent Michel-François Demet et Bernard Lortholary dans le « Guide de la version allemande » : « *Si la tare de la version est l'inélégance, il n'est pas surprenant que la plaie de la traduction soit l'inexactitude* ». La règle d'or est donc simple : ne rien ajouter (un ajout n'est justifié que par la nécessité d'étoffer en français une tournure condensée ou compacte dans la langue allemande), ne rien retirer et soigner sa langue d'arrivée sans extrapoler. L'épreuve de version est donc bien une épreuve de compréhension, mais elle est de toute évidence aussi un exercice de mise en français.

Comme les années précédentes, le jury rappelle à ce propos toute l'importance que revêt l'emploi de la majuscule, indispensable sur le Mur de Berlin, les Berlinois, la Porte de Brandebourg, l'Est et l'Ouest (quand ils ne désignent pas des points cardinaux), la Lune, les Américains ou la Maison-Blanche, mots qui ont été trop souvent écrits sans majuscule. Un petit nombre de copies présentaient une orthographe déficiente (« allité », « décolage », « atterrissage », « exultant », « abileté », « illusion », « faire parties », « porte de Brandbourg »), ou comportaient des fautes d'orthographe dues à un calque sur l'allemand, notamment sur Tchernobyl (sans « s » en français) ou « Brandebourg ».

Une diminution des erreurs de ponctuation a été constatée dans les traductions, ce dont le jury se félicite. Plusieurs candidats ont d'ailleurs eu la présence d'esprit de séparer fort judicieusement chaque événement de la longue phrase juxtaposée par des points-virgules, là où une virgule suffisait en allemand, prouvant combien ils avaient intégré le fait que les règles de ponctuation n'étaient pas identiques d'une langue à l'autre.

La traduction du prétérit par un imparfait ou un passé simple en français reste cependant un point de vigilance, déjà signalé lors des sessions précédentes, car environ 60% des copies ont révélé, cette année encore, une mauvaise connaissance de la valeur des temps du passé en français, quand il ne s'agit pas d'une mauvaise reconnaissance des conjugaisons allemandes (par exemple, un prétérit rendu par un

présent). Il est conseillé aux futurs candidats de retravailler la traduction des modes et des temps avec la plus grande rigueur. Le jury déplore dans plusieurs copies des fautes choquantes et scandaleuses dans le cadre d'une agrégation de lettres modernes, qui ont été sévèrement sanctionnées : « je resta au lit », « je m'envola pour Berlin et loua un appartement », « je prenait une chambre »...

Seules quelques omissions ponctuelles ont été déplorées, rarement sur un groupe de mots, la copie la plus faible ayant été la seule à comporter beaucoup de blancs. Les omissions constituent néanmoins toujours des fautes très pénalisantes, parfois ressenties par le jury comme des refus de traduction. Le jury ne saurait que trop conseiller aux candidats de se livrer à une relecture minutieuse de leur copie, en vérifiant bien son adéquation avec le texte de départ et en traquant les fautes de conjugaison ou d'orthographe qui desservent fortement la traduction proposée.

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

- **Segment 1:**

Als in Berlin die Mauer fiel, hatte ich Fieber und lag im Bett. Ich schlief früh ein, ohne Fernsehen, ohne Nachrichten, ohne die Bilder der Jungen und Mädchen auf der Mauer am Brandenburger Tor, der jubelnden Ost- und Westberliner an den Übergängen, der verlegenen, von ihrer Fähigkeit zur Freundlichkeit überraschten Volkspolizisten.

Lorsque le Mur tomba à Berlin / Lorsque le Mur de Berlin tomba, j'avais de la fièvre et j'étais au lit / j'étais couché / j'étais alité. Je m'étais endormi tôt / de bonne heure, sans télévision, sans informations, sans les images des jeunes gens / des jeunes hommes et des jeunes femmes juchés sur le Mur à la Porte de Brandebourg, *ni celles* des Berlinois de l'Est et de l'Ouest en liesse / criant de joie aux postes-frontières / points de passage, *ni celles* des agents de la police populaire / des policiers de l'Est gênés et surpris par leur capacité à se montrer sympathiques.

- La première moitié de ce segment était très facile, mais la seconde moitié nécessitait de bien repérer les trois groupes nominaux au génitif (« relancés » en français, dépourvu de cas, par l'expression « ni celles », que certains candidats ont relancés aussi par « ni les images »). Néanmoins, la proposition principale toute simple « hatte ich Fieber und lag im Bett » a donné lieu à des fautes de temps bien incompréhensibles, tant l'imparfait s'imposait pour rendre cette description. Certains candidats ont d'ailleurs pu traduire cette dernière expression par « je gisais dans mon lit », d'une très grande maladresse et assimilable à un faux-sens. Le jury a considéré comme fautive la tournure « j'avais la fièvre », trouvée dans quelques copies, considérée comme une tournure régionale incorrecte.
- L'autre difficulté était de bien repérer la structure régressive présente dans le dernier groupe nominal (« der verlegenen, von ihrer Fähigkeit zur Freundlichkeit überraschten Volkspolizisten ») ; dans ce type de groupe nominal, la présence d'une virgule indique que les deux épithètes sont sur le même plan, ce qui en français invite à utiliser la conjonction de coordination « et ». Il est rappelé aux candidats l'absolue nécessité de maîtriser avec beaucoup d'acuité la syntaxe et la structure du groupe nominal en allemand, car la non-reconnaissance de la construction régressive a fait trébucher bon nombre de copies.
- Du point de vue lexical, le mot « Übergänge » a parfois donné lieu à des traductions erronées (« miradors » par exemple, ou un mot au singulier). 40 % des copies ont confondu « die Freundlichkeit » avec « die Freundschaft », traduisant par « l'amitié », probablement abusées par la présence du radical « Freund ». Il ne pouvait pourtant guère être question d'amitié dans le contexte.
- Le jury a particulièrement apprécié l'élégance des formulations suivantes trouvées dans de bonnes copies et rassemblées dans ces variantes : « Lors de la chute du Mur / Le jour de la chute du Mur, j'étais fiévreux et alité / j'étais cloué au lit avec de la fièvre. Je m'étais couché de bonne heure, sans regarder la télévision, sans suivre les actualités, sans les images des jeunes gens, garçons et filles, juchés sur le Mur à la Porte de Brandebourg, ni ces images de liesse des habitants de Berlin-Ouest et de Berlin-Est aux points de passage / ni celles des Berlinois de l'Ouest et de l'Est manifestant leur allégresse aux postes-frontières, ni celles des policiers de l'Est gênés et surpris par leur capacité à se montrer aimables / surpris de leur faculté à sympathiser. »

- **Segment 2 :**

Am nächsten Morgen waren die Bilder in der Zeitung schon Geschichte. Ob sie einen Irrtum dokumentierten, der rasch berichtigt werden würde, oder den Beginn einer neuen Welt, wusste der Leitartikler nicht zu sagen.

Le lendemain matin, les images du journal appartenaient déjà à l'Histoire / étaient déjà historiques. Illustraient-elles une erreur qui serait vite corrigée, ou bien le début d'un monde nouveau ? L'éditorialiste était incapable de le dire.

OU L'éditorialiste était incapable de dire si elles illustraient une erreur qui serait vite corrigée ou le début d'un monde nouveau.

- La difficulté reposait sur la structure inversée de la seconde phrase, qui a pu ne pas être reconnue. Traduire par une interrogative directe, solution adoptée dans les meilleures copies (« Renseignait-elles sur... »), avait l'avantage de suivre l'ordre séquentiel allemand. L'autre solution correspondait à l'ordre séquentiel français et évitait bien des maladroites induites par un calque syntaxique sur l'allemand. Certains candidats ont mobilisé à bon escient la tournure française : « Quant à savoir si... » pour rendre le subordonnant « ob », ce que le jury a valorisé.
- Les candidats ont majoritairement lu trop vite « der Leitartikler », confondant ce nom avec « der Leitartikel », dont le sens était régulièrement ignoré. Néanmoins, le jury souligne les efforts entrepris à cet endroit pour proposer une traduction sensée et cohérente (« le journaliste qui avait rédigé l'article à la une », « le rédacteur en chef »), mais la confusion avec Leitartikel (« l'article en première page ») a été sanctionnée.
- Même quand l'expression paraît facile, il ne faut jamais relâcher son attention en version : combien de copies ont fait un calque lexical et ont rendu « einer neuen Welt » par « un nouveau monde », qui n'a pas tout à fait le même sens qu'un « monde nouveau » ! Idem, rendre « am nächsten Morgen » par « le matin suivant » plutôt que « le lendemain matin » était peu élégant.
- Le jury a apprécié les variantes suivantes rassemblées dans cette proposition de traduction : « Le lendemain matin, les images qui parurent dans le journal étaient déjà entrées dans l'Histoire. L'éditorialiste ne fut pas en mesure de dire si elles témoignaient d'une erreur qui allait être rapidement corrigée ou du début d'un monde nouveau ».

- **Segment 3 :**

Ich erinnerte mich an den Aufstand am 17. Juni 1953, den Bau der Mauer am 13. August 1961, den Ungarn-Aufstand, die Kuba-Krise, Kennedys Ermordung, die Landung auf dem Mond, die Flucht der Amerikaner aus Saïgon, Pinochets Putsch, Nixons Abschied vom Weißen Haus, den Reaktorunfall in Tschernobyl.

Je me souvins de ... / Je me rappelai l'insurrection / le soulèvement du 17 juin 1953, la construction du Mur le 13 août 1961, l'insurrection / le soulèvement en Hongrie, la crise de Cuba, l'assassinat de Kennedy, le premier Homme / les premiers pas de l'Homme sur la Lune, la fuite des Américains de Saïgon / les Américains fuyant Saïgon, le putsch / le coup d'Etat de Pinochet, le départ de Nixon de la Maison-Blanche / Nixon quittant la Maison-Blanche, l'accident du réacteur de Tchernobyl.

- L'immense majorité des copies a traduit le prétérit par un imparfait (« je me souvenais »), pourtant peu convaincant. Une excellente copie a en revanche proposé : « Je me remémorai », qui a été bonifié.
- Le jury déplore dans ce segment un festival de fautes liées aux premiers pas de l'Homme sur la Lune (outre le problème des majuscules déjà signalé, et sur lequel le jury ne revient pas) : les traductions par « atterrissage sur la Lune », voire « amerrissage » (!) ont été légion, et certains candidats se sont beaucoup éloignés de la lettre du texte (« expédition sur la Lune », « conquête de la Lune »).
- Le mot « putsch » a parfois été mal orthographié (« putch », « poutsch », « coup d'état » sans l'indispensable majuscule).
- L'accident de Tchernobyl a parfois été surtraduit (« emballement des réacteurs »), et le nom propre « Ungarn » (la Hongrie) non reconnu. Une copie a proposé « le printemps de Budapest » pour

évoquer la révolte de 1956, néanmoins plus connue en France sous le nom d'insurrection de Budapest.

- **Segment 4 :**

- C'est à partir de ce segment que les candidats devaient associer les descriptions aux événements historiques cités dans le segment 3. Le jury a scindé la longue indépendante juxtaposée qui suit en trois segments afin de répartir les difficultés d'ordre lexical.

Jede Erinnerung kam mit einem Bild: Arbeiter mit der deutschen Fahne vor dem Brandenburger Tor, Maurer, die unter den Augen von Soldaten Betonblöcke aufeinander-schichten, die Luftaufnahme einer Raketenstellung,

Chaque souvenir était accompagné d'une image / Chaque souvenir me revenait avec une image : des ouvriers tenant le drapeau allemand devant la Porte de Brandebourg, des maçons empilant / qui empilent des blocs de béton sous les yeux de soldats ; la photo aérienne d'une batterie de missiles ;

- Beaucoup de candidats ont choisi des tournures élégantes en début du segment (« Chaque souvenir était associé à une image » / « À chaque souvenir correspondait une image »), prouvant qu'ils avaient assimilé la plus grande expressivité des prépositions allemandes, véritables condensés de sens. En revanche, ils ont très souvent étoffé à l'excès cette même préposition « mit », également utilisée par l'auteur pour décrire la première image, en écrivant « des ouvriers brandissant le drapeau allemand ». Ce n'était guère utile ici et relevait de la sur-translation. Idem pour l'expression « unter den Augen von Soldaten », traduite parfois par « sous surveillance militaire ».
- Les principales erreurs ont été commises sur le mot « Maurer », qui a pu être confondu avec « Mauer » (« murs qui s'amoncellent »), une copie l'ayant même traduit par « les Maghrébins », ce qui était particulièrement aberrant. La particule « aufeinander » a été également confondue avec « auseinander », entraînant des contresens (« désolidariser », « démanteler »).
- Bon nombre de candidats n'ont pas été assez vigilants sur le fait que le temps utilisé dans la proposition relative pour rendre le surgissement de l'image était le présent (« aufeinander-schichten » n'est pas au prétérit).
- Le mot « Luftaufnahme » a donné du fil à retordre à bien des candidats, faute peut-être de ne pas l'avoir suffisamment associé à la Crise de Cuba.

- **Segment 5 :**

John und Jackie in einer offenen Limousine, ein eingemummter Mensch neben einer wunderschön flatternden amerikanischen Fahne inmitten einer Sand- und Steinödnis, ein Hubschrauber auf dem Dach der amerikanischen Botschaft, zu dem sich Menschen hinaufdrängen,

John et Jackie dans une limousine découverte / décapotable ; un homme enveloppé dans une combinaison à côté d'un drapeau américain flottant / qui flotte bizarrement / étrangement au [beau] milieu d'un désert de sable et de pierre ; un hélicoptère posé sur le toit de l'ambassade américaine dans lequel des gens se pressent de monter ;

- Ce segment, construit de façon identique, a logiquement donné lieu au même type de fautes : des contresens lexicaux et une seconde occurrence du présent dans le verbe de la subordonnée relative non identifiée par bon nombre de copies.
- Si certaines trouvailles ont bien plu au jury (« flottant étrangement au milieu d'un désert de sable rocaillieux » / « un désert de sable et de roche »), la description du premier Homme sur la Lune a donné lieu à nombre d'incohérences. Le participe passé « eingemummt » renvoyait bien à la description d'un homme « engoncé dans sa tenue d'astronaute », ou encore « engoncé dans une épaisse combinaison », comme l'ont proposé deux bonnes copies, mais il n'était pertinent ni de se cramponner à la racine du mot et d'écrire « dans un costume de momie », ni de mobiliser le champ lexical classique des vêtements (« dans d'épais vêtements sur la Lune » ; « emmitouflé » (souvent écrit avec 2 f) ; « enrobé » ; ou pire : « mal fagoté »).
- L'autre source d'erreurs a été l'expression « wunderschön flatternd », pour deux raisons bien distinctes d'ailleurs : l'erreur la plus fréquente a consisté à traduire le verbe par « flotter au vent » ou « voler », alors qu'il ne saurait être question de vent sur la Lune en l'absence d'atmosphère. Ensuite, il semble

manifeste que beaucoup de candidats n'aient pas identifié « wundersam » comme un adverbe. C'est un point de vigilance très important à relever : l'absence de déclinaison sur un mot en plein cœur d'un groupe nominal en allemand signale toujours la présence d'un adverbe, qu'il faut traduire comme tel afin d'éviter de le confondre avec un adjectif ou un participe, dont il sert à préciser ou nuancer le sens.

- La dernière partie du segment a révélé chez beaucoup une lacune lexicale sur le mot « hélicoptère », et de l'inattention sur le présent utilisé dans le texte allemand (« un hélicoptère vers lequel des gens se pressent / se bousculent pour y monter »).

- **Segment 6 :**

Allende, Helm auf dem Kopf und Maschinenpistole in der Hand, bereit, den Präsidentenpalast zu verteidigen, während der hängende Riemen des Helms schon die Niederlage anzeigt, Nixon auf dem Rasen vor dem Weißen Haus, der aus einem Hubschrauber aufgenommene Reaktor, der nichts sichtbar Tödliches hat und doch tödlich aussieht.

Allende, casque sur la tête et mitraillette à la main / coiffé d'un casque et tenant un pistolet-mitrailleur, prêt à défendre le palais présidentiel, la lanière / la jugulaire du casque pendant déjà comme pour annoncer / préfigurer la défaite ; Nixon sur la pelouse devant la Maison-Blanche ; le réacteur photographié / pris en photo du haut d'un / depuis un hélicoptère qui n'a rien de mortel à ce qu'on peut en voir / qui n'a rien de visiblement mortel, et qui semble pourtant bien mortel / dont rien ne trahit qu'il est mortel et qui a pourtant l'air mortel.

- Voici le dernier volet de la phrase, qui commençait par l'évocation de l'ancien président chilien, mais que 20 % des copies n'ont pas reconnu et ont fusionné avec la partie précédente, au prix de grandes contorsions, voire d'acrobaties car rien ne les liait du point de vue de l'Histoire (Allende est devenu « des sentinelles » par exemple).
- Ce passage a été en revanche souvent fort réussi, à l'image de ces bonnes trouvailles rassemblées dans cette proposition : « Allende, casque sur la tête et pistolet automatique au poing, prêt à défendre le palais présidentiel alors que la sangle du casque pendante dévoile déjà la défaite / tandis que, détachée, la sangle de son casque annonce déjà la défaite ; [...] ; la photo d'un réacteur, prise d'un hélicoptère, qui ne présente aucun signe manifeste de menace mortelle et qui a pourtant l'air mortel / le réacteur, photographié depuis un hélicoptère, où rien ne semblait manifester la mort et qui avait pourtant l'air mortifère ». Le jury n'a pas pu mettre toutes les bonnes propositions trouvées tant il a eu à cet endroit l'embarras du choix !
- Il ne semble pas utile au jury de répertorier ici tous les contresens produits par les lacunes lexicales constatées dans les copies plus moyennes. Le jury souhaite juste rappeler aux candidats que même lorsqu'ils ne connaissent pas un mot, ils doivent impérativement rester attentifs au sens (« en main » n'a en effet pas le même sens que « à la main ») et cohérents : comment peut-on écrire « qu'Allende avait une visière à sa casquette » ? Que « Nixon était rasé de près » ? Ou qu'un réacteur nucléaire puisse être « extirpé d'un hélicoptère », voire « hélicoptéré », si tant est que le mot existe !

- **Segment 7 :**

Zum Ungarn-Aufstand gab es nicht ein Bild, sondern Ton: Meine Mutter und ich hatten im Radio zufällig Budapest empfangen, das die Welt in den letzten Tagen des Aufstands verzweifelt auf Englisch, Französisch und Deutsch um Hilfe bat.

Sur le soulèvement / l'insurrection en Hongrie, c'était du son qu'il y avait, et non une image / il n'y avait pas d'image, mais du son : ma mère et moi avions capté par hasard la radio de Budapest qui, lors des derniers jours de l'insurrection / du soulèvement, demandait désespérément de l'aide en anglais, en français et en allemand.

- Ce segment a souvent été réussi, beaucoup de copies ayant bien reconnu le contexte de la radio et traduit le mot « Ton » correctement, ainsi que le plus-que-parfait. Des faux-sens sur le verbe « empfangen » (qu'il ne fallait pas rendre ici dans son sens courant de « recevoir ») ou des erreurs de calque de ponctuation ont néanmoins été déplorés : absence regrettable de virgule en français après des tournures initiales comme « Quant à la révolte en Hongrie » et, à l'inverse, maintien de la virgule allemande avant le pronom relatif en français). Citons quelques belles trouvailles : « Quant au

soulèvement hongrois, ce n'était pas une image qui me venait, mais un son / je n'en avais pas un souvenir visuel mais auditif : ma mère et moi avions capté par hasard la fréquence de Budapest où, dans les derniers jours du soulèvement, on entendait en français, en anglais et en allemand un appel à l'aide désespéré adressé au reste du monde ».

- Les autres erreurs commises sont largement imputables à des lacunes grammaticales : il s'agissait de la non-reconnaissance de l'adverbe « verzweifelt », de la tournure « um Hilfe bitten » (rendue par « prier pour avoir de l'aide ») ou des adjectifs substantivés dans une expression fixe comme « auf Englisch, Französisch und Deutsch » (rendue par « aux Anglais, aux Français et aux Allemands »).

- **Segment 8 :**

Neben der Geschichte aus der Ferne hat es in meinem Leben auch in der Nähe Geschichte gegeben. Von ihr hätte ich nicht nur Bilder haben, ich hätte sie erleben können. Aber ich habe sie verpasst.

Outre cette Histoire à distance / En plus de cette Histoire à distance, il y a eu / il y eut aussi dans ma vie de l'Histoire près de moi / à proximité. Ce ne sont pas seulement des images que j'aurais pu en avoir, j'aurais pu la vivre. Mais je l'ai ratée / manquée.

- Ce huitième segment était un segment volontairement court car les difficultés étaient d'une autre nature, liées notamment à la présence du subjonctif II et à celle d'un double infinitif – dans lequel le verbe de modalité « können » était placé en facteur commun pour les infinitifs « haben » et « erleben ». Force est de constater que les candidats les moins aguerris n'ont pas reconnu cette structure et ont proposé des traductions lacunaires sur ce segment.
- Les candidats ont semblé avoir été surpris par le retour d'un lexique tout simple, contrastant avec la longue phrase juxtaposée, qu'ils ont d'ailleurs bien souvent cherché à complexifier sans que ce choix ne soit justifié. Le jury a assisté à un florilège de sur-traductions que l'on peut qualifier de « belles infidèles », tant elles étaient élégantes mais loin de la lettre du texte. Voici pour exemple (le jury y a laissé la faute de majuscule sur le mot « histoire ») : « Outre l'histoire dont les échos me parvenaient de contrées lointaines, il m'est arrivé au cours de ma vie que l'histoire se produise à proximité de moi. De celle-là, j'aurais pu ne pas me contenter d'image, j'aurais pu la vivre. Mais je l'ai laissée passer. »

- **Segment 9 :**

Als die Studenten auf die Straßen gingen, habe ich Geld verdient, und als ich in Kalifornien die letzten Hippie- und Blumenkinder hätte treffen können, Massage gelernt. Ich habe weder in Bonn gegen die Nachrüstung²⁶ noch in Brokdorf gegen die Lagerung von Brennstäben²⁷ noch in Frankfurt gegen den Bau der Startbahn West²⁸ demonstriert.

Lorsque les étudiants descendirent / descendaient dans la rue, je gagnais / j'ai gagné de l'argent, et lorsque j'aurais pu rencontrer les derniers représentants de la génération hippie et du flower-power, j'apprenais l'art du massage / j'apprenais à être masseur / je suivais une formation de masseur. Je n'ai manifesté ni à Bonn contre le réarmement (le déploiement des missiles Pershing / la crise des missiles Pershing en 1983), ni à Brokdorf contre le stockage de combustible nucléaire, ni à Francfort contre la construction de la piste ouest (l'agrandissement controversé de l'aéroport).

- Ce segment condensait des difficultés de nature différente. Difficultés syntaxiques d'abord en raison de la présence de deux subordonnées en « als » (dont la seconde comportait un double infinitif dans une tournure au subjonctif II), et du fait d'une triple négation en « weder... noch... noch... » dans la seconde partie, que plusieurs candidats n'ont pas reconnue, se livrant à des contresens majeurs. Difficultés dans la traduction du prétérit et du parfait allemands, qui ont conduit le jury à proposer d'emblée dans le corrigé les différentes solutions acceptées dans les copies. Difficultés lexicales enfin, relatives à l'expression « die letzten Hippie- und Blumenkinder » dans laquelle « Kinder » est placé en facteur commun, et surtout aux trois mots qui ont fait l'objet de notes de bas de page pour ne pas déstabiliser les candidats. Le jury a validé les traductions des copies qui s'étaient

²⁶ Nachrüstung: Die Krise der Pershing-Raketen im Jahr 1983.

²⁷ Brokdorf: Lagerort für radioaktive Brennstäbe.

²⁸ Startbahn West: kontroverse Vergrößerung des Frankfurter Flughafens, die am Anfang der 80er Jahre zu Massenprotesten führte.

judicieusement appuyées sur les notes de bas de page pour proposer des solutions cohérentes, mises entre parenthèses dans le corrigé.

- En ce qui concerne les temps, le jury rappelle que les expressions au parfait « habe ich verdient » / ellipse [habe ich] *Massage gelernt* » ne doivent pas forcément être rendues par un passé composé, surtout si la concordance est amenée à en pâtir. Pour la syntaxe comme pour la conjugaison, le calque n'est pas de mise et les candidats doivent impérativement réfléchir posément au choix des temps qu'ils emploient en français.
- Beaucoup de candidats ont donc malheureusement trébuché sur ce segment qui était le plus rude de la version, s'égayant notamment en parlant des « raquettes de Pershing », du « peuple des fleurs », des « enfants de la nature », des « enfants bohêmes », prenant le mot « Brennstäbe » pour le nom du lieu de stockage du combustible nucléaire, ou laissant telle quelle l'expression « Startbahn West ». Une seule copie a fait l'erreur de traduire le nom propre « Brokdorf », mais les fautes constatées sur l'orthographe de la ville de Francfort étaient bien plus préoccupantes.
- Le jury félicite les candidats qui ont pensé à traduire l'une des expressions les plus difficiles par « les derniers hippies et leurs descendants » ou « les derniers enfants du mouvement hippie et du Flower Power ». Parler des « derniers beatniks » était une bonne trouvaille au regard du contexte, mais peu rigoureuse. Le jury n'a pas validé la traduction « les derniers pacifistes », bien trop éloignée du texte.

- **Segment 10 :**

Diesmal wollte ich die Geschichte nicht verpassen. Ich hatte mich gesund geschlafen, fuhr in den Verlag, nahm Urlaub, flog am selben Tag nach Berlin und mietete mich in einer Seitenstraße des Kurfürstendamms ein.

Cette fois, je ne voulais [voulais] pas rater / manquer l'Histoire. Après une nuit réparatrice / J'avais particulièrement bien dormi, je me rendis à la maison d'édition, je pris un congé, m'envolai le jour même pour Berlin et louai une chambre dans une rue adjacente au Kurfürstendamm.

- Le segment final ne comportait pas de grosses difficultés, mais ne devait pas être une incitation à baisser la garde en raison de la présence de deux expressions idiomatiques : « sich gesund schlafen » et « sich ein/mieten ». Dans la première, l'adjectif exprimait le résultat de l'action du verbe réfléchi, comme dans la tournure « sich kaputt arbeiten » (s'épuiser à force de travailler). Cette méconnaissance de la langue a poussé bon nombre de candidats à écrire « je m'étais couché en pleine forme », qui ne correspondait pas au sens du texte. Dans la seconde expression, le danger était de plaquer la construction transitive allemande sur le français pour produire une tournure telle que « se louer une chambre », qui appartient au registre oral et familier, et qui ne s'écrit guère. Seules les (très) bonnes copies ont évité ces écueils.
- L'autre plaie dont a souffert ce segment a été la traduction des temps, certains candidats étendant le plus-que-parfait à la traduction des prétérits qui s'enchaînaient ou choisissant de rendre ceux-ci par des imparfaits complètement inadaptés à une succession d'actions rapides et juxtaposées. Le jury a néanmoins été souple pour la traduction de la phrase initiale, acceptant le passé simple comme l'imparfait, tous deux possibles et cohérents.
- D'étonnants contresens ont également été relevés, parfois proches du non-sens : « ich fuhr in den Verlag » a pu être rendu par « je sortis de ma planque », « je roulai en trombe » ou « je fonçai dans le désordre » (!). Certaines copies ont répété *ad nauseam* le verbe prendre (« je pris un congé, je pris l'avion et je pris une chambre ») sans égard pour l'élégance. L'expression extrêmement courante « am selben Tag » a très souvent été traduite par « le même jour » au lieu du « jour même », sans trait d'union d'ailleurs car le mot « jour » est un nom, pas un pronom ; une copie l'a même traduite par « pour sept jours », confondant avec le nombre « sieben »...
- Pour finir sur une note positive, le jury souhaite signaler les belles propositions de traduction qu'il a trouvées dans les meilleures copies : « Cette fois, je ne voulais pas laisser passer l'Histoire. Je m'étais bien reposé / J'avais repris des forces après une bonne nuit de sommeil, je me rendis à la maison d'édition, je posai un congé, je m'envolai le jour même pour Berlin où je pris une location dans une rue jouxtant le Kurfürstendamm ».

EPREUVES ECRITES

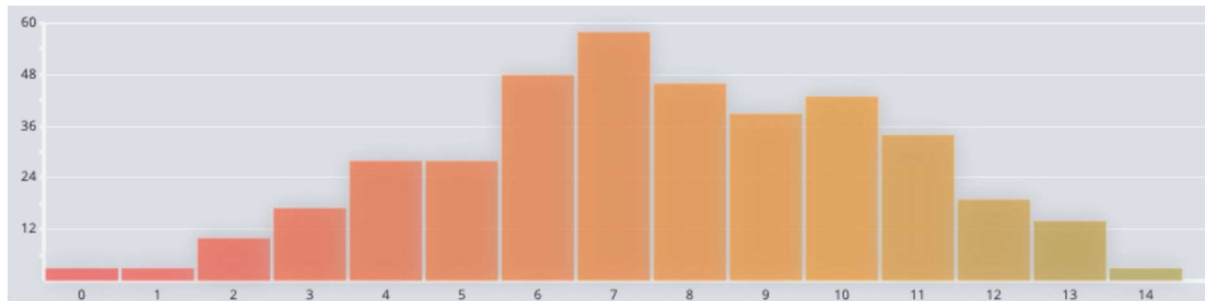
VERSION ANGLAISE

Rapport présenté par Guillaume Forain, professeur en khâgne au lycée Louis-le-Grand.

Bilan de la session 2022

393 candidats ont composé en version anglaise cette année. La moyenne s'établit à 08,14 (2021 : 07,5 ; 2020 : 08,82) et les notes s'échelonnent de 0,79 à 14,92/20. Un peu moins d'un tiers des copies (28,75%) ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20. Les meilleures copies (12/20 et plus) sont au nombre de 36 (9,16%) ; elles témoignent d'une bonne maîtrise des deux langues mais aussi d'une solide compréhension des enjeux de l'exercice. Les 89 copies les plus faibles (en dessous de 06/20) représentent plus d'un cinquième de l'ensemble (22,64%) ; bien que généralement complètes, elles conjuguent le plus souvent problèmes linguistiques dans les deux langues (compréhension de l'anglais, mise en français) et problèmes méthodologiques, dont certains seront détaillés plus bas. Si le niveau moyen est globalement conforme à celui des années précédentes, l'épreuve de 2022 n'a pas permis au jury d'attribuer de note excellente, ce qui peut s'expliquer par le fait que le texte, dont le sens général n'a pas dérouté les candidats, comportait un certain nombre de subtilités que même les meilleures copies n'ont pas toujours prises en compte. Quoi qu'il en soit, à ce niveau d'exigence, une épreuve de traduction ne saurait être abordée sans préparation : elle nécessite un entraînement régulier et une connaissance préalable des attentes du jury, que les futurs préparateurs sont vivement invité.e.s à relire en consultant les précédents rapports.

Répartition des notes :



Présentation du sujet

C'est sur l'Irlande que s'est porté le choix du jury et sur l'un des plus célèbres et talentueux représentants de sa littérature contemporaine : l'écrivain John Banville (1945-), dont le roman *The Sea*, publié en 2005, a remporté cette même année le prestigieux Booker Prize. Auteur d'une œuvre très diverse, J. Banville est reconnu comme l'un des plus grands stylisticiens actuels de la langue anglaise ; son écriture se distingue par son caractère très élaboré, l'humour qui souvent y affleure, même lorsqu'il est question des aspects les plus sérieux et les plus sombres de la vie humaine, et notamment l'humour noir, dont il est un maître reconnu.

Avec *The Sea*, Banville livre une réflexion sur la mémoire, la perte des êtres chers et, plus généralement, sur l'existence humaine. Ce roman écrit à la première personne, où alternent diverses strates temporelles, prend plus ou moins la forme d'un journal dans lequel Max Morden, historien de l'art irlandais en pleine crise d'identité existentielle, fait retour sur son passé ; arrivé au crépuscule de sa vie, il cherche désespérément à lui donner un sens. Incapable de faire le deuil de sa femme récemment disparue, en froid avec sa fille, il s'est retiré à Ballyless, petite station balnéaire où, enfant, il passait l'été avec ses parents et où, pour la première fois, il a fait l'expérience de l'amour et de la mort. Mais *The Sea* est aussi un livre sur le langage où le narrateur, amoureux des mots, réfléchit constamment à ceux qu'il utilise pour conter

sa propre histoire, au point que signifiant et signifié paraissent parfois indissociables, comme si la vérité qu'il cherche, et la réalité elle-même, n'existaient pas en dehors des mots. Poétique et élégiaque, ce roman à l'écriture élégante et complexe brille également par cet humour dont Banville ne se départit jamais tout à fait dans ses œuvres de fiction. Disons enfin que Banville affectionne les personnages d'intellectuels ou d'artistes à tendance solipsiste et prompts à un certain cynisme moqueur, et que de ce point de vue, Max Morden est un narrateur banvillien par excellence – sans doute parce que l'auteur se reconnaît partiellement en lui, lui qui a dit avoir commencé *The Sea* à la troisième personne sans parvenir à assumer ce choix jusqu'au bout.

Le passage proposé à la traduction était extrait de la première des deux grandes parties que comporte l'ouvrage. Morden se remémore une scène en voiture avec sa fille Claire, qui l'a accompagné à Ballyless le jour où il a décidé d'y retourner pour la première fois. Il s'agit d'un moment de confrontation, dont la tension constante est renforcée par le cadre étroit (l'intérieur de la voiture) et l'atmosphère nocturne quelque peu surnaturelle (personnification plus ou moins suggérée des phares et des arbres, teinte « spectrale » de Claire). Le sujet de désaccord immédiat (« She said I was too drunk to drive ») fait bientôt surgir des dissensions plus profondes, autour de la mort de la mère et de l'amant éconduit par le père, tandis que les deux personnages luttent pour avoir le dernier mot. Comme souvent chez Banville, le contenu de la dispute est indissociable des termes dans lesquels elle s'exprime et le texte révèle l'obsession du narrateur pour le mot juste et sa frustration face aux limites d'une langue imparfaite, au point qu'il fait même appel au lecteur pour finir une de ses phrases (« what you will »). Mais si la tonalité reste généralement grave, le fameux humour de Banville n'en est pas absent : on notera l'ironie de Morden vis-à-vis de sa fille, mais aussi celle de l'auteur vis-à-vis d'un homme qui ne se distingue pas toujours par sa bonne foi et sa lucidité (« I said I was not drunk », « how had I driven [Jerome] away ? ») et dont la misogynie transparait dans la dernière phrase – à moins, ce n'est pas impossible, que le narrateur lui-même ne fasse preuve d'autodérision.

Il n'était pas nécessaire, pour bien traduire le texte, de comprendre la nature exacte du lien familial entre les deux personnages, ni son contexte narratif. En revanche, il fallait être sensible à la grande variété de son écriture : variété des registres de langue (style souvent formel, voire ironiquement archaïsant avec « pray », ou au contraire franchement familier : « the likes of him ») qui se retrouve parfois au sein de la même phrase (cf. juxtaposition de « fat lot of good it did her » et « and sometime object of her affection ») ; variété des types de discours (direct, indirect et même indirect libre dans la dernière partie du texte (« How, pray, I asked [...], how *had I driven* him away ? »), même si cela ne peut pas toujours être établi avec certitude (« Besides, if it was my opposition... »). Souvent, ce sont les tournures les plus familières qui sont les plus mal comprises, que ce soit à cause du vocabulaire ou de la syntaxe (« fat lot of good he did her »). De même, il fallait bien voir le goût de l'auteur pour les créations lexicales (« fright-trees »), les mots rares (« unleaving »), les jeux de mots (*give as good as one gets*, expression lexicalisée, prolongée en « *give as bad* » ; « for the *best* part », où « best » a un sens quantitatif / « for the *worst* part », où « worst » prend une valeur qualitative). Les meilleurs candidats ont perçu une bonne partie de ces subtilités et ce sont elles qui, souvent, leur ont permis de faire la différence.

Conseils d'ordre général

Au risque de répéter ce qui a déjà été établi dans de précédents rapports, le jury tient à attirer l'attention des candidats sur les points suivants.

Choix des temps : le jury rappelle que le panachage du passé simple (préférable la plupart du temps) et du passé composé comme temps de narration est banni (« Je lui *dis* » suivi de « Je lui *ai dit* » par exemple). Il fallait choisir d'emblée l'un ou l'autre. En revanche, l'anglais ne marquant pas toujours l'antériorité d'un événement par rapport à un autre dans un récit au passé, il était parfois nécessaire de traduire certains prétérits au passé simple (ou au passé composé) et d'autres au plus-que-parfait. Ainsi pour « the year it *took* her mother to die » : l'événement dont il est question étant antérieur à la scène racontée par Morden, le plus-que-parfait (« avait pris » / « avait mise » etc.) s'imposait pour plus de clarté. Parfois, deux choix étaient possibles, par exemple pour « On the way home she insisted on taking the wheel » : étaient recevables « elle insista / a insisté » et « elle avait insisté », aucun de ces choix n'altérant fondamentalement le sens du texte.

Qualité du français : comme les années précédentes, le jury déplore le piètre niveau de la rédaction dans nombre de copies : conjugaisons incorrectes (*« sa colère s'éteigna », *« je lui dit »), accords du participe passé fautifs, syntaxe incohérente, orthographe de mots de base méconnue (*« le volan », *« contrôlant »), ponctuation malmenée (cf. absence de virgule pour marquer la fin d'une incise : *« et je lui rappelai, juste pour rectifier les choses Ø que pendant... »), accents mal mis ou au sens incertain... Beaucoup de traductions pâtissent également d'une mise en français paresseuse, calquée sur l'anglais, là où s'impose un effort de réflexion afin de proposer une traduction rédigée dans un style authentique et fluide (effort qui peut s'appuyer en partie sur la maîtrise d'un certain nombre d'opérations de traduction de base : transposition, chassé-croisé, modulation etc). Dans un concours qui vise à recruter de futur.e.s professeur.e.s de français de haut niveau, la version anglaise n'est pas qu'une épreuve de compréhension d'une langue étrangère : elle est aussi, résolument, une épreuve de langue française. Le barème pénalise lourdement les incorrections et les maladresses stylistiques majeures dans la rédaction, de sorte qu'une bonne compréhension du texte anglais ne saurait suffire à assurer une bonne note. Beaucoup des défaillances qui émaillent les copies, c'est certain, peuvent être imputées à l'absence de relecture finale : cette dernière est, en effet, une étape indispensable dans le travail de traduction ; elle permet non seulement de corriger les erreurs et de relever d'éventuelles omissions, mais aussi, parfois, de prendre conscience d'incohérences entre des phrases éloignées (changements de temps inopportuns, traduction d'un même mot par deux mots différents...).

Dictionnaire : certains candidats, peu au fait des modalités de cette épreuve, semblent ne pas avoir consulté de dictionnaire. Le jury rappelle donc aux futurs agrégatifs qu'apporter un dictionnaire unilingue est non seulement autorisé, mais vivement conseillé.

Fidélité au texte : si certaines traductions pèchent par leur excès de littéralisme, d'autres au contraire tendent à réécrire le texte à l'envi, non sans un certain talent littéraire, mais au mépris des règles de l'exercice ; il faut trouver le juste milieu entre la traduction mot-à-mot et la belle infidèle. Dans le texte de Banville, il fallait notamment se garder de la tentation de réécrire les passages les plus simples (« I said she should let me drive. She said I was too drunk to drive »), où le style lapidaire et peu élaboré, qui contraste avec le reste du texte et vise à rendre la sécheresse de l'échange entre les protagonistes, devait être conservé tel quel.

Traduction des phrases longues/complexes : c'est souvent ce type de phrase qui permet de faire la différence par le haut ou par le bas. Ainsi, la longue phrase « I gave as good, or as bad ... as best I could », interrompue par plusieurs incises et épanorthoses, a souvent donné bien du fil à retordre aux candidats. Des phrases de ce type ne doivent pas être traduites mot à mot mais nécessitent un travail d'analyse préalable visant à clarifier l'architecture syntaxique de l'ensemble et l'articulation des différentes propositions entre elles, afin que l'ensemble de la phrase traduite conserve une cohérence : un non-sens général coûtera toujours plus cher que quelques contresens ponctuels dans une phrase qui a un sens global, si contestable soit-il.

Conseils, commentaires et suggestions de traduction par segments

Segment 1

Claire was waiting by the car, shoulders hunched, using the sleeves of her coat for a muff.
“You should have asked me for the key,” I said. “Did you think I wouldn't give it to you?”
On the way home she insisted on taking the wheel, despite my vigorous resistance.

Claire m'attendait à côté de la voiture, la tête rentrée dans les épaules, les mains enfoncées dans les manches de son manteau comme dans un manchon.

*« Tu aurais dû me demander la clé, lui dis-je. Tu croyais que je ne voudrais pas te la donner ? »
Sur le chemin de la maison, elle insista pour prendre le volant, malgré ma vive résistance.*

Ce premier segment de traduction inclut une prise de parole du narrateur. D'emblée, il convient de rappeler que la ponctuation de la prise de parole et du dialogue diffère en anglais et en français : elle doit

donc faire l'objet d'une traduction au même titre que les mots. Pour rappel, la prise de parole est signalée en anglais par un guillemet simple (‘) ou double (“), alors qu'en français, le guillemet prend la forme («) et doit être situé **sur** la ligne d'écriture et non en hauteur. Ce guillemet n'est ouvert que lors de la première prise de parole et, contrairement aux conventions de la langue anglaise, il n'est pas nécessaire de le refermer lorsqu'apparaissent les incises typiques du dialogue (ex : *dit-elle ou répondis-je*). Lorsqu'un autre locuteur s'exprime, il convient de revenir à la ligne et de signaler le changement de locuteur par un tiret en début de phrase. On ne referme les guillemets que lorsque le passage de dialogue se termine pour laisser place au récit. Il est à noter que le guillemet pour signaler la première prise de parole tend à disparaître dans les ouvrages littéraires en français pour être remplacé par un simple tiret. Les candidats peuvent choisir cette option, mais le jury tient à rappeler qu'il est impropre de combiner guillemet et tiret : *« - .

En ce qui concerne les autres choix de traductions, dans de nombreuses copies le sens géographique de la préposition « by » n'était pas connu, menant à des contresens. De même, les mauvaises traductions de certains termes pourtant courants comme « shoulders » ou « wheel », ont pu donner lieu à des traductions fantaisistes facilement évitables en ayant recours au dictionnaire. D'une façon générale, le jury encourage les candidats à visualiser les scènes afin de produire des traductions non calquées, qui se rapprochent le plus possible de la situation décrite par la texte source : par exemple le jury a pu accepter des traductions qui ne comportaient pas le terme « manchon » (traduction de « muff ») tant que la position des bras et des mains de Claire restait similaire à celle de texte en anglais. Le groupe nominal « the keys » pouvait être traduit aussi bien au singulier qu'au pluriel, dans la mesure où l'accord était respecté dans la phrase suivante.

Segment 2

It was full night by now and in the wide-eyed glare of the headlamps successive stands of unleaving fright-trees loomed up suddenly before us and were as suddenly gone, collapsing off into the darkness on either side as if felled by the pressure of our passing.

Claire was leaning so far forward her nose was almost touching the windscreen.

The light rising from the dashboard like green gas gave to her face a spectral hue.

Il faisait nuit noire maintenant et, dans la lumière aveuglante des phares écarquillés, des bouquets successifs d'arbres aux silhouettes fantomatiques qui se défeuillaient surgissaient subitement devant nous avant de disparaître tout aussi subitement, s'effondrant dans les ténèbres de chaque côté, comme abattus par l'appel d'air provoqué par notre passage / sous l'effet de la poussée provoquée par notre passage.

Claire se penchait tellement vers l'avant que son nez touchait presque le pare-brise. La lumière qui émanait du tableau de bord, on aurait dit du gaz vert, donnait à son visage une teinte spectrale.

Dans ce segment descriptif, où les visions éthyliques sont rendues par quelques audaces lexicales et métaphoriques, c'est l'imparfait qui devait s'imposer. L'erreur de temps était particulièrement flagrante dans la traduction des deux verbes « was leaning » et « was touching » : l'utilisation du passé simple pour traduire l'aspect *be + -ing* relevait du contresens.

Le syntagme nominal « wide-eyed glare » a fait l'objet de nombreuses omissions ou traductions incomplètes. Ainsi, une traduction par « la lumière éblouissante des phares » oublie les connotations de « wide-eyed » (« les yeux grand ouverts » et/ou « ébahi »), de même que « le large faisceau lumineux des phares » oublie celles de « glare » (une lumière aveuglante ou un regard malveillant). La polysémie de chacun de ces termes posait en outre la question de la personnification des phares, qu'un traducteur doit résoudre.

Si le néologisme « fright-trees » a généralement été compris (des arbres qui effraient et non des arbres effrayés), son épithète peu courant « unleaving » a été l'objet de contresens dans l'inférence par dérivation : la racine de ce mot est bien le substantif « leaf » (la feuille) et non le verbe « leave ». Il s'agit donc d'arbres qui *sont en train* de perdre leurs feuilles et non pas d'arbres nus, la forme -ING marquant un processus en cours de déroulement. Cette dégénérescence visible est sans doute ce qui leur confère

leur apparence inquiétante, ce qui peut inspirer une traduction de « fright-trees » qui préserve le côté insolite de ce nom composé.

Mais au-delà des difficultés lexicales, c'est la syntaxe de cette phrase qui a entraîné les fautes de traduction les plus graves. L'absence de virgule, courante en anglais, entre le complément circonstanciel placé en début de proposition (« in the wide-eyed glare of the headlamps ») et le sujet (« successive stands of unleaving fright-trees ») du verbe principal (« loomed up ») a révélé les défaillances d'une analyse syntaxique trop peu attentive à la structuration dans le détail. Ainsi, l'omission de la préposition « in » a pu transformer « the wide-eyed glare » en sujet d'un improbable verbe « stands » (il s'agit en fait d'un substantif désignant les bouquets d'arbres qui longent la route), le reste de la phrase devant procéder à de douloureuses contorsions logiques et syntaxiques afin de garder un semblant de cohérence.

Segment 3

I said she should let me drive. She said I was too drunk to drive. I said I was not drunk. She said I had finished the hip-flask, she had seen me empty it. I said it was no business of hers to rebuke me in this fashion.

She wept again, shouting through her tears. I said that even drunk I would have been less of a danger driving than she was in this state.

Je lui dis qu'il valait mieux qu'elle me laisse conduire. Elle répondit que j'étais trop soûl pour conduire. Je dis que je n'étais pas soûl. Elle répondit que j'avais fini la flasque, qu'elle m'avait vu la vider. Je lui dis qu'elle n'avait pas à me faire de pareils reproches.

Elle se remit à pleurer, criant à travers ses larmes. Je lui dis que même soûl, j'aurais été moins dangereux au volant qu'elle ne l'était dans cet état.

Dans ce segment, nous suivons le développement de la relation conflictuelle entre les deux personnages qui, de répliques en répliques, dégénère en larmes. Il convenait d'utiliser le passé simple tout au long du passage, et en aucun cas de passer au discours direct pour les répliques. Certains candidats ont cherché des synonymes à « said », ce qui n'était pas nécessaire : la répétition du verbe sert au contraire à renforcer le rythme des répliques et à marquer la tension croissante entre les personnages.

Au niveau lexical, le passage présentait peu de problèmes : pour « hip-flask » la plupart des candidats ont à juste titre préféré utiliser « flasque » plutôt que de s'attarder sur les hanches du personnage. De même, l'expression « no business of hers » porte sur « rebuke » – il ne fallait pas séparer la phrase en deux actions distinctes, ni évoquer le monde de l'entreprise. Quant à la séquence où le personnage féminin se remet à pleurer puis à crier à travers ses larmes, les candidats devaient respecter à la fois l'ordre des gestes et la concordance des temps. Étant donné la simplicité relative de ce segment, il convenait d'apporter une attention toute particulière aux temps, aux répétitions et au rythme qui nous entraînent inéluctablement vers l'apogée du conflit.

Segment 4

So it went on, hammer and tongs, tooth and nail, what you will. I gave as good, or as bad, as I got, reminding her, merely as a corrective, that for the best part, I mean the worst part—how imprecise the language is, how inadequate to its occasions—of the year that it took her mother to die, she had been conveniently abroad, pursuing her studies, while I was left to cope as best I could.

Et ainsi de suite, chien et chat, bec et ongles, ou ce que vous voudrez. Je me défendis du mieux, ou du pire, que je pouvais / Je lui répondis aussi bien, ou aussi mal, que je pouvais, lui rappelant, juste pour rectifier les choses, que pendant une bonne partie, c'est-à-dire une mauvaise partie – comme cette langue est imprécise, comme elle est inadaptée aux circonstances – de l'année qu'il avait fallu à sa mère pour mourir, elle était (, elle,) commodément installée à l'étranger, à faire ses études, tandis que (moi,) j'avais dû me débrouiller comme je pouvais.

Les expressions imagées et les métaphores lexicalisées ne sont que très rarement transposables telles quelles dans la langue cible. Sans doute pour éviter le non-sens du calque (*marteau et pinces), certains candidats ont opté pour des périphrases qui traduisaient le sens de l'expression (« *la dispute continua violemment, de manière très agressive ») sans s'efforcer de trouver une expression imagée équivalente, ce qui constitue une perte stylistique importante. D'autres candidats ont cherché des expressions imagées qui ressemblaient au langage figuré du texte d'origine mais dont le sens n'était pas équivalent ; ainsi, des tournures idiomatiques telles « *entre marteau et enclume » ou « *œil pour œil, dent pour dent » étaient irrecevables. Si les meilleures traductions ont conservé à la fois une langue imagée et la structure binaire, le jury a aussi apprécié d'autres modulations du type « à couteaux tirés, toutes griffes dehors. »

Le défi de la modulation dans ce segment était d'autant plus grand que le narrateur se livre à deux reprises à son penchant pour les jeux de mots. Il fallait conserver le sens de l'expression figée « *to give as good as one gets* » (rendre coup pour coup) tout en jouant sur l'opposition *good / bad* dans un prolongement ludique de l'expression. De même, la traduction en langue française devait opérer le même glissement du sens quantitatif vers le qualitatif qui a lieu entre *best* et *worst part of the year*.

Ces jeux et glissements de sens mènent, justement, à une réflexion sur une langue précise. La valeur fléchée de l'article défini *the* en anglais ne peut admettre le sens général de « *la langue »; *the* est marqueur du connu, de l'objet dont il est question : le démonstratif en français s'impose. En revanche, le possessif non-genré *its* n'ayant pas d'équivalent en français, il était préférable d'avoir recours à l'article défini, « inadaptée aux circonstances » plutôt qu'au calque maladroit « *à ses circonstances ».

Signalons le cas du calque grammatical et lexical à éviter à tout prix : « *l'année qu'il prit à sa mère pour mourir » constitue un non-sens impardonnable. L'anglais ne marquant pas toujours l'antériorité d'un événement par rapport à un autre dans un récit au passé, il convient aussi de marquer l'antériorité de la mort de la mère par rapport au moment de la scène : « l'année qu'il avait fallu à sa mère pour mourir ».

Segment 5

This struck home. She gave a hoarse bellow between clenched teeth and thumped the heels of her hands on the wheel. Then she started to fling all sorts of accusations at me. She said I had driven Jerome away. I paused.

Jerome? Jerome? She meant of course the chinless do-gooder—fat lot of good he did her—and sometime object of her affections. Jerome, yes, that was the scoundrel's unlikely name.

Cette remarque fit mouche. Elle poussa un hurlement rauque entre ses dents serrées et donna un grand coup sur le volant du talon de ses mains. Puis elle commença à me balancer toutes sortes d'accusations à la figure. Elle me dit que j'avais fait fuir Jerome. Je marquai un temps d'arrêt. Jerome ? Jerome ? Elle faisait, bien sûr, référence à ce bon samaritain veule / cette bonne âme au menton fuyant – faut voir tout le bien qu'il lui avait fait – qui avait été autrefois l'objet de son affection. Jerome, oui, tel était le nom improbable de cette crapule.

La première phrase de ce segment constituait une difficulté importante pour qui ne connaissait pas le sens de l'expression « to strike home », qui s'utilise en particulier lorsque des paroles ont l'effet recherché, et que l'on pouvait traduire par « faire mouche », « atteindre sa cible ». Il était possible néanmoins d'éviter un gros contresens sur « home », souvent mal compris et mal traduit par « la maison », en notant l'absence d'article, qui rendait cette interprétation grammaticalement impossible.

La suite du segment posait quelques difficultés classiques de traduction. Il fallait veiller au bon usage des collocations dans la traduction de « she gave a hoarse bellow » : « elle poussa un hurlement rauque » et non « fit un cri » ou « produisit un cri ». Il convenait aussi de procéder à quelques étoffements, par exemple dans « fling [...] at me » où l'étoffement de la préposition « at » était bienvenu : « me balancer [...] à la figure ».

Ce segment comportait un certain nombre de difficultés lexicales. Dans l'expression « chinless do-gooder », la difficulté pouvait être dépassée par une analyse précise du syntagme « do-gooder » : le suffixe -er affixé à une racine verbale indique une nominalisation qui caractérise généralement une personne (« a presenter », « an interviewer », « a killer »). Ici, l'expression, à connotation péjorative, est

une variation familière sur cette construction, où –er est affixé à « to do good ». Pour l'adjectif « chinless », deux possibilités ont été acceptées : le sens propre (« au menton fuyant ») ou le sens figuré (« lâche », « veule »). Le terme « fat » dans « fat lot of good » n'a pas le sens littéral de « gros » ou « gras » mais une valeur intensive. Il relève ainsi d'un registre de langue familier, qui va de pair avec un ton ironique – deux éléments qu'il fallait s'efforcer de traduire.

Les candidats doivent aussi veiller à lire avec attention : l'adverbe « sometime » (qui fait référence à un moment indéterminé du passé) n'est pas « sometimes », et cette confusion a donné lieu à de nombreux contresens (liés à la traduction par « parfois »).

Enfin, rappelons qu'il n'est généralement pas recommandé de traduire les prénoms, mais étant donné la proximité de « Jerome » et « Jérôme », les deux possibilités ont été acceptées.

Segment 6

How, pray, I asked, controlling myself, how had I driven him away?

To that she replied only with a head-tossing snort. I pondered. It was true I had considered him an unsuitable suitor, and had told him so, pointedly, on more than one occasion, but she spoke as if I had brandished a horsewhip or let fly with a shotgun.

Comment cela, aurait-elle la bonté de me le dire, avais-je demandé en prenant sur moi, comment cela c'était à cause de moi qu'il était parti ? Pour toute réponse à ma question, elle rejeta la tête en arrière dans un grognement. Je me mis à réfléchir. Il est vrai que je n'avais pas considéré qu'il s'agissait là d'un prétendant convenable, et que je l'avais déclaré à ce dernier, de manière appuyée, à plus d'une occasion, mais à en croire Claire, on aurait dit que j'avais brandi une cravache ou que je l'avais pris en chasse avec un fusil.

Il fallait veiller à respecter les différents types de discours à l'œuvre car ils participent pleinement à la construction du sens. Or le discours direct s'avère quasiment absent du texte, ce qui met en évidence l'impossibilité pour les deux personnages de communiquer (et, pour le personnage de Claire, de faire entendre sa voix). La phrase suivante au discours indirect libre (“How, pray, I asked, controlling myself, how had I driven him away?”) contribue à construire une parole fonctionnant dans le vide où l'on mesure toute la distance qui sépare le narrateur de sa fille. L'insertion de guillemets était donc à proscrire, de même que l'emploi de la deuxième personne.

L'incise “pray,” placée entre deux virgules, ne devait pas être confondue avec le substantif “prayer” (“prière”) ; il ne s'agissait pas non plus du verbe intransitif “to pray” (“prier”) — ce que l'on pouvait déduire de l'absence de pronom sujet. Le terme apparaît sous sa forme adverbiale (la consultation du dictionnaire unilingue aurait ici aidé nombre de candidats) et renvoie à une formule soutenue, et quelque peu archaïque, visant à souligner le caractère poli d'une requête. Cet emploi de la part du narrateur est ici sarcastique.

Pour des questions de clarté et afin de bien marquer l'antériorité, l'éloignement temporel des faits reprochés par Claire (“how had I driven him away?”), le choix du plus-que-parfait s'imposait.

Dans la traduction de “head-tossing snort,” il convenait de ne point donner trop de détails anatomiques incongrus : la réaction de Claire constituant une riposte cinglante et non verbale à l'ironie de son père, l'insistance sur le corps du personnage détournait l'attention du propos.

La phrase “I pondered” indiquait une action bornée (et non continue) dans le texte, raison pour laquelle l'imparfait ne pouvait convenir ; le verbe “méditer” qui renvoie à une activité nécessairement longue, constituait ici une traduction impropre.

Le segment “unsuitable suitor” contenait un jeu de mot qu'il était possible de rendre en français (“un prétendant ne pouvant prétendre à rien,” “un soupirant n'inspirant que soupirs”), ce que le jury a bonifié.

La locution “let fly with a shotgun” ne pouvait être traduite par un calque, ici nécessairement fautif, puisqu'il ne s'agissait pas pour le narrateur de “faire s'envoler” Jerome (l'absence de pronom complément rendait cette traduction impossible), mais bien de le prendre en chasse.

Segment 7

Besides, if it was my opposition that had driven him away, what did that say for his character or his tenacity of purpose? No no, she was better off free of the likes of him, that was certain. But for now I said nothing more, kept my counsel, and after a mile or two the fire in her went out. That is something I have always found with women, wait long enough and one will have one's way.

En outre, si c'était parce que je m'opposais à leur relation qu'il était parti, est-ce que cela n'en disait pas long sur sa force de caractère, sa ténacité ? Non, non, il était mieux pour elle qu'elle soit débarrassée des types comme lui, cela ne faisait aucun doute. Mais pour le moment je m'en tins là / j'arrêtai là mes remarques, je gardai mes pensées pour moi, et après deux ou trois kilomètres, la colère qui l'embrassait retomba. C'est quelque chose que j'ai toujours remarqué chez les femmes : si on attend suffisamment longtemps, on finit par arriver à ses fins.

Le discours indirect libre continue au début de ce segment, avant que la scène ne se conclue sur une ellipse (« after a mile or two ») et une « vérité générale » à caractère misogyne, qui colore rétrospectivement certains des comportements du narrateur, comme son insistance pour que Claire lui cède le volant.

L'expression familière « the likes of him » a souvent été mal comprise : elle fait référence aux « semblables » de Jerome, aux « types comme lui » et non à ses sentiments ou son affection. Quant à l'expression « I kept my counsel », elle signifie que le narrateur garde ses pensées secrètes, qu'il décide de taire une partie de ses réflexions, et non pas qu'il prive Claire de ses « conseils ». Il est d'ailleurs difficile de savoir jusqu'où est allé le personnage dans son dénigrement de Jerome, où s'arrête la conversation avec Claire et où commence le fil de sa pensée.

La traduction de la dernière phrase, exprimée dans un présent gnomique et utilisant le pronom indéterminé « one », devait garder son caractère ridiculement généralisant. Afin d'éviter le calque syntaxique, l'impératif de l'anglais (« wait long enough ») pouvait avantageusement être modulé en une subordonnée de condition. Le narrateur conclut ainsi la dispute sur une assertion de victoire symbolique : lui qui, contrôlant le récit de bout en bout, a refusé à Claire toute prise de parole, affirme une fois de plus son autorité par la mise en perspective de la scène, par sa réduction à une vulgaire banalité et par un recours aux stéréotypes de genres.

EPREUVES ECRITES

VERSION DE LANGUE ARABE

Rapport présenté par MLIH Fouad, maître de conférences à l'université Paris-Sorbonne et RUBINO Marcella, maîtresse de conférences INALCO, Paris

Le texte proposé à la traduction est le premier roman du Libanais Jabbour Doueihy (1949-2021), paru en 1995 et traduit en français sous le titre *Équinoxe d'automne* en 2000 aux Presses de l'Université Toulouse-Le Miral (traduction Naoum Abi-Rached). Comme il apparaît immédiatement à la lecture du passage, l'ouvrage est composé à la manière d'une chronique ou d'un journal personnel, prenant le parti de la focalisation interne pour mieux rendre compte de l'évolution d'un personnage se sentant étranger dans son propre milieu et faisant évoluer le lecteur dans sa propre perception et connaissance du monde. Dans une large mesure, il s'agit d'un exercice d'autofiction, qui fait fi de la perspective totalisante de la narration externe.

Trois copies étaient présentées cette année dans cette épreuve de version de langue arabe. Deux n'ont pas obtenu la moyenne en raison du trop grand nombre d'erreurs de syntaxe et de conjugaison, en plus des erreurs orthographiques. Une copie a obtenu la note de 15/20 en raison de l'excellente tenue de la langue et de la restitution dans un français châtié du texte initial, qui a été finement compris.

La principale difficulté du passage, qui n'était pas d'un accès difficile pour tout lecteur arabe familier de la littérature moderne, tenait dans la gestion des temps des verbes, qui n'obéit pas aux mêmes règles dans les deux langues. Un moyen très sûr pour se libérer de la linéarité de la traduction est d'inventorier l'ensemble des conjugaisons et de tenter de voir à quelle temporalité renvoie chacune d'elles. Les voici, dans l'ordre du texte et pour le premier paragraphe :

- يجب أن أكمل ما بدأت له : deux inaccomplis qui correspondent au temps de la narration, et un accompli qui exprime l'antériorité. En raison de l'effet d'oralité impliqué par le registre de la chronique utilisé par le narrateur, on peut en français avoir recours au passé composé pour « ce que j'ai entamé/commencé ».
- خطّطت لما أنوي عمله - : une conjugaison à l'accompli suivie d'un inaccompli, mais qui ne renvoient pas à la même temporalité. Le premier verbe renvoie à la même chronologie que le verbe précédent conjugué à l'accompli ; on doit donc garder le passé composé. En revanche, l'inaccompli ne peut en aucun cas correspondre au présent, puisqu'il exprime une concomitance avec le verbe « J'ai planifié ». Pour des raisons sémantiques, on préférera un plus-que-parfait (« j'avais l'intention ») au passé composé (« j'ai l'intention »), puisque l'intention précède le déroulement de l'action décrite (commencer et planifier).
- وصل بي الأمر - : ce verbe à l'accompli poursuit, dans une succession chronologique, la conjugaison précédente (litt. « la chose m'amena au point de », traduit plus élégamment sans employer un verbe conjugué « au point que »).
- إلى حدّ تدوين ما أرغب في القيام به - : « de consigner ce que je souhaite faire ». En raison des règles de concordance des temps requises en français, on devrait avoir « ce que je souhaitais faire », mais le relâchement imposé par l'oralité du texte permet de contrevenir à cette règle stricte.
- في دفتر رقام الهاتف الذي أحفظ به - : il y a ici une claire correspondance entre le temps du verbe conjugué (présent) et la valeur temporelle (inaccomplie), puisque le carnet est conservé dans la durée par son propriétaire, avant, pendant et après l'action décrite immédiatement auparavant. C'est ce qui explique l'usage du présent en français : « que je conserve [dans la poche]... ».
- فقد تجسّدت نواياي - : une conjugaison à l'accompli concomitante avec les précédentes, ce qui explique le passé composé réemployé ici : « mes souhaits ont pris forme ».
- بحبر أردته أخمر - : une conjugaison à l'accompli exprimant une antériorité, qui requiert au minimum un imparfait (« que je voulais volontairement rouge »), mais, de manière plus correcte, un plus-que-parfait, « que j'avais voulu », pour éviter la concomitance avec la succession chronologique organisée autour des conjugaisons avec le passé composé.
- وصرت أعدّ نفسي، وأنا أخطأها بتأنّ، باللذّة التي سأشعر بها - : un ensemble complexe de trois formes de conjugaison différentes, la première concomitante à la chaîne des événements (introduite en outre par un verbe inchoatif), la seconde à l'inaccompli (l'action se déroule en même temps que le verbe de la proposition

principale précédente), et la troisième au futur (il s'agit d'un futur d'anticipation, un futur dans le passé). C'est en fonction de cette analyse que les temps de conjugaison ont été choisis en français : litt. « Je m'étais préparé, tandis que je les écrivais tranquillement, au plaisir que je ressentirais ». Conformément à la règle de concordance des temps, le futur dans le passé doit être rendu par un conditionnel. La traduction proposée (voir ci-dessous) ne reprend pas littéralement la phrase ainsi restituée, pour des questions de style et de rythme de la phrase.

- عندما أرى هذه الأوامر [...] تتحوّل : le premier inaccompli a été rendu par un futur de l'indicatif, car le narrateur n'imagine plus, mais se projette sur un temps à venir qui se concrétise. Le deuxième inaccompli est rendu par un infinitif, puisque le premier fait fonction d'auxiliaire, d'où la traduction « quand je verrai se transformer ».

- توقعتمكم سيسبق : la première conjugaison, à l'accompli, se situe dans la chaîne chronologique des événements. Néanmoins, l'imparfait a été ici préféré au passé composé en raison de la notion de durée qu'il contient dans le sens : « je me figurais » plutôt que « je me suis figuré ». Afin d'éviter des lourdeurs, la conjugaison au conditionnel passé (valant futur dans le passé) n'a pas été traduite littéralement (ce qui aurait donné « comme aurait précédé »), et le seul adverbe « auparavant » permet de comprendre que le sentiment de peur et d'inquiétude précèdent le sentiment de plaisir décrit par le narrateur dans la phrase précédente.

- يرافق إنجاز وخوف : « une inquiétude et une peur que j'avais acquises ». Ici, le plus-que-parfait est préféré au passé composé, car il désigne une action antérieure à la temporalité à laquelle renvoie le verbe conjugué.

- تناوب على تعليمنا [...] رجال [...] يلبسون الأسود : la conjugaison à l'accompli fait référence à un événement antérieur, remontant à l'enfance du narrateur, mais qui se déroule dans la durée, ce qui motive le choix de l'imparfait et non du plus-que-parfait dans la restitution. Le deuxième verbe, à l'inaccompli, s'il devait être traduit littéralement, devrait être restitué avec le même temps : « qui portaient du noir ». Pour des questions de style, l'adjectif « vêtus » a été préféré à la réalisation verbale de la relative.

S'ajoutent à cette question centrale de la gestion et de l'emploi des temps de la conjugaison en français, des questions sémantiques (contresens ; faux sens : par exemple, « écriture noble » pour **خط** رفيع), des maladresses syntaxiques (répétitions de la coordination « et » en français pour seule traduction de l'outil **و** en arabe) et, plus largement, une difficulté à transposer le texte initial dans un français correct et élégant.

Proposition de traduction

Vendredi 19 juin 1986

Il faut que je termine ce que j'ai entamé lundi. J'ai en effet planifié dans les moindres détails ce que j'avais l'intention d'accomplir et en suis arrivé au point que j'ai consigné ce que je souhaite faire dans les dernières pages du répertoire téléphonique que je conserve dans la poche intérieure de ma veste. Mes souhaits ont pris forme dans ces phrases rédigées en français, d'une écriture fine, avec une encre rouge dont j'avais volontairement choisi la couleur. Je les ai écrits posément, en anticipant le plaisir que je ressentirais quand je verrai ces consignes, formulées sur un mode impersonnel (« détruire le matériel d'écriture... changer le mobilier de la chambre... »), se transformer en actes réels. Je me figurais l'inquiétude qui accompagne la réalisation d'un projet et la peur de l'échec face à sa non-concrétisation. L'inquiétude et la peur que j'avais acquises dans cette école aux murs blancs, attenante au souk, cette école où se relayaient des hommes de grande taille aux yeux bleus, vêtus de noir, qui répondaient aux noms angéliques d'Ambroise ou Albert, pour nous enseigner la rigueur sans chercher à en tirer rétribution.

Je disais donc, j'ai tout planifié, puis j'ai attendu. Attendu que se produise un événement important, par exemple un événement qui ébranlerait les fondements de notre existence, quelque chose que je n'osais même pas imaginer et qui allait nous tomber dessus subitement. Je me voyais tirer profit de toute forme de désordre ou de tumulte pour commencer. J'avais besoin d'un point zéro, d'une sorte de prélude, mais rien de tel n'est arrivé. Les combats s'étaient éloignés de nous depuis plusieurs années pour se concentrer sur la capitale et ses faubourgs. Nous étions bien sûr continuellement exposés à un éventuel enlèvement, à un possible pillage ou bien encore, à l'explosion d'une voiture piégée à la dynamite. Mais rien. C'est pour cette raison que j'ai décidé d'agir le jour où la famille Sayegh a arraché les rameaux de violette que Mme Emilie avait plantés. Cinq jours s'étaient déjà écoulés depuis que j'avais fait une pause dans l'écriture, pour me reposer de ce fardeau, impossible à supporter. L'écriture m'occupait toute la journée et une bonne partie de la nuit, mais je ne m'asseyais à ma table de travail que deux heures dans l'après-midi. Parce que le soir, la panique m'envahissait. Le matin, j'étais détendu et je descendais au jardin où j'avais planté de nouvelles fleurs. Je les caressais, leur soufflais dessus pour les faire pousser ; j'aidais le lierre à grimper le long du mur à l'Ouest de la maison, je mesurais sa progression, j'observais l'éclosion des roses et du gardénia dont nous faisons des bouquets que nous offrons aux voisins et aux passants.

Équinoxe d'automne de Jabbour Doueihy, *Dâr al-Nahâr*, p. 24-25.

EPREUVES ECRITES

VERSION CHINOISE

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

Proposition de corrigé

Personne ne peut se représenter qu'une femme s'étant séparée d'un homme, ayant vécu trente-trois ans avec un autre homme, que cette femme ait toujours été secrètement amoureuse du premier. Qu'elle n'ait jamais donné son cœur au deuxième. Si le premier n'avait pas été malade et mourant dans un hôpital, si trente-trois ans après, Yang Cui qui n'avait plus vingt-quatre ans n'en avait pas été informée, rien ne serait arrivé. La vie, telle une eau calme, redoute que le vent se lève ou qu'une pierre suffisamment grosse tombe à sa surface. En ce bas monde, tout ce que l'on attribue à la vie humaine n'est qu'inévitables rides et remous provoqués par le vent. Cela arriva donc trente-trois ans après leur séparation, Yang Cui apprit que le dénommé Guan Zhengpeng était mourant, que sur son lit d'hôpital, à l'agonie, le nom qu'il appelait était le sien. Alors, trente-trois ans après, à cinquante-sept ans, elle se rendit en cachette à l'hôpital du district, au chevet de ce premier amour. Ce qu'ils se dirent, ce qu'ils firent, on ne peut que le supposer ou l'imaginer, mais lorsqu'elle revint, plus rien ne fut comme avant. Elle-même ne l'était plus. Lorsqu'elle faisait la cuisine, elle prenait le glutamate à la place du sel pour en verser dans la casserole, elle éminçait les légumes, en jetait les feuilles et en faisait revenir les racines. Dans ses pires moments, elle se levait en pleine nuit, incapable de dormir, et s'asseyait dans la cour, pleurant à chaudes larmes. Après quinze jours de tourments, elle s'apprêtait à retourner à l'hôpital voir Guan Zhengpeng mais son mari ne voulant pas la laisser faire, ils se disputèrent, en vinrent aux mains. Ma Chuanzi qui avait déjà soixante-sept ans lui asséna deux gifles et la poussa brutalement. En tombant contre le chevet du lit, elle se fendit une côte.

Finalement, elle demanda le divorce.

Yan Lianke, extrait de « Elles », Henan Wenyi chubanshe, 2020, p. 242,243.

Commentaire des copies

Le texte proposé cette année était un extrait du recueil de Yan Lianke (né en 1958) : « Elles ». Rédigé dans un style relevant de la chronique ou de la relation de faits divers, l'extrait choisi ne présentait que peu de difficultés de compréhension. Le rendre en français avec le registre de langue, le rythme et la fluidité appropriés nécessitait en revanche d'éviter certains écueils. Les ellipses de sujets (comme par exemple dans la deuxième phrase : « 永远都没有把心给过现在这男人。 », l'emploi de 人 (« 人也不再一样了 ») pour désigner 她, ou encore l'image « 生活倘是一潭死着的水, 最怕的是风生水起或一块够大的石头落在水潭里 » pouvaient en effet poser problème.

L'unique candidat ayant composé a proposé une traduction très honorable, sans aucun faux sens.

EPREUVES ECRITES

VERSION ESPAGNOLE

Rapport présenté par Céline Pegorari, Maître de conférences à l'Université Paul Valéry de Montpellier.

Avec la collaboration de Sylvie Baudequin (IA IPR dans l'académie de Bordeaux), Caroline Lyvet, Maître de conférences à l'Université d'Artois et Rafael Vilchez (Professeur de chaire supérieure au lycée Montaigne, Bordeaux)

Bilan de la session 2022 :

Le jury a corrigé cette année 82 copies.

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

23 copies sont au-dessus de la moyenne et 59 en deçà.

Présentation du sujet :

L'extrait proposé cette année était un texte de l'écrivain espagnol Luis Landero, né dans la province de Badajoz en 1948. Écrivain reconnu en Espagne depuis la publication en 1989 de son premier roman *Juegos con la edad tardía*, il est notamment l'auteur de romans et écrits tels que *El guitarrista*, *El mágico aprendiz*, *Lluvia fina*, *El huerto de Emerson* ou, plus récemment, de *Una historia ridícula*.

Il s'agit d'un passage du récit d'apprentissage autobiographique *El balcón en el invierno*, publié en 2014. À travers l'évocation de ses souvenirs d'enfance et d'adolescence, le narrateur dresse le portrait de l'Espagne de la deuxième moitié du XXe siècle. Le texte proposé est extrait du chapitre 6 qui retrace l'adolescence, dans les années 60, du narrateur et plus particulièrement de sa découverte de la littérature et ses premiers pas en tant que poète. C'est la magie des mots et de la création à l'occasion de l'écriture du premier poème qui est évoquée dans le texte choisi pour l'épreuve de version espagnole.

Sujet et proposition de traduction :

Y un día escribí mi primer poema, temeroso quizá de estar profanando algo, de haber ido demasiado lejos, de estar comiendo de la fruta prohibida, tímido al principio, y luego ya más atrevido según las palabras acudían solícitas al reclamo de algo oscuro que yo quería decir y que no sabía lo que era hasta que ellas, las palabras, venían a revelármelo. Era como un milagro, como los raptos místicos o las apariciones celestiales, y bastaba concentrarse en algo – es decir, en la Amada siempre inalcanzable, porque ese era mi gran tema, la Amada, que además no existía en la realidad, ni necesitaba existir – para que al rato un vocablo saliera a mi encuentro y surgiese como por arte de magia el primer verso, y luego otro, y otro, y así se iba haciendo real, y palpitaba como con vida propia, lo que sin el soplo creador del artífice no hubiese existido jamás. Ese era el rito, ese era el milagro de la portentosa fecundidad entre las palabras y las cosas. Ah, las palabras. A veces ocurría que me enamoraba perdidamente de una palabra hasta entonces desconocida y durante varios o muchos días vivíamos un amor turbulento, excluyente, febril, y yo escribía poemas donde esa palabra era la protagonista, la estrella invitada, y las demás hacían de teloneras. Palabras como *errabundo*, *cénit*, *heliotropo*, *añoranza*, *inefable*, *éxtasis*, *madreselva*, *doliente*, *iridescente*, *plenitud*, *taciturno*... Y así llegó el día en que me sentí poeta de verdad, hermano menor de Bécquer, solitario y triste como él, elegido por un destino fatal como él, frágil pero también indestructible como él.

La poesía me hizo fuerte y me asignó un lugar en el mundo. Aquello era casi como ser abogado, y me hubiera gustado contárselo a mi padre, para que por una vez se sintiera orgulloso de mí. Ya no me preguntaba si pertenecía a la ciudad o al pueblo, o si yo era obrero o estudiante, o si mis verdaderos

amigos eran los finos o los bastos, porque ahora mi sitio estaba en otra parte: un pequeño reino que ya no era del todo de este mundo, y en el que yo vivía a salvo de contradicciones y amenazas. A salvo por ejemplo de los amigos que por su posición social, por sus artes mundanas, por su labia, por sus músculos, por la elegancia en el vestir, ejercían su poder sobre mí, relegado siempre a los últimos puestos de la tribu, y en la que ahora mi papel de poeta me concedía un rango aparte en la escala jerárquica, supongo el de hechicero o cosa así.

Luis Landero, *El balcón en invierno*, Barcelona, Tusquets editores, 2014, p.86-87.

Et un jour, j'écrivis mon premier poème, dans la crainte peut-être d'être en train de profaner quelque chose, d'être allé trop loin, de manger du fruit défendu, timide au début, puis plus audacieux à mesure que les mots répondaient avec sollicitude à l'appel de quelque chose de sombre que je voulais dire et dont j'ignorais la nature jusqu'à ce qu'eux, les mots, viennent me le révéler. C'était comme un miracle, comme les ravissements mystiques ou les apparitions célestes, et il suffisait de se concentrer sur quelque chose – c'est à dire, sur l'être aimé toujours inaccessible, car cela était mon sujet de prédilection, l'être aimé, qui, d'ailleurs, n'existait pas dans la réalité, et n'avait nul besoin d'exister – pour qu'au bout d'un moment, un mot vienne à ma rencontre et que surgisse comme par magie le premier vers, puis un autre, encore un autre, et devenait ainsi réel, et palpait comme animé d'une vie propre, ce qui, sans le souffle créateur de l'artisan, n'aurait jamais été possible. Tel était le rite, tel était le miracle de la fécondité miraculeuse entre les mots et les choses. Ah, les mots. Il arrivait parfois que je tombe éperdument amoureux d'un mot jusqu'alors inconnu et que, durant plusieurs, voire de nombreux jours, nous vivions un amour turbulent, exclusif, fébrile, et j'écrivais des poèmes où ce mot était le personnage principal, la vedette invitée, et où les autres n'étaient qu'en première partie. Des mots comme *errant*, *zénith*, *héliotrope*, *nostalgie*, *ineffable*, *extase*, *chèvrefeuille*, *plaintif*, *iridescent*, *plénitude*, *taciturne*... Et c'est ainsi qu'un jour je me sentis poète pour de vrai, le petit frère de Bécquer, solitaire et triste comme lui, destiné à une fin tragique comme lui, fragile mais aussi indestructible que lui.

La poésie me rendit fort et m'attribua une place dans le monde. Cela était comme être avocat, et j'aurais aimé le raconter à mon père, pour que, pour une fois, il se sente fier de moi. Je ne me demandais plus si j'étais de la ville ou de la campagne, ou si j'étais ouvrier ou étudiant, ou si mes vrais amis étaient les personnes raffinées ou les gens ordinaires, parce qu'à présent ma place était ailleurs : un modeste royaume qui n'était pas complètement de ce monde, et où je vivais à l'abri des contradictions et des menaces. À l'abri, par exemple, des amis qui, en raison de leur rang, de leur entregent, de leur verve, de leurs muscles, de leur élégance vestimentaire, exerçaient leur pouvoir sur moi, relégué que j'étais toujours aux derniers rangs de la tribu, et où, à présent mon rôle de poète m'octroyait une position à part dans l'échelle hiérarchique, celle de magicien ou quelque chose du genre, je suppose.

Remarques préliminaires :

Comme pour les sessions précédentes, le jury déplore des incorrections grammaticales ou orthographiques qu'il s'étonne de trouver dans des copies de candidats à l'agrégation de Lettres Modernes. Rappelons que les graves erreurs de langue française sont plus pénalisantes que les erreurs de sens dues aux difficultés de compréhension (faux-sens et contresens). De fréquents solécismes, qu'une lecture attentive aurait permis d'éviter, ont également été observés dans les copies et très lourdement pénalisés.

Deux écueils étaient à éviter : la traduction littérale dépourvue de sens et une réécriture qui s'éloignerait du texte-source. S'il est vrai que des points bonus sont accordés aux copies qui proposent de bonnes idées de traduction, il faut prendre garde à ne pas se laisser emporter par sa plume : la fidélité au texte original et l'intelligibilité sont prioritaires.

Corrigé détaillé :

1. Y un día escribí mi primer poema, temeroso quizá de estar profanando algo, de haber ido demasiado lejos, de estar comiendo de la fruta prohibida, tímido al principio,

S'agissant du récit traditionnel des souvenirs d'enfance du narrateur, il convenait de traduire les passés simples espagnols par des passés simples français. L'emploi du passé composé n'était pas recevable et a été considéré comme un évitement. Il en a été de même pour toute traduction de passé simple par un imparfait de l'indicatif, qui témoigne d'une connaissance approximative de la morphologie verbale espagnole. Cette méconnaissance a pu être observée également du côté du français, si l'on en juge par les barbarismes verbaux relevés dans un nombre de copies encore trop important.

Cette première séquence a, par ailleurs, donné lieu à de nombreux faux-sens concernant la traduction de l'adverbe « demasiado » ainsi que de la locution adverbiale « al principio », quelque fois comprise comme « par principe ». La traduction de l'adjectif « temeroso » a posé problème à de nombreux candidats donnant lieu à des faux-sens (« tremblant » au lieu de « craintif, effrayé »). Nous avons privilégié une traduction de cet adjectif par la tournure périphrastique « dans la crainte de » mais une traduction littérale de « temeroso » par craintif était tout à fait recevable. La traduction de « de la fruta prohibida » par « un fruit défendu » a été, en revanche, pénalisée dans la mesure où l'emploi de l'article indéfini dans ce syntagme altère la métaphore biblique.

Et un jour, j'écrivis mon premier poème, dans la crainte peut-être d'être en train de profaner quelque chose, d'être allé trop loin, de manger du fruit défendu, timide au début,

2. y luego ya más atrevido según las palabras acudían solícitas al reclamo de algo oscuro que yo quería decir y que no sabía lo que era hasta que ellas, las palabras, venían a revelármelo.

La traduction de cette séquence a donné lieu à un nombre important de faux-sens (sur « atrevido », « acudían », « reclamo »), de barbarismes lexicaux (sollicites, reclames), de solécismes (« que je ne savais pas ce que c'était ») et de non-sens dus à une mauvaise compréhension du texte-source. « Según » n'était pas ici une préposition mais un adverbe relatif qui devait être traduit par une locution conjonctive du type « à mesure que ». Le verbe intransitif « acudir » a donné lieu à de nombreux faux-sens, voire à des contre-sens. Parmi les différents sens de ce verbe, c'est celui de « se présenter » qui devait être retenu (voir à ce sujet le dictionnaire de la RAE). La traduction de « acudir » par « arriver » n'est possible que lorsque le sujet est une personne. La présence de l'adjectif « solícitas » nous a conduit à proposer la traduction de « répondre avec sollicitude ».

Ont été pénalisées les copies des candidats qui n'ont pas traduit le pronom « ellas » qui reprenait « palabras ». Il fallait à ce propos penser à bien accorder en genre et en nombre puisque la traduction de « palabras » par « mots » entraînait un changement de genre, rendant nécessaire la traduction de « ellas » par « eux » et non « elles ».

puis plus audacieux/ téméraire à mesure que les mots répondaient avec sollicitude/ aimablement à l'appel de quelque chose de sombre que je voulais dire et dont j'ignorais la nature jusqu'à ce qu'eux, les mots, viennent me le révéler.

3. Era como un milagro, como los raptos místicos o las apariciones celestiales, y bastaba concentrarse en algo – es decir, en la Amada siempre inalcanzable, porque ese era mi gran tema, la Amada, que además no existía en la realidad, ni necesitaba existir –

Outre les nombreux hispanismes relevés pour la traduction de « la Amada », « es decir » et de « ni necesitaba existir », la traduction de cette séquence a été source de nombreux faux-sens, notamment en ce qui concerne le terme « raptos ». Ont été pénalisées les traductions par « rapt », « illuminations » ou « enlèvements ».

C'était comme un miracle, comme les ravissements/extases mystiques ou les apparitions célestes, et il suffisait de se concentrer sur quelque chose- c'est à dire, sur l'être aimé/la femme aimée toujours inaccessible, car cela était mon sujet de prédilection, l'être aimé, qui, d'ailleurs, n'existait pas dans la réalité, et n'avait nul besoin d'exister-

4. para que al rato un vocablo saliera a mi encuentro y surgiese como por arte de magia el primer verso, y luego otro, y otro, y así se iba haciendo real, y palpitaba como con vida propia, lo que sin el soplo creador del artífice no hubiese existido jamás.

Une méconnaissance de la syntaxe de la phrase espagnole a conduit certains candidats à considérer « el primer verso » comme le complément du verbe « surgir » qui était conjugué ici au subjonctif imparfait. Cela a donné lieu à un contre-sens et à un grave solécisme.

L'usage obligatoire de l'imparfait du subjonctif en espagnol n'imposait pas l'usage du même temps en français, le registre de langue ne s'y prêtant pas.

Par ailleurs, le choix de ce temps a donné lieu à de nombreux barbarismes verbaux, toujours lourdement sanctionnés.

L'omission de la conjonction *que* dans la subordonnée coordonnée a été lourdement pénalisée.

La locution « al rato » a été également source de nombreux contresens du type « à l'instant », « en un instant ».

pour qu'au bout d'un moment, un mot vienne à ma rencontre et que surgisse comme par magie le premier vers, puis un autre, encore un autre, et devenait ainsi réel, et palpitait comme animé d'une vie propre, ce qui, sans le souffle créateur de l'artisan/ artiste/ auteur, n'aurait jamais été possible.

5. Ese era el rito, ese era el milagro de la portentosa fecundidad entre las palabras y las cosas. Ah, las palabras. A veces ocurría que me enamoraba perdidamente de una palabra hasta entonces desconocida y durante varios o muchos días vivíamos un amor turbulento, excluyente, febril,

Ont été pénalisées les copies qui n'ont pas su rendre la répétition du pronom démonstratif « ese ». La principale difficulté de la séquence a été la traduction de « durante varios y muchos años ». Les adjectifs « varios » et « muchos » ne sont pas synonymes et il convenait d'en rendre les caractéristiques sémantiques.

Tel était le rite, tel était le miracle de la fécondité miraculeuse entre les mots et les choses. Ah, les mots. Il arrivait parfois que je tombe éperdument amoureux d'un mot jusqu'alors inconnu et que, durant plusieurs, voire de nombreux jours, nous vivions un amour turbulent, exclusif, fébrile,

6. y yo escribía poemas donde esa palabra era la protagonista, la estrella invitada, y las demás hacían de teloneras.

Là encore, il convenait d'être attentif au changement de genre entre le substantif « palabra » de la langue source et le substantif « mot » de la langue cible afin d'éviter des erreurs dans la traduction de « la protagonista ».

et j'écrivais (composais) des poèmes où ce mot était le personnage principal (le protagoniste), la vedette invitée, et où les autres n'étaient qu'en première partie (des figurants).

7. Palabras como errabundo, cenit, heliotropo, añoranza, inefable, éxtasis, madreSelva, doliente, iridescente, plenitud, taciturno...

Bien que les termes énumérés aient dans ce segment une valeur autonymique et soient convoqués par le jeune poète pour des raisons phoniques, il était attendu des candidats qu'ils les traduisent. La consultation d'un dictionnaire unilingue, qui, rappelons-le, est autorisée, aurait évité un certain nombre de faux-sens.

Des mots comme errant, zénith, héliotrope, nostalgie, ineffable, extase, chèvrefeuille, plaintif /dolent, iridescent, plénitude, taciturne...

8. Y así llegó el día en que me sentí poeta de verdad, hermano menor de Bécquer, solitario y triste como él, elegido por un destino fatal como él, frágil pero también indestructible como él.

De nombreux candidats n'ont pas compris le sens de la préposition « por », l'interprétant avec un sens final.

La structure comparative « también indestructible como él » a occasionné de nombreux solécismes, résultats d'un calque syntaxique avec la langue source.

La traduction de « hermano menor » par frère mineur, au lieu de petit-frère a été lourdement pénalisée.

Et c'est ainsi qu'un jour je me sentis poète pour de vrai, le petit frère de Bécquer, solitaire et triste comme lui, destiné/voué à une fin tragique comme lui, fragile mais aussi indestructible que lui.

9. La poesía me hizo fuerte y me asignó un lugar en el mundo. Aquello era casi como ser abogado, y me hubiera gustado contárselo a mi padre, para que por una vez se sintiera orgulloso de mí.

La traduction des verbes au passé simple a posé problème à nombre de candidats qui semblent avoir une connaissance approximative des conjugaisons en espagnol. « Hizo » et « asignó » ont ainsi été traduits par des imparfaits de l'indicatif, voire des imparfaits du subjonctif. Ce dernier choix de traduction peut être aussi le fait d'une méconnaissance des conjugaisons en français, ce qui est plus préoccupant pour des candidats à l'agrégation de Lettres Modernes.

La traduction de « por una vez » a donné lieu à de nombreux non-sens du type : « pour que mon père se sente par une fois/ en une fois fier de moi ». L'adjectif « orgulloso » a souvent été traduit par « orgueilleux » en lieu et place de « fier » et a donc été pénalisé ici comme un faux-sens.

La poesía me rendit fort et m'attribua une place dans le monde. Cela était comme être avocat, et j'aurais aimé le raconter à mon père, pour que, pour une fois, il se sente fier de moi.

10. Ya no me preguntaba si pertenecía a la ciudad o al pueblo, o si yo era obrero o estudiante, o si mis verdaderos amigos eran los finos o los bastos, porque ahora mi sitio estaba en otra parte: un pequeño reino que ya no era del todo de este mundo, y en el que yo vivía a salvo de contradicciones y amenazas.

Une confusion par rapport au sujet de « pertenecía » a pu être observée dans de nombreuses copies, témoignant ainsi d'une compréhension approximative du texte source. Il s'agissait bien de la première personne et non de la troisième personne du singulier. De nombreux candidats n'ont pas compris que les antonymes « los finos » et « los bastos » étaient des adjectifs substantivés renvoyant à des référents humains.

Je ne me demandais plus si j'étais de la ville ou de la campagne, ou si j'étais ouvrier ou étudiant, ou si mes vrais amis étaient les personnes raffinées ou les gens ordinaires, parce qu'à présent ma place était ailleurs : un modeste royaume qui n'était pas complètement de ce monde, et où je vivais à l'abri des contradictions et des menaces.

11. A salvo por ejemplo de los amigos que por su posición social, por sus artes mundanas, por su labia, por sus músculos, por la elegancia en el vestir, ejercían su poder sobre mí,

Là encore, la préposition *por* a posé problème à certains candidats. Il fallait comprendre qu'elle avait ici une valeur causale. L'usage de *par*, était maladroit, surtout s'il était répété.

Le terme *labia* (« Verbosidad persuasiva y gracia en el hablar » selon le Dictionnaire de la RAE) a souvent entraîné des faux-sens, voire des non-sens lorsqu'il a été traduit par « lèvres ».

La locution « artes mundanas » a également posé problème puisqu'il s'agissait d'éviter la traduction littérale.

L'infinifatif substantivé (« el vestir ») a quelquefois été traduit littéralement (« dans le vêtir »), choix qui a été logiquement sanctionné.

La répétition de la locution prépositionnelle *a salvo de* devait être respectée.

À l'abri, par exemple, des amis qui, en raison de leur rang, de leur entregent, de leur verve, de leurs muscles, de leur élégance vestimentaire, exerçaient leur pouvoir sur moi,

12. relegado siempre a los últimos puestos de la tribu, y en la que ahora mi papel de poeta me concedía un rango aparte en la escala jerárquica, supongo el de hechicero o cosa así.

Beaucoup d'erreurs ont été relevées dans la traduction de « hechicero », comme par exemple « faiseur ». Là encore, la consultation du dictionnaire unilingue aurait pu éviter à certains candidats de perdre des points précieux.

relégué que j'étais toujours aux derniers rangs de la tribu, et où, à présent mon rôle de poète m'octroyait une position à part dans l'échelle hiérarchique, celle de magicien ou quelque chose du genre, je suppose.

Conseils pour la préparation des candidats :

La réussite à l'épreuve de version ne peut être que le fruit d'un travail régulier sur l'année. Pour cela, nous recommandons la lecture d'œuvres contemporaines en espagnol ou en édition bilingue non seulement pour acquérir du vocabulaire, des idiomatismes qui seront utiles aux candidats pour le concours, mais également pour leur permettre de travailler la compréhension d'un texte et d'accéder ainsi plus facilement au sens de ce dernier. Une parfaite connaissance de la morphologie verbale en espagnol est indispensable comme l'est aussi celle de la morphologie verbale en langue cible, prérequis minimum pour tout candidat à l'agrégation de Lettres modernes. Nous conseillons, pour cela, la révision assidue des conjugaisons dans ces deux langues. Seul un entraînement régulier à la traduction permet l'acquisition et la consolidation de réflexes, d'automatismes, en morphologie et en syntaxe, mais aussi dans le domaine lexical. Nous conseillons donc la consultation régulière de grammaires de l'espagnol ainsi que de dictionnaires unilingues.

Il est indispensable que le candidat soit familiarisé avec la consultation des dictionnaires unilingues afin de pouvoir en faire bon usage le jour de l'épreuve. Il convient néanmoins de privilégier une première lecture globale du texte, afin d'en saisir le sens général et pouvoir en apprécier la cohérence, avant de chercher le lexique dans le dictionnaire. Cela éviterait de nombreuses incohérences concernant le choix de traduction des temps verbaux et des sujets.

Il est impératif que le candidat prenne le temps de relire à plusieurs reprises sa traduction afin de repérer de possibles omissions (de mots, voire de séquences), des incohérences, des solécismes ou tout barbarisme verbal ou lexical qui sont très lourdement pénalisés. Nous rappelons, à ce propos, que si le titre du roman ou de l'ouvrage dont est extrait le texte proposé n'est pas à traduire, cela n'est pas le cas du titre qui précède le texte, lorsque cela est le cas.

Pour finir, nous attirons l'attention des candidats sur l'importance de soigner la présentation de la copie et de veiller à écrire de façon la plus lisible possible.

Dictionnaires unilingues

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014 (www.rae.es).
MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2017 (dictionnaire d'usage).
SECO, Manuel, ANDRÉS Olimpia, RAMOS Gabino, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999 (dictionnaire d'usage).
SECO, Manuel, *Nuevo diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2011.
Real Academia y Asociación de las Academias de la lengua española, *Diccionario panhispánico de dudas*.

Grammaires du français et de l'espagnol

BEDEL, Jean-Marc, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Madrid, PUF, 2002.
CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette Éducation, 1992.
DE BRUYNE, Jacques, *Grammaire d'usage de l'espagnol moderne*, Louvain, Duculot-De Boeck Supérieur, 1998.
Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
GERBOIN, Pierre, LEROY, Christine, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 2000.
GREVISSE, Maurice, *Le bon usage*, Louvain, De Boeck Supérieur, 2016.
POTTIER, Bernard, DARBORD, Bernard, CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire explicative de l'espagnol*, Paris, Nathan Université, 2000.

ÉPREUVES ÉCRITES

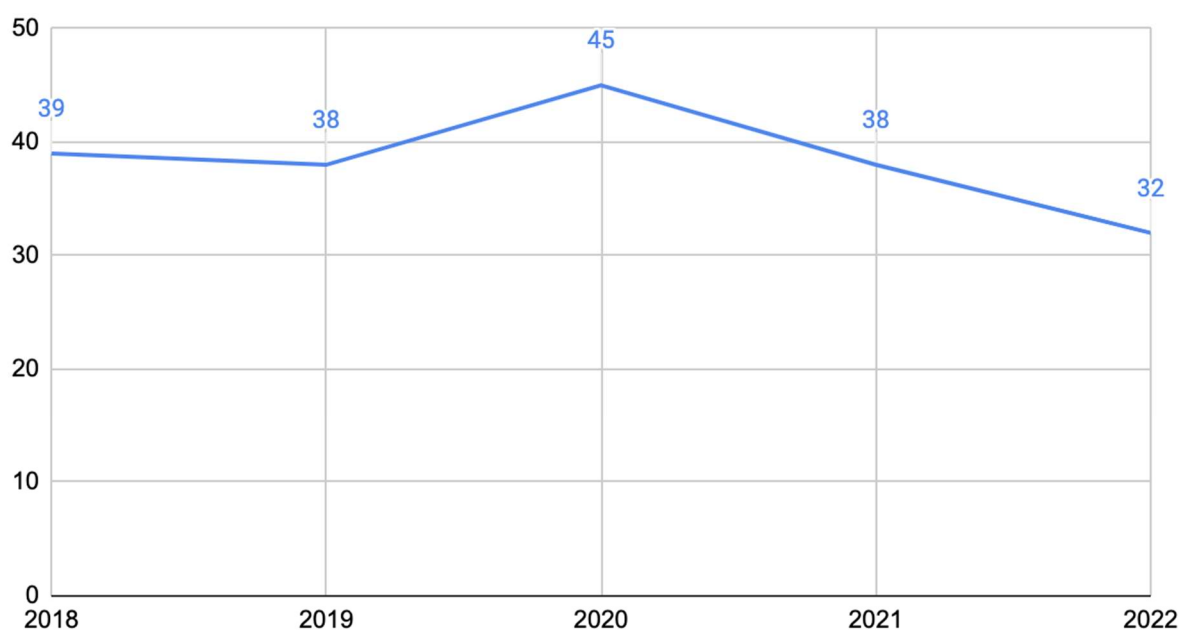
VERSION ITALIENNE

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

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

Quelques données sur l'épreuve de version

Évolution du nombre de copies corrigées



Le nombre de candidats choisissant la version italienne au concours est en baisse pour la deuxième année, passant de 38 copies en 2021 à 32 en 2022.

Notes et barème

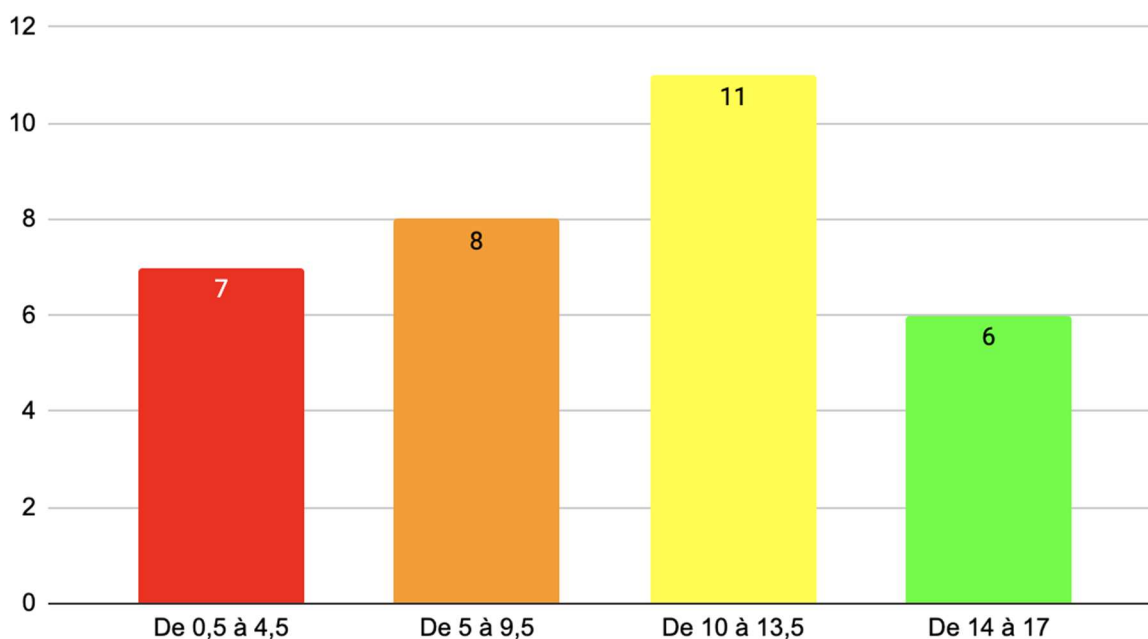
Comme les années précédentes, le jury a adopté un mode d'évaluation utilisant un système de points-fautes qui sanctionne chaque erreur de traduction en fonction de sa gravité. Les moins graves sont les fautes d'accents omis, les apostrophes, les mots mal coupés ou les erreurs de ponctuation ne modifiant pas le sens de la phrase, puis viennent les fautes d'orthographe sans incidence morphologique (doubles consonnes par exemple), les choix multiples ou les ajouts inutiles, ainsi que les maladresses d'expression et les inexactitudes qui n'entraînent pas de modification du sens. Une autre étape est franchie lorsque les faux-sens, impropriétés ou maladresses entraînent une modification du sens. Ensuite sont sanctionnés plus sévèrement les contresens, omissions ou fautes d'orthographe grammaticale et de morphologie portant sur un nom ou un adjectif. Enfin, les fautes les plus lourdement sanctionnées restent les erreurs de grammaire, de conjugaison, les fautes d'accords, les barbarismes lexicaux, les concordances de temps non respectées et, en dernier lieu, les barbarismes verbaux, les non-sens et les contresens portant sur une proposition entière ou l'omission d'un segment. L'échelle de ce barème s'étale de 1 à 5 points-fautes en fonction de l'erreur commise. Les fautes de langue en français ont été encore une fois sévèrement

sanctionnées, l'agrégation de Lettres modernes étant un concours de recrutement de professeurs de langue et littérature françaises.

Le candidat doit donc absolument s'assurer que tout ce qu'il écrit, indépendamment de ce qu'il a compris, est correct grammaticalement et a un sens. Il évitera ainsi les erreurs les plus lourdement sanctionnées.

Les notes et leur répartition

Répartition des notes



Les copies ont été satisfaisantes et 6 copies se sont véritablement démarquées par leur qualité de traduction.

Les notes s'échelonnent de 0,5 à 17 et la moyenne est de 9,38. On dénombre 15 copies en dessous de la moyenne et 17 copies au-dessus. La légère hausse par rapport à la moyenne de l'an dernier (8,74) s'explique sans doute par la bonne compréhension cette année du texte dans sa globalité par les candidats. Cette année encore, ce sont bien souvent les difficultés de la mise en français qui expliquent les notes les plus basses.

Le jury rappelle donc que la version n'est pas un simple exercice de compréhension écrite mais une occasion donnée au candidat de montrer sa connaissance fine du bon usage des deux langues. Une bonne gestion du temps, permettant au candidat de relire son texte attentivement, peut également limiter le risque d'opter pour une tournure fautive calquée sur l'italien. Enfin, la révision précise des temps verbaux français et italiens est un point fondamental dans la préparation de cette épreuve de traduction. En effet, beaucoup d'erreurs lourdement sanctionnées concernent des formes verbales, mal identifiées en italien et mal choisies en français. Les barbarismes – lexicaux et verbaux –, qui sont souvent attribuables au stress du candidat et ne sont pas corrigés à la relecture, doivent être impérativement évités, surtout sous la plume de futurs professeurs de français.

Présence d'une coquille dans le texte

Malgré le soin qui a été apporté à la relecture attentive du sujet à plusieurs reprises au cours de son élaboration, le scan du sujet final a entraîné une confusion entre "i" et "l" qui a donné lieu à une coquille. Ainsi, le texte distribué aux candidats présentait "*io chiamava Gregor*", au lieu de "*lo chiamava Gregor*". La phrase étant grammaticalement impossible telle quelle, certains candidats ont bien rétabli le texte initial, mais d'autres ont cru que la coquille portait sur la désinence du verbe et ont rétabli "*io*

chiamavo Gregor”. Pour ne pas pénaliser les candidats, le jury a donc choisi de neutraliser le paragraphe entier, d’autant plus que le repérage du futur dans le passé qui s’y trouvait (“*mi avrebbe portato fortuna*”) pouvait être évalué plus haut dans le texte (“*Col tempo avrei capito*”). Le jury tient cependant à féliciter les candidats qui ont rétabli spontanément la version correcte, montrant ainsi qu’ils ont bien senti et bien compris la logique interne du texte.

Présentation de l’épreuve de version

La durée de l’épreuve de langue vivante est de 4 heures, le coefficient est de 5 dans le calcul final de la note. L’usage du dictionnaire unilingue est autorisé dans la langue choisie. Le jury en italien recommande l’utilisation du dictionnaire de référence suivant, en version non abrégée : N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*. L’outil dictionnaire permet d’élucider le jour de l’épreuve certains termes et d’éviter contresens ou barbarismes, ce qui ne doit pas dispenser les candidats d’un travail d’apprentissage lexical sérieux durant leur préparation ; le jury tient compte de la possibilité de consulter ce dictionnaire unilingue dans l’établissement de ses critères de correction. Le candidat ne doit pas se priver donc de l’utiliser à bon escient.

Par ailleurs, le jury avertit les candidats contre un mauvais usage du dictionnaire qui a tendance à isoler les mots ; il les invite à toujours tenir compte du contexte et de la cohérence interne du texte.

Les attendus d’une version de concours

Le jury recommande vivement la lecture des rapports de correction des années précédentes : ils contiennent de précieuses informations, rappelées chaque année, sur ce qui est attendu d’un candidat à l’agrégation de Lettres modernes pour l’épreuve de langues vivantes.

La version du concours n’a nullement vocation à être publiée, c’est un exercice qui vise à vérifier les compétences linguistiques des candidats dans les deux langues ; c’est pourquoi il est attendu une traduction qui soit la plus fidèle possible au texte en langue étrangère. Il ne saurait s’agir donc de réécrire le texte source ou de l’interpréter, mais d’en respecter au maximum les structures, le ton, le registre et la lettre, tout en montrant une bonne maîtrise de la langue française, spécialité des candidats. Ce n’est donc pas l’élégance qui prime dans l’évaluation des choix de traduction opérés pour cet exercice de concours mais la précision et l’exactitude. En effet, souvent le jury regrette de pénaliser inutilement de bonnes copies qui s’écartent du texte sans nécessité majeure.

Présentation du texte et de l’auteur

Comme les deux années précédentes, le jury a choisi un texte contemporain. Rosella Postorino est une autrice ligure vivant à Rome qui a reçu de nombreux prix depuis son premier roman, *La Stanza di Sopra*, en 2007. Dans *Le assaggiatrici*, publié en 2018, elle narre à la première personne un épisode de la vie de Rosa Sauer, goûteuse entre 1943 et 1944 pour Hitler qui était terré dans la “Tanière du Loup”, son immense bunker situé en Prusse Orientale (actuellement en Pologne). Il s’agit d’un personnage de fiction qui a cependant été largement inspiré par l’histoire vraie de Margot Wölf, qui fut l’une des goûteuses d’Hitler et qui n’a révélé ce secret que peu de temps avant sa mort. Dans ce roman dont la qualité a été reconnue par la critique et par le public, Rosella Postorino a su conjuguer véracité historique et intérêt littéraire. À travers le personnage de Rosa Sauer, elle a par ailleurs proposé un récit d’émancipation féminine très actuel.

Derniers conseils

Si un titre est donné à l’extrait, il convient de le traduire, contrairement au titre de l’œuvre d’où le texte est tiré qui est indiqué à la fin du texte.

Et enfin, même si cela semble évident, nous invitons tous les candidats à prendre le temps de se relire avec soin. La relecture est une étape fondamentale de l’exercice qui nécessite la plus grande rigueur.

Le jury tient à rappeler que les candidats ne doivent proposer qu’une seule traduction, et ne peuvent en aucun cas hasarder de proposition alternative entre parenthèses. Ces doubles choix ont été comptés comme des omissions. Sont à bannir également les remarques faites en marge à l’attention des correcteurs. Le candidat doit choisir une seule traduction et ne doit pas faire part de ses hésitations au jury.

Les copies étant numérisées, leur propreté et leur clarté sont encore plus importantes qu'elles ne l'étaient auparavant. Le jury invite les candidats à ne pas négliger l'étape fondamentale du travail au brouillon.

Texte à traduire

A mensa aspettai che si sedessero le altre. La maggioranza tendeva a occupare la sedia del giorno precedente ; rimase libera quella di fronte a Leni, da allora fu mia.

Dopo la colazione – latte e frutta – ci servirono il pranzo. Nel mio piatto, un pasticcio di asparagi. Col tempo avrei capito che somministrare combinazioni di cibo diverse a gruppi diversi era un'ulteriore procedura di controllo.

Studiai la sala mensa – le finestre con le grate di ferro, l'uscita sul cortile costantemente piantonata da una guardia, le pareti senza quadri – come si studia un ambiente estraneo. Il primo giorno di scuola, quando mia madre mi aveva lasciata in classe andando via, il pensiero che potesse accadermi qualcosa di male a sua insaputa mi aveva riempita di tristezza. Non era tanto la minaccia del mondo su di me, quanto l'impotenza di mia madre, a commuovermi. Che la mia vita scorresse mentre lei ne era ignara mi pareva inaccettabile. Ciò che restava nascosto, seppur non di proposito, era già un tradimento. In classe, avevo cercato una crepa nel muro, una ragnatela, una cosa che potesse essere mia come un segreto. Gli occhi avevano vagato per la stanza, che sembrava enorme ; poi avevo notato un frammento di battiscopa mancante, e mi ero calmata.

Nella mensa di Krausendorf, i battiscopa erano integri. Gregor non c'era, e io ero sola.

Gli stivali delle SS dettavano il ritmo del pasto, scandivano il conto alla rovescia della nostra morte possibile. Che prelibatezza, questi asparagi, ma il veleno non è amaro ? Ingoiavo, e mi si fermava il cuore.

Elfriede mangiava asparagi anche lei e mi osservava, io bevevo un bicchiere d'acqua dopo l'altro per diluire l'angoscia. Forse era il mio vestito a incuriosirla, forse aveva ragione Herta, con quella fantasia a scacchi ero fuori luogo, non stavo mica andando in ufficio, non lavoravo più a Berlino, togliti quell'aria da cittadina, aveva detto mia suocera, o ti guarderanno tutti storto. Elfriede non mi guardava storto, oppure sì, ma io avevo messo il mio abito più comodo, il più usato – la divisa, lo chiamava Gregor. Quello con cui non dovevo chiedermi niente, né se mi cadeva bene né se mi avrebbe portato fortuna ; era un riparo, anche da Elfriede che mi indagava e non si preoccupava di nascondere, frugava tra gli scacchi con tale veemenza da farli saltare, con tale veemenza da sfilacciare gli orli, slegare le stringhe delle mie scarpe con i tacchi, sgonfiare l'onda che i capelli mi disegnavano sulla tempia, mentre io continuavo a bere, e sentivo la mia vescica espandersi.

Il pranzo non era ancora terminato e non sapevo se ci era permesso assentarci da tavola. La vescica mi doleva, come nella cantina di Budengasse, dove mia madre e io ci rifugiavamo di notte, assieme agli altri condòmini, quando partivano gli allarmi. Qui però non c'era un secchio nell'angolo, e io non riuscivo a trattenermi. Prima ancora di deciderlo, mi alzai, chiesi di andare in bagno. Le SS acconsentirono ; mentre un uomo molto alto e dai piedi lunghi mi scortava nel corridoio, udii la voce di Elfriede : “Ne ho bisogno anch'io”.

Rosella Postorino, *Le assaggiatrici*, Feltrinelli, 2018, p. 25-26.

Analyse de difficultés de traduction particulières

Aspettai che si sedessero le altre

Si le verbe principal “aspettai” a fait l'objet d'un problème de reconnaissance du temps (le passé simple, parfois traduit par un imparfait ou un passé composé) et de reconnaissance de la personne grammaticale (la première personne, confondue parfois avec “on”, “il”...), le jury a été étonné dans de nombreuses copies le barbarisme grammatical “j'attendai” (pour “j'attendis”). De la même manière, la traduction du subjonctif imparfait “che si sedettero” a donné lieu à des barbarismes qui ont été lourdement pénalisés. Concernant le maintien du subjonctif imparfait en français, il est possible dans un texte littéraire dans des formes d'usage assez courant ou dans les tournures qui s'y prêtent, ce qui n'était pas

le cas ici : on ne traduira donc pas “che si si sedessero” par “qu’elles s’assissent” mais par “qu’elles s’asseient” ou “qu’elles s’assoient” au subjonctif présent.

I battiscopa / questa fantasia a scacchi

Ces deux segments ont pu poser problème aux candidats. Conscient de certaines difficultés lexicales, le jury a toutefois choisi de ne pas donner la traduction des termes les plus compliqués, attendant des candidats que le contexte et le dictionnaire unilingue leur permettent d’aboutir à une solution convenable, si ce n’est parfaite. Le jury préférera toujours une inexactitude lexicale qu’une omission ou qu’un non-sens. Par ailleurs, il convient de s’en tenir à un seul choix de traduction dans le cas de difficultés lexicales, pour ne pas prendre le risque de cumuler les points-fautes (puisque ceux-ci ne sont comptés que lors de la première occurrence pour une même erreur).

Avrei capito / se mi avrebbe portato fortuna

Le repérage et la traduction du futur dans le passé est un classique de la version italienne. Pour rappel, on emploie le conditionnel passé en italien et le conditionnel présent en français. On peut également opter pour un futur proche à l’imparfait (“j’allais comprendre”, “allait me porter chance”).

Non era tanto la minaccia del mondo su di me, quanto l’impotenza di mia madre, a commuovermi / Forse era il mio vestito a incuriosirla

Cette tournure italienne ne peut pas être conservée en français et doit être traduite par le présentatif “c’était” suivi d’une relative “qui l’intriguait” / “qui m’émouvait”. On notera au passage le caractère synthétique de la langue italienne, dont il faut souvent faire le deuil en français pour conserver la correction grammaticale.

Non era tanto la minaccia del mondo su di me, quanto l’impotenza di mia madre

Le jury tient à rappeler que la ponctuation italienne est souvent plus souple que la ponctuation française (ce point avait déjà été abordé dans le précédent rapport). Dans ce cas précis, traduire en français par “Ce n’était pas tant la menace du monde pesant sur moi, que l’impuissance de ma mère [...]” induit une rupture syntaxique. L’erreur ayant été très répandue, il a cependant été décidé de ne la pénaliser que comme faute de ponctuation, et non de syntaxe.

Mi si fermava il cuore

L’italien emploie de nombreuses tournures pronominales (pensons aux classiques “mi è morto il marito”, ou encore “mi metto il cappotto”) qui de toute évidence ne peuvent pas se conserver en français. Là encore, il s’agit d’un écueil classique de la version italienne.

Proposition de traduction

Au réfectoire, j’attendis que les autres s’asseient. La plupart avaient tendance à reprendre la même place que la veille. Celle qui était face à Leni resta libre, et à partir de ce moment, elle devint la mienne.

Après le petit déjeuner – du lait et des fruits – on nous servit le déjeuner. Dans mon assiette, j’avais une tourte d’asperges. Plus tard, je comprendrais qu’administrer des combinaisons d’aliments différentes à des groupes différents constituait une procédure de contrôle supplémentaire.

J’étudiai la salle – les fenêtres aux grilles en fer, la sortie vers la cour surveillée en permanence par un garde, les murs sans tableaux – comme on étudie un milieu étranger. Mon premier jour d’école, lorsque ma mère était partie en me laissant en classe, la pensée qu’il pût m’arriver malheur à son insu m’avait submergée de tristesse. Ce n’était pas tant la menace du monde planant sur moi qui m’émouvait que l’impuissance de ma mère. Que ma vie s’écoulât tandis qu’elle n’en savait rien me semblait inacceptable. Ce qui restait caché, même involontairement, était déjà une trahison. En classe, j’avais cherché une fissure dans le mur, une toile d’araignée, quelque chose qui pût être à moi comme un secret. Mes yeux avaient erré dans la pièce, qui semblait immense, puis j’avais remarqué un morceau de plinthe qui manquait, et je m’étais calmée.

Dans le réfectoire de Krausendorf, les plinthes étaient intactes. Gregor n'était pas là, et j'étais seule. Les bottes des SS dictaient le rythme du repas, scandaient le compte à rebours de notre possible mort. Quel délice, ces asperges, mais le poison était-il amer ? J'avalais, et mon cœur s'arrêtait.

Elfriede mangeait elle aussi des asperges et m'observait, je buvais verre d'eau sur verre d'eau pour diluer mon angoisse. C'était peut-être ma robe qui l'intriguait, Herta avait peut-être raison, ce motif à carreaux était inapproprié, je n'allais quand même pas au bureau, je ne travaillais plus à Berlin, laisse tomber cette allure de citadine, m'avait dit ma belle-mère, sinon on te regardera de travers. Elfriede ne me regardait pas de travers, ou peut-être que si, mais j'avais mis ma robe la plus confortable, la plus portée – mon uniforme, comme l'appelait Gregor. Celle sur laquelle je n'avais pas de questions à me poser, ni si elle tombait bien sur moi ni si elle me porterait chance ; c'était un refuge, même face à Elfriede qui me scrutait et qui ne se préoccupait pas de le cacher, fouillant mes carreaux avec une véhémence qui aurait pu les balayer, une véhémence qui aurait pu en découdre les ourlets, défaire les lacets de mes chaussures à talons, faire retomber la vague que mes cheveux dessinaient sur ma tempe, tandis que je continuais à boire, et que je sentais ma vessie se dilater.

Le repas n'était pas encore terminé et je ne savais pas si nous étions autorisées à sortir de table. Ma vessie me faisait mal, comme dans la cave de Budengasse, dans laquelle ma mère et moi allions nous réfugier la nuit, avec nos voisins d'immeuble, quand les sirènes retentissaient. Ici, par contre, il n'y avait pas de seau dans un coin, et je ne parvenais pas à me retenir. Avant même de l'avoir décidé, je me levai et demandai à aller aux toilettes. Les SS acceptèrent ; tandis qu'un homme très grand aux longs pieds m'escortait dans le couloir, j'entendis la voix d'Elfriede : « Moi aussi j'ai besoin d'y aller ».

Rosella Postorino, *Le assaggiatrici*, Feltrinelli, 2018, p. 25-26.

ÉPREUVES ECRITES

VERSION POLONAISE

Rapport présenté par Alice Kosmalski, professeure agrégée au Lycée Montebello de Lille, et Aleksandra Wojda, professeure agrégée au Lycée Condorcet de Lens

Un seul candidat a composé cette année en version polonaise.

La copie a obtenu la note de 12/20.

Remarques générales

Le texte proposé était extrait d'un recueil de nouvelles intitulé *Fado* d'Andrzej Stasiuk, paru en 2006. Il s'agit d'une suite de récits consacrés aux voyages de l'auteur à travers l'Europe centrale, depuis les Balkans jusqu'au petit village des Basses Beskides où l'écrivain a choisi de s'établir.

Sans être particulièrement facile à traduire, ce texte ne présentait aucune difficulté majeure de compréhension.

Le texte a été dans l'ensemble bien compris et correctement restitué par le candidat. Cependant, le jury a constaté de nombreuses fautes d'orthographe, de style et d'accents.

Les erreurs relevées ne sont pas dues à la méconnaissance du polonais, mais mettent en évidence un manque de finesse dans l'utilisation du français. Ces erreurs, particulièrement inadmissibles compte tenu de la nature du concours, ont été lourdement sanctionnées par le jury.

Proposition de traduction

Les Carpates

Depuis dix-sept ans j'habite dans les Carpates et j'ai appris à penser à elles comme à un pays ou même comme à un continent à part.

Le matin, je sors de la maison. Je regarde la neige fraîchement tombée et je me mets à déneiger la route pour conduire ma fille à l'école, aller faire les courses ou tout simplement pouvoir sortir de chez moi.

Je mets en mouvement ma pelle, j'installe les chaînes sur les roues, j'active le système 4X4 et j'essaie de me frayer un chemin à travers les congères, vers la chaussée en contrebas qu'un gros tracteur avait déneigé la nuit. Autour, tout est désert et silencieux. Quelques centaines de mètres plus loin, un filet de fumée monte à la verticale de la cheminée du voisin. C'est le seul mouvement aux alentours.

Je déneige donc la route et je pense qu'au même moment, de nombreux Slovaques, Ukrainiens et Roumains vivant quelque part à l'intérieur de ces incroyables montagnes et qui, sur la carte, ont l'air de la colonne vertébrale de l'Europe centrale, font la même chose.

Vivre dans les Carpates, c'est vivre dans la solitude et en même temps dans un sentiment d'appartenance à une lointaine communauté. Non loin de ma maison, il y a des pics : Magura, Dziamera, Kornuta - ces noms sont arrivés ici par les sommets des Carpates depuis les Balkans, et peut-être de l'ancienne Macédoine ou de l'Albanie primitive. Des bergers nomades les ont apportés dans ma contrée alors qu'il n'y avait ici âme qui vive.

Ces noms, que l'on ne trouve nulle part en dehors des Carpates, n'ont jamais quitté ces montagnes bien qu'on les retrouve dans quatre ou cinq langues.

Dans les Carpates, les espaces éloignés se mêlent aux temps très anciens. Depuis des centaines d'années, les gardiens des brebis slovaques, polonais, ukrainiens et roumains ont peu changé.

Dans leurs chalets de haute montagne, depuis des siècles, on fabrique le fromage selon les mêmes méthodes ancestrales avec les mêmes outils primitifs. Parmi les découvertes de la civilisation sont arrivés

ici : la lampe électrique à piles, le transistor à piles et les bottes en caoutchouc. Le reste n'a pas changé car le besoin ne s'en faisait pas ressentir.

D'ailleurs, dans un espace d'un millier de kilomètres, les chalets et les bergers ne changent pas non plus. En Pologne, en Ukraine, en Roumanie, leur journée, leur travail et leur emploi du temps diffèrent de peu. Ils ont également la même odeur : celle de la fumée d'un feu de bois, du crottin de brebis et du fromage. Il m'est arrivé de sentir l'odeur des bergers polonais, ukrainiens et roumains ; aussi je sais de quoi je parle. Je parcourais mille kilomètres et je retrouvais l'odeur humaine identique à celle que je pouvais sentir à un kilomètre de chez moi.

Je racle la neige et je me rappelle mes anciens voyages. En fait, dans la perspective des Carpates, même un voyage de mille kilomètres ressemble à une escapade au village voisin. Il faudrait probablement qu'il y ait une sorte de nationalité ou de citoyenneté des Carpates. D'ailleurs, vivre dans les Carpates c'est se souvenir que la citoyenneté et la nationalité ne sont ici que de peu d'importance.

Andrzej Stasiuk, Fado

ÉPREUVES ECRITES

VERSION PORTUGAISE

Rapport présenté par Luis Miguel de Oliveira, professeur agrégé au collège Rosa Parks de Roubaix et Thomas Cailliez, professeur agrégé au lycée Montaigne de Paris

Remarques générales

Cette année, trois candidats ont présenté l'épreuve de version portugaise, obtenant les notes de 14, 13 et 7 (soit une moyenne de 11,3). Si deux des traductions proposées ont attesté d'une bonne compréhension générale du texte source, malgré de fréquents faux sens voire quelques contresens, la troisième a présenté bien davantage d'erreurs, trahissant ainsi une compréhension souvent lacunaire du texte original.

Présentation du texte

Le texte à traduire était un extrait du roman *História do Cerco de Lisboa*, de l'auteur portugais, prix Nobel de littérature José Saramago, dont la première édition date de 1989. Dans ce roman, l'écriture caractéristique de José Saramago, qui mêle les voix et les pensées d'un narrateur hétérodiégétique à celles des personnages, organisées par une ponctuation affranchie des conventions, aborde le rapport entre l'Histoire et la fiction romanesque. C'est l'occasion pour l'auteur de faire se croiser une pluralité de temps, d'espaces et de personnages, et de jouer, ainsi, avec la vérité historique.

En effet, sans doute par provocation, peut-être pour saupoudrer de quelque piment sa monotone existence, un correcteur d'épreuves d'une maison d'édition, Raimundo Silva, soudain saisi par une pulsion irrésistible, substitue un « non » à un « oui » et glisse sous la plume de l'auteur, un éminent historien, une contre-vérité fondamentale : non, en l'an 1147, les Croisés n'ont pas prêté main-forte au roi Dom Afonso Henriques pour reconquérir Lisbonne occupée alors par les Maures. Mais, en voulant réfuter les faits reconnus par l'historiographie portugaise, Raimundo Silva, la cinquantaine pudique et réservée, ignore qu'il va bouleverser le cours de sa propre vie et que sa supercherie va le mener tout droit à une double passion : celle, partagée, pour Maria Sara, sa supérieure hiérarchique, et celle de l'écriture, qui va le pousser à réécrire l'histoire du siège de Lisbonne.

Le roman est, donc, simultanément, l'histoire d'une écriture, véritable mise en abyme, ainsi que la narration de deux histoires d'amour menées en parallèle entre, d'une part, Raimundo Silva et Maria Sara dans la Lisbonne moderne, et d'autre part, Mogueime et Ouroana au pied de la ville assiégée en 1147.

Principales difficultés rencontrées par les candidats

Comme nous l'avons suggéré plus haut, le style d'écriture de l'auteur, affranchi des signes de ponctuation habituels et conventionnels, pouvait représenter un facteur de surprise et d'incompréhension chez les candidats, *a fortiori* dans un extrait où se mêlaient les voix (et les pensées) d'un narrateur et de deux personnages, acteurs de la scène. C'est ainsi, par exemple, que certains candidats n'ont pas respecté le style de l'auteur ou ont même pu confondre les « voix » des personnages en fin d'extrait (confusions entre les pronoms personnels masculins et féminins). D'une façon plus surprenante, le vouvoiement auquel ont recours les personnages pour s'adresser l'un à l'autre (« É aqui que trabalha ») s'est, à quelques occasions, transformé en tutoiement dans certaines traductions (« c'est ici que tu travailles »). Rappelons que dans la mesure où le texte est écrit par un auteur portugais et que son action concerne le Portugal, il n'y avait pas lieu de s'autoriser cette liberté d'interprétation.

Le vocabulaire, quant à lui, a également pu donner lieu à des faux sens et à des contre-sens : « cerco » (ici « siège » au sens militaire), rendu par « cercle », « mogno » (« acajou »), « a rima » (ici « la pile » de papiers), « solitário » (« soliflore ») par exemple. Ces difficultés d'ordre lexical ont été accentuées par la syntaxe complexe qui a amené les candidats à trop s'éloigner de la description qu'offrait le texte. C'est le cas, notamment, de la description de la chambre de Raimundo Silva (« em frente, no sentido do comprimento, o leito, a colcha branca, grossa, por baixo do travesseiro a alvinitente dobra do lençol, há uma luz coada que vem da janela e suaviza os contornos das coisas, e também um silêncio que parece respirar »). Certaines expressions idiomatiques ont, elles aussi, représenté parfois un obstacle (« não se deite a perder »).

Le respect des temps et des modes verbaux, ainsi que la compréhension de leurs valeurs, ont parfois constitué un écueil, dans cet extrait qui alterne passé et présent de narration. En effet, certains verbes, au présent de l'indicatif dans le texte, ont été traduits au passé simple ou au futur de l'Indicatif. Par ailleurs, la valeur du futur de l'Indicatif dans le syntagme « será por isso » (ici le futur de l'Indicatif a une valeur d'hypothèse = « est-ce pour cette raison que ») n'a pas toujours été comprise, à l'instar de l'imparfait de l'indicatif dont la valeur, cette fois, de Conditionnel dans le syntagme « agora devia Raimundo Silva acender aquele candeeiro » a pu échapper à certains candidats. Le passage offrait, enfin, un verbe conjugué au plus-que-parfait (« chegara-se para um lado ») qui a conduit à des erreurs (« il semblait se rapprocher »).

Enfin, évoquons, à la fois, l'importance de se détacher du texte-source afin d'éviter l'écueil des *lusismes*, notamment dans l'emploi des prépositions (« il ne pensait pas en » alors qu'en français le verbe « penser » appelle l'emploi de la préposition « à »), et l'intérêt de se relire de façon pointilleuse de sorte à éviter des fautes d'orthographe, dues probablement à la fatigue et à l'inattention qui pourrait en découler (« la poignet » pour « la poignée » ; « aux pieds du lit », « caligraphie » pour « calligraphie » par exemple).

Proposition de traduction

Raimundo Silva se leva, Maria Sara se leva elle aussi, il contourna le secrétaire, s'approcha, mais pas trop près, il se contenta d'effleurer son bras comme pour lui indiquer que la visite allait commencer, mais elle s'attardait, regardait la table, les objets qui s'y trouvaient, la lampe, les papiers, deux dictionnaires, C'est ici que vous travaillez, demanda-t-elle, Oui, c'est ici que je travaille, Je ne vois pas de signes d'un certain siège, Vous allez les voir, ce bureau n'est pas tout le château.

Nous savons qu'il n'y a guère plus que ce bureau, la salle de bains, également laboratoire de cosmétique jusqu'à il y a quelques semaines, la cuisine, lieu des tartines grillées et d'une nourriture monotone et frugale, le bureau, où nous nous trouvions il y a un instant, la salle de séjour, inhospitalière et désertée, cette porte qui ouvre sur la chambre à coucher. La main sur la poignée, Raimundo Silva semble hésiter à l'ouvrir, une sorte de respect superstitieux le retient, il est décidément un homme d'un autre temps, qui craint d'offenser la pudeur d'une femme en plaçant sous ses yeux la vision libidineuse d'un lit, alors qu'elle-même a demandé, Montrez-moi votre maison, ce qui nous autorise à supposer qu'elle savait très bien ce qui l'attendait. La porte s'ouvre enfin, voici la chambre à coucher avec ses acajous excessifs, et en face, dans le sens de la longueur, le lit, la contrepointe blanche et épaisse, le rabat immaculé du drap sous le traversin, une lumière filtre par la fenêtre et adoucit le contour des objets, le silence semble respirer. Nous sommes en avril, les après-midi durent plus longtemps, les jours s'allongent, est-ce pour cette raison que Raimundo n'allume pas la lumière, et aussi pour ne pas attenter à cette pénombre qui commence à peine et qui le plonge d'ailleurs dans un état d'inquiétude, Maria Sara ne va-t-elle pas avoir une idée défavorable de ses intentions, nous savons tous, par expérience ou par ouï-dire, que bien souvent on parvient à l'éblouissement en empruntant la voie de l'obscurité, au cœur le plus profond des ténèbres. Maria Sara aperçut immédiatement les deux roses dans le soliflore sur la petite table à côté de la fenêtre, et les feuillets, un à moitié rempli, au centre, à gauche une petite pile, maintenant Raimundo Silva devrait allumer la lampe pour créer un effet et une atmosphère, mais il ne le fit pas, il s'était placé un peu de côté, au pied du lit, comme s'il voulait le dissimuler, et il attendait les paroles, il tremblait de ne pouvoir deviner quelles paroles seraient dites, ici, dans cette chambre, il ne pensait pas à des gestes, à des actes, mais seulement aux paroles.

Maria Sara s'approcha de la table. Elle demeura là quelques secondes, immobile, comme si elle attendait la prochaine explication du guide, il pourrait dire, par exemple, Remarquez les roses, et elle devrait détourner le regard, s'intéresser aux fleurs, sœurs jumelles d'autres fleurs chez elle, et ensuite une allusion complice de sa part à lui, peut-être l'expression discrète d'un sentiment amoureux, Nos roses, mettant l'accent sur le pronom, mais il garde le silence et elle regarde obstinément la page à demi remplie, elle n'a pas besoin de le questionner pour savoir que se trouvent là les signes du siège, indéchiffrables dans la semi-obscurité malgré la calligraphie soignée du chroniqueur.

José SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa* [Histoire du siège de Lisbonne, trad. Geneviève Leibrich], Paris, Seuil, 1992.

ÉPREUVES ECRITES

VERSION DE ROUMAIN

Rapport présenté par Ana-Maria Gîrléanu-Guichard, maitresse de conférences à l'université de Strasbourg et Nicolas Cavailles, traducteur associé à l'université de Strasbourg

Le texte proposé était un extrait du roman de Gabriela Adameşteanu *Fontana di Trevi*, paru en 2018, dernier volet d'une trilogie couvrant plus d'un demi-siècle de l'histoire récente de la Roumanie, notamment sa période communiste. Il ne posait pas de difficulté de compréhension majeure, mais demandait une certaine habileté sur le plan stylistique et une attention particulière aux sous-entendus politiques.

Notées 12 et 14,5, les deux copies soumises au jury étaient de bonne qualité dans l'ensemble, malgré une ou deux grosses erreurs, plusieurs occurrences de calque (la proximité du roumain avec le français reste périlleuse) et quelques difficultés orthographiques dans un cas. Chacune présentait des trouvailles heureuses et une bonne sensibilité littéraire ; les efforts réalisés pour rendre élégant et plaisant le texte traduit ont été appréciés.

Il eût été bon d'indiquer les termes français du texte original (*clochard, causeur*) ; les placer entre guillemets ne suffisait pas. Deux expressions ont désarçonné les candidats, qui n'étaient pourtant pas contraints, en l'occurrence, de s'éloigner du texte français. « *Asta era linia* » pouvait être traduit simplement : « c'était la ligne » ; ainsi parle-t-on, en français comme en roumain, de la « ligne » éditoriale d'un journal, à laquelle tous les journalistes sont censés souscrire et dont ils respectent de bon gré l'esprit. « *De unde bate vântul* » : ici aussi, on pouvait conserver l'image ; l'important étant, si l'on optait pour une autre expression, de ne pas réduire sa portée à une opposition purement intellectuelle entre le structuralisme et l'École de Francfort, mais de permettre que l'on puisse y sentir l'opportunisme du personnage en question, qui renonce à ses premières options théoriques, françaises, parce qu'il a trouvé un poste en Allemagne.

Une attention particulière doit être accordée aux phénomènes courants de grammaire contrastive : le rapport de possession, souvent implicite en roumain, doit être explicité en français. Ainsi, la proposition « *iar decanul german i-a oferit postul* » devait être rendue par « et le doyen allemand lui a offert son poste » et « *Inteligența, inclusiv cea socială, l-a servit și acolo* » par « Son intelligence, notamment sociale, lui a servi, là-bas aussi ».

On déplore aussi quelques emplois impropres de prépositions et quelques erreurs lexicales. Enfin, l'un des candidats a voulu transposer les noms des personnages (Pierre pour Petru) ou en adapter l'orthographe (Danutz) – choix peu recommandable.

Proposition de traduction

Dans les années 1950, le monde s'était brutalement renversé et l'oncle Ion était devenu un marginal, un *clochard** intellectuel. « Tu sais ce que ça représente, d'avoir tout dans la tête et de le garder partout en soi ? » m'a-t-il répondu quand je lui ai reproché d'avoir donné à quelqu'un de bien vu politiquement les travaux sur lesquels il avait trimé.

Quelques décennies plus tard, le monde s'est à nouveau renversé, et le victorieux Petru a eu beau se démenier, il est devenu lui aussi un *homme du communisme*, un *clochard** intellectuel. Il a pris un mauvais chemin, au moment même où il croyait marcher vers la victoire.

*

Cela dit, son âge et son départ ne sont pas les seules causes de la fin de la carrière de Petru. Dănuț Iliescu, son ancien rival à la chaire, avait un dossier familial très préjudiciable, comprenant un père prisonnier politique. Plus tard, il n'a cessé de répéter dans des entretiens que, comme A. J. Greimas, il s'est plongé dans la linguistique et dans le structuralisme pour échapper à la politisation obligatoire des autres disciplines.

« Mais Dănuț s'est marié, encore étudiant, avec *qui il fallait* », martelait Petru au temps où il me rabâchait les oreilles avec les années de prison des frères Branea.

Certes, sa belle-mère, la secrétaire du rectorat, l'a « alimenté » lors de ses sorties régulières hors du pays, en lui rapportant les derniers livres de Todorov, de Genette, de Hjelmslev, de Barthes, que Petru convoitait, mais qu'il ne recevait, lorsqu'il les recevait, que pour quelques jours seulement, prêtés par le professeur Stan. Petru et Dănuț étaient concurrents au sein des *Cahiers de linguistique théorique et appliquée** ou bien de la *Revue roumaine de linguistique**, ou encore dans la cour qu'ils faisaient à Roman Jakobson, quand celui-ci faisait une visite éclair en Roumanie. Bien élevé, *causeur** remarquable et doté du sens de l'humour, Dănuț est entré dans les bonnes grâces de Jakobson ; lui seul a été invité au colloque de l'Association internationale de sémiotique, à Varsovie. Après le départ de Jakobson en Amérique, il a poursuivi dans la *grammaire de la poésie*, mais il s'est aussi familiarisé avec la stylistique morphologique allemande, si bien qu'il a pu brillamment faire face à la compétition, plus tard, en Occident. Son intelligence, notamment sociale, lui a servi, là-bas aussi.

Les ragots ne font pas partie des péchés de Petru, parce qu'il est trop égocentrique : même s'il a pesté quand Dănuț a été envoyé en Allemagne, il reconnaissait toujours que son rival était bien préparé. Ainsi a-t-il décidé de partir, lui aussi, sans avoir rien organisé *de l'autre côté*, si bien que tout a mal tourné.

Lorsque l'État roumain a sommé Dănuț Iliescu de revenir, celui-ci s'était déjà fait un nom dans la sémiotique, il avait accumulé les études et les relations, et le doyen allemand lui avait offert son poste. Sentant dans quelle direction le vent soufflait, Dănuț Iliescu s'était éloigné du structuralisme pour se rapprocher de l'École de Francfort, en utilisant le marxisme dont il avait été gavé dans sa jeunesse. Il a toujours été soutenu par Dana, dont l'élégance et le tact compensaient le manque de charme.

Professeur, directeur de chaire, président d'une société scientifique, etc., il est désormais attendu en grande pompe lorsqu'il redescend en Roumanie recevoir un autre titre de *doctor honoris causa* de la part d'une autre communauté scientifique déguisée en costumes médiévaux de velours rouge et noir. Écoutant pour la énième fois l'hymne académique, il se réjouit, *Gaudeamus igitur*, de la revanche prise sur sa jeunesse misérable et studieuse, dépourvue de plaisirs, durant laquelle il se rappelait néanmoins, à chaque instant, que *Vita nostra brevis est / Brevi finietur*.

Apparemment, Traian Manu en faisait autant – une sorte d'oncle de Daniel, un grand savant brièvement revenu en Roumanie au milieu des années 1980. Mais il est mort rapidement, en route vers l'Italie, on dit que la Securitate l'aurait tué, mais est-ce vrai ? Petru n'y croit pas trop, bien que sa radio américaine ait laissé planer une certaine ambiguïté autour de la nouvelle : normal, c'était la ligne.

Dănuț Iliescu a été prudent, il n'a plus posé le pied en Roumanie jusqu'au jour où il a été convaincu qu'il ne risquait plus rien.

VERSION RUSSE

Rapport présenté par Rodolphe Baudin, Professeur à Sorbonne Université et Régis Gayraud, Professeur à l'Université Clermont-Auvergne.

Nombre de copies : 3.

Notes reçues : 5/20, 8/20, 14/20.

Le texte proposé aux candidats à l'épreuve de version russe de l'agrégation de Lettres cette année était un extrait de *Oblomov* d'Ivan Gontcharov (1859). Tiré du chapitre cinq de la première partie, l'extrait, dont un essai de traduction est proposé à la suite de ce rapport, mettait en scène de manière rétrospective le chemin parcouru par le protagoniste du roman depuis son arrivée à Saint-Pétersbourg et son lent renoncement à une vie active normale au profit de l'état semi-léthargique qui a donné son nom à l'*oblomovisme*.

L'extrait ne présentait pas de difficultés lexicales majeures, à l'exception de quelques formes plus ou moins archaïques ou inusitées (« будущность », « нехождение », « отнюдь », « весьма »). Le style, mélancolique, multipliait les phrases longues, rythmées par une syntaxe lente marquée par des répétitions de verbes à l'imperfectif, parfois à la forme fréquentative (« делывал »), de manière à suggérer au lecteur l'immobilisme du héros. Cette mélancolie s'accompagnait ici, comme dans le reste du roman, de touches humoristiques apportées par le recours à des formes familières du russe parlé (« как уж », « как на грех »). Cette juxtaposition, caractéristique de l'œuvre dans son entier, exprime la navigation du roman entre point de vue omniscient et focalisation interne, la mélancolie accompagnant le point de vue du narrateur et sa voix et les touches familières ceux, naïfs et enfantins, du personnage principal.

Ce double niveau transparaissait également dans la syntaxe de l'extrait proposé, notamment dans les passages du passé de la narration au présent du vécu d'Oblomov (« Но как *огорчился* он, когда *увидел*, что надобно быть по крайней мере землетрясению, чтоб не прийти здоровому чиновнику на службу, а землетрясений, как на грех, в Петербурге *не бывает* ; наводнение, конечно, могло бы тоже служить преградой, но и то редко *бывает*). Cette coexistence des deux temps, parfaitement naturelle en russe, est impossible en français et doit être soumise à la logique de la concordance des temps, ce qui pouvait poser problème à des candidat(e)s non parfaitement francophones. La même règle de la concordance s'appliquait dans un second passage, dont l'articulation des temps, entre passé, présent et futur, se présentait, sous l'influence de la syntaxe de la langue parlée et émotionnelle exigée par l'expression du point de vue du héros, sous un jour particulièrement complexe (« притом все *требовали* скоро, все куда-то *торопились*, ни на чем не *останавливались*: не *успеют* спустить с рук одно дело, как уж опять с яростью *хватаются* за другое, как будто в нем вся сила и есть, и, кончив, *забудут* его и *кидаются* на третье »). Pour ce qui est de la ponctuation, elle ne présentait pas de difficulté majeure, à l'exception de l'emploi typiquement russe du tiret, largement présent dans l'extrait, notamment au service de l'introduction d'appositions.

Les notes reçues par les trois candidat(e)s permettent de diviser les copies corrigées en deux groupes. Les copies ayant obtenu les notes les plus basses présentent des faiblesses dans la traduction de l'emploi des temps, ainsi que de nombreux faux sens et contresens.

Les erreurs concernant l'emploi des temps se manifestent surtout dans deux des trois copies. Elles peuvent se résumer en une confusion, au passé, entre temps du discours et temps du récit. C'est particulièrement le cas où le passé composé est employé par les candidats en lieu et place du passé simple ou du plus-que-parfait, adéquats dans ce type de texte où l'imparfait sera de mise, en français, pour traduire l'imperfectif d'arrière-plan. Cette confusion se manifeste essentiellement dans la difficulté à rendre en français les nuances inchoatives du russe dans un texte où l'inchoation revenait souvent. Ainsi des expressions « пушок обратился в », rendue par « le duvet s'est transformé », « талия округлилась », par « la taille s'est arrondie » alors que le temps de la narration n'est pas le présent, mais l'imparfait (qui ici, dans un texte sans malice, pouvait aisément traduire le passé de l'imperfectif), défaut souvent combiné à un lexique approximatif, comme dans « les rayonnements des yeux *se sont* changés », (« лучи глаз *сменились* »), « les cheveux se sont mis à chuter » (« волосы стали немилосердно *лезть* ») ou « impitoyablement la trentaine est tombée », (« стукнуло тридцать лет »). Pour rendre le passage final du texte, où se trouvaient quelques présents perfectifs (успеют, забудут) en contexte

d'imperfectif passé, le rendu quasi automatique chez les candidats par le futur français manifeste à la fois une méconnaissance des finesses de l'emploi de l'aspect perfectif en russe et de la souplesse qu'il convient d'adopter pour sa traduction en français. Ailleurs, les temps sont corrects mais c'est l'accord du verbe avec son sujet qui fait défaut (que dire, par exemple, de « l'éclat des [sic] ses yeux devinrent [sic]... » en agrégation de lettres ?). Quelquefois encore, la difficulté à rendre les tournures inchoatives débouche sur des contre-sens (« ses cheveux commencèrent à être ébouriffés »).

Les faux sens et contresens témoignent d'une maîtrise approximative du lexique russe. Relevons par exemple : « il était avant cela devenu comme chef de famille » pour rendre « он до того был проникнут семейным началом », « habitudes nécessaires » pour rendre « обязательная привычка », « remplir des cahiers avec une grande application » pour rendre « писать тетради в два пальца толщиной », etc. Enfin, si l'on peut admettre la méconnaissance de « весьма », traduit par « assez » dans une copie, que penser de l'ignorance d'un adverbe aussi répandu que « редко » (dans « но и то редко бывает » traduit par « cela non plus n'avait pas lieu ») dans une autre copie ?

Il y a beaucoup de maladresses dans les copies corrigées. Certaines conduisent à des quasi non-sens, comme « жесткая борода » rendu par « une barbe rigide », ou des images involontairement cocasses : « ses yeux rayonnants furent remplacés par deux points ternes », « il n'avait avancé d'un seul pas dans aucune sphère professionnelle » pour « ни на каком поприще ». Toutes ces maladresses, et bien d'autres, sont assez préoccupantes en ce qu'elles témoignent d'une mauvaise maîtrise des niveaux de langue (ou des *realia* de l'époque, conduisant à des anachronismes en français, comme « les cadres » pour traduire « чиновники »...) en français autant qu'en russe et d'un manque de recul critique par rapport au texte rendu. De même, on trouve d'étonnants solécismes en français avec des russismes que la grammaire française n'accepte pas (« même le futur service il voyait »...). Enfin, peut-on se satisfaire, quand on est agrégatif en lettres, de produire une phrase comme : « Mais il avait toujours l'intention [de quoi ?] et se préparait à commencer à vivre, dessinait toujours dans la tête le motif de son avenir ; mais avec chaque année passé au-dessus de sa tête il devait changer et rejeter quelque chose de ce motif » ?...

À côté de cela, la véritable difficulté que constituait la traduction avec fluidité de l'expression « переходя в течение двадцати лет из объятий в объятия родных, друзей и знакомых », a été relativement aisément contournée dans deux copies, même si, malheureusement, aucun des candidats n'a osé s'éloigner de la littéralité, seul moyen de sortir de l'impasse stylistique qui s'offrait obligeamment aux traducteurs.

Une copie sort toutefois du lot, le français y est correct et le sens du texte russe y est en gros restitué. Mais, cette année, on chercherait en vain de ces variantes satisfaisantes, voire de ces trouvailles qui, illuminant une copie, contrebalancent les bévues.

Rodolphe Baudin et Régis Gayraud.

Traduction corrigée

En ce temps-là il était encore jeune et, si l'on ne peut pas dire qu'il fût vif, tout au moins était-il plus vif que maintenant ; il avait la tête pleine de projets divers, espérait sans cesse quelque chose, attendait beaucoup et du destin et de lui-même ; il se préparait sans cesse à sa future carrière, à son rôle, avant toute chose, évidemment, au service de l'Etat, ce qui était la raison de sa venue à Pétersbourg. Il songeait également au rôle qu'il pourrait jouer dans la société ; enfin, à un horizon lointain, au moment où la jeunesse laisserait la place à la maturité, se présentait à son imagination l'image riante du bonheur domestique.

Mais les jours passaient, les années succédaient aux années, le duvet sur son visage laissa la place à une barbe drue, la lumière dans ses yeux se changea en deux points sans éclat, sa taille s'arrondit, ses cheveux se raréfièrent impitoyablement, la trentaine sonna, et il n'avait pas avancé d'un pas sur la voie de quelque carrière que ce soit et se tenait toujours au seuil de sa vie, là même où il se tenait dix ans auparavant.

Mais il faisait toujours des projets et s'apprêtait à commencer à vivre, dessinant en imagination les contours de son existence future ; cependant chaque année qui filait l'obligeait à modifier ce dessin et à en abandonner des motifs.

À ses yeux, la vie se divisait en deux parties : l'une était vouée au travail et à l'ennui – deux termes pour lui synonymes –, l'autre au repos et à de paisibles joies. A cet égard, son projet principal, prendre du service, le surprit dans les premiers temps de la manière la plus désagréable.

Éduqué au sein d'une famille de province, dans la chaleur et la douceur des us et coutumes de sa petite patrie, ayant passé vingt ans dans les bras de ses parents, de ses amis et de ses proches, il était à ce point pénétré des félicités domestiques que son service futur lui apparaissait lui aussi comme une sorte d'activité familiale à l'instar, par exemple, de la tenue nonchalante des comptes à laquelle se livrait son père.

Il supposait que les fonctionnaires d'un service formaient une famille unie et soudée, veillant sans relâche à sa tranquillité et à ses plaisirs, que la fréquentation du bureau n'était nullement une habitude obligatoire à suivre quotidiennement et que la gadoue, une forte chaleur ou une simple indisposition serviraient toujours de prétexte suffisant et légitime à une absence.

Quelle ne fût pas sa déception quand il vit qu'il ne fallait rien moins qu'un tremblement de terre pour excuser un fonctionnaire en bonne santé, et que, comme par un fait exprès, ces derniers ne se produisaient jamais à Saint-Pétersbourg. Une inondation, bien sûr, pouvait également constituer un empêchement, mais même celles-là étaient rares.

Oblomov fut jeté dans une confusion plus grande encore, lorsque défilèrent devant lui des courriers assortis de la mention « urgent » et « très urgent », qu'on lui demanda de faire diverses corrections, des copies, de fouiller dans les archives, de remplir des cahiers de deux pouces d'épaisseur qui, par ironie, portaient le nom de notes. De plus tous exigeaient que cela fût fait immédiatement, tous couraient quelque-part, sans jamais prendre le temps de s'arrêter : à peine avait-on traité une affaire qu'il fallait se saisir avec fureur de la suivante, comme si tout dépendait d'elle, et, à peine celle-ci achevée, on l'oubliait et on se jetait sur la suivante, et ceci indéfiniment !

I. A. Gontcharov, *Oblomov*, 1859

RAPPORTS DES EPREUVES ORALES

EPREUVES ORALES

LEÇON

Rapport présenté par Hélène Baty-Delalande, maitresse de conférences, université Rennes 2.

Cette session 2022 a été marquée par un semblant de retour à la normalité : si le port du masque s'est imposé ponctuellement, les candidats et les candidates ont pu préparer leur leçon dans les conditions habituelles, avec l'ouvrage (ou les ouvrages dans le cas des *Contes*) fourni par le jury. Concernant l'épreuve de leçon, le jury se félicite d'une relative stabilité de la moyenne générale de l'épreuve (08,54/20, pour 227 candidats effectivement présents), et de la moyenne des candidats reçus (11,23/20 pour les 105 candidats admis). La répartition des notes est conforme à ce qui avait été constaté les années précédentes : près de la moitié des leçons (102 exactement) ont été notées entre 05/20 et 08/20, ce qui signale des prestations non pas indigentes, mais insuffisantes au regard des exigences de cette épreuve – ce qui n'a pas empêché 30 des candidats concernés d'être finalement reçus. Cette année encore, le jury a également pu apprécier avec bonheur des exposés de grande qualité, voire de très haute volée : 20 leçons ont obtenu des notes allant de 16/20 à 20/20.

Les modalités de l'épreuve sont bien connues de l'ensemble des candidats, qui ont fait montre de grand sérieux et d'endurance – qualités indispensables à cet exercice ! – même si le jury a pu regretter certains oublis ou lacunes évitables. Le présent rapport n'insistera pas sur l'évidente qualité de la préparation de la grande majorité des candidats, souvent bien au fait des principaux enjeux critiques associés aux œuvres au programme, mais proposera quelques conseils de méthode et remarques inspirés des diverses prestations de cette session, dans le droit fil des rapports précédents, auxquels il convient naturellement de se reporter pour compléter ces rappels.

Il est peut-être utile de revenir ici, pour commencer, sur les modalités pratiques de cette épreuve souvent redoutée par les candidats. Au moment du tirage du sujet, le candidat a le choix entre deux billets pliés. Un seul sujet est inscrit sur le billet tiré, qui peut prendre plusieurs formes : un sujet de leçon proprement dite (une notion, un thème ou un motif, un couple de notions, une question ouverte, le nom d'un lieu ou d'un personnage, ou une citation tirée de l'œuvre) ou un sujet d'étude littéraire (un peu moins d'un sujet sur cinq en moyenne). L'usage veut que le candidat ne traite pas de la même œuvre en leçon et en explication de texte sur programme. Durant le temps de préparation, outre l'ouvrage au programme, le candidat dispose de quelques usuels qu'il ne faut pas négliger (pour vérifier qu'aucun des sens possibles d'une notion n'a été oublié, par exemple, ou pour élucider le sens littéral d'un extrait si besoin). Mais l'essentiel de ces six heures de préparation doit être consacré à une réflexion serrée l'ouvrage en main ; il est illusoire de construire un plan à partir de souvenirs de cours juxtaposés ou à partir d'une idée préconçue de ce que le jury attend. Les bonnes leçons sont en général celles qui rendent compte d'une rencontre réussie entre un lecteur et un sujet, conduisant le candidat à reparcourir l'œuvre au programme à la lumière du sujet proposé, avec sinon de la fraîcheur, du moins une attention toute personnelle aux enjeux littéraires qu'il peut susciter. Il ne faut donc pas hésiter à prendre son temps, avant de formuler une problématique ou d'élaborer un plan. Plutôt que de chercher à nourrir d'exemples *a posteriori* une réflexion construite de manière précipitée au début du temps de préparation, il faut autant que faire se peut partir des occurrences relevées au fil d'une relecture ou d'un parcours rapide dans l'œuvre à considérer. C'est encore plus nécessaire pour l'étude littéraire, qui impose une relecture très précise pour identifier, dans le passage soumis à l'étude, des enjeux d'abord singuliers. Il faut commencer par en interroger les bornes, les effets de cohérence comme la dynamique interne, l'éventuelle fonction dramatique (narrative, dramaturgique, etc. selon les cas), la coloration, la tonalité, le registre. Cette caractérisation très soignée est un préalable absolu à tout projet de lecture et d'interprétation du passage. Il faut tenir ensemble tout ce qui permet de saisir la singularité du passage choisi par le jury et ce qui permet, à travers lui, de penser un projet poétique (pour un regroupement de sonnets chez Du Bellay), une acmé à la fois romanesque et poétique (dans *La Nouvelle Héloïse*), ou l'esthétique de la nouvelle (pour la section finale de « La Chambre » de Sartre), par exemple.

Ce temps de préparation doit également être utilisé pour anticiper la lecture des extraits destinés à illustrer ou à justifier le propos : le jury a entendu trop souvent cette année encore des vers faux, qu'il s'agisse de *Cyrano* ou des sonnets de du Bellay, et a pu s'étonner de la tonalité exagérément dramatisée de certaines lectures des *Contes* ou de Sartre. Il faut également songer à l'organisation de ses brouillons et au repérage des citations dans l'ouvrage fourni par le jury : certes, l'usage des signets s'impose, toute annotation des ouvrages confiés aux candidats étant absolument proscrite, mais une certaine modération reste de mise. Un ouvrage truffé d'innombrables paperolles colorées signale souvent une certaine confusion dans la pensée et la tentation de multiplier les exemples, au détriment de la fermeté du propos. Mieux vaut prévoir de s'attarder sur quelques exemples choisis avec soin et analysés avec précision, en conjuguant les perspectives, que de multiplier des références de manière trop allusive, ou de se contenter de juxtaposer des citations pour asséner l'introuvable vérité de l'œuvre au programme.

À l'issue des six heures de préparation, le candidat présente un exposé de quarante minutes au maximum, suivi d'un entretien de dix minutes avec le jury. La maîtrise du temps est essentielle et s'acquiert avec de l'entraînement : les prestations n'atteignant pas les trente-cinq minutes sont sanctionnées, tout comme il est totalement exclu de prétendre dépasser les quarante minutes. Si le jury peut, à l'occasion, prévenir le candidat qu'il lui reste deux ou trois minutes, c'est toujours à ce dernier de prendre ses dispositions pour ne pas être réduit à expédier la dernière partie de sa leçon en quelques minutes. Il est illusoire de tenter de diluer son propos ou de ralentir exagérément le débit pour occuper le temps : c'est au moment de la préparation qu'il faut calibrer son exposé, et non pas devant le jury.

Durant l'entretien, les questions n'ont pas vocation à constituer une reprise, mais elles offrent au candidat l'opportunité de préciser, de déplacer ou de corriger son propos. Nombreux sont les candidats qui semblent adopter une position défensive ou parfois même abattue durant l'entretien. Celui-ci peut pourtant permettre de compenser un exposé partiel ou trop allusif. Malgré la fatigue bien compréhensible après six heures de préparation et quarante minutes d'exposé, les candidats doivent rester concentrés et réactifs, sans chercher à interpréter hâtivement d'éventuelles réactions du jury. Certaines questions sont délibérément très ouvertes, mais il ne faut en tirer aucune conclusion, ni chercher à deviner ce que le jury attend – mais tenter d'y répondre sans se contenter de répéter le propos de la leçon. Les questions renvoyant à des enjeux de définition (sur le romanesque au XVII^e siècle, sur le rapport de Du Bellay à l'idée de *translatio studii*, ou sur les formes de l'endophasie chez Sartre, cette année, par exemple) appellent des réponses circonstanciées : il est possible de prendre quelques instants pour réfléchir, pas davantage.

Le jury souhaite attirer l'attention des candidats sur certains types de sujets qui ont semblé poser des problèmes de méthode cette année encore.

1) L'étude littéraire

Ce type de leçon est souvent peu apprécié des candidats, à tort sans doute – sur le plan purement statistique, il ne semble pas les desservir, bien au contraire. Reste que l'esprit de l'étude littéraire semble plus délicat à saisir et que certains candidats ont tendance à esquiver l'exercice pour se réfugier, souvent dès la deuxième partie de leur propos, dans une forme de récitation convenue des principaux enjeux de l'œuvre envisagée. Rappelons que la longueur de l'étude littéraire, bien que variable (huit sonnets de du Bellay pour la moins étendue, une petite dizaine de pages des *Contes* ou de *La Nouvelle Héloïse*, souvent un peu plus pour Sartre ou pour Rostand, sans jamais dépasser vingt pages), permet d'envisager une étude rapprochée du passage durant les six heures de la préparation. Si l'on attend du candidat qu'il ne se limite pas à un commentaire organisé des pages soumises à sa sagacité, pour aller vers une prise en charge des enjeux esthétiques de l'œuvre tels que ce passage les cristallise (ou les inquiète, parfois), il faut néanmoins en passer par là. Il est souvent dommage d'expédier l'étude de la composition du passage en quelques phrases, dès l'introduction, sans réfléchir sur les articulations, les effets de seuils, de basculement ou de contraste, qui peuvent éventuellement menacer la cohésion du passage choisi par le jury. La dimension composite de certains passages était pourtant très remarquable : des scènes en fin d'acte et en début d'acte, un groupe de sonnets, plusieurs lettres... Il est également essentiel d'en interroger les bornes : étudier la fin d'une nouvelle ou le début d'un conte oblige à envisager la question du dénouement ou celle d'un programme narratif singulier.

Comme pour la leçon, l'étude littéraire doit se fonder sur des micro-lectures avisées, qui en sont tout le sel. Il était indispensable de prendre le temps de déplier la prose de Rousseau, de faire sentir la verve et la puissance dramatique des vers de Rostand, d'explicitier les ressorts de l'ironie chez Sartre. Tout cela n'était possible qu'à condition de prendre le temps de lire et de détailler, pas à pas, les procédés mis en œuvre. Une leçon qui ne restitue pas la puissance proprement esthétique de l'œuvre qu'elle envisage a largement manqué son but. Dans cette perspective, il faut se garder de la tentation de se réfugier prudemment dans la restitution (ou la récitation) d'un savoir trop surplombant pour composer son plan, ou de s'en tenir à des considérations doxiques qu'on suppose attendues par le jury. La réflexion doit rester sinon personnelle – il est bien évident qu'elle se nourrit nécessairement de tout le travail de préparation antérieur – du moins clairement arrimée au passage à étudier, et très naturellement associée à un geste de lecture en acte, mûri durant les six heures de préparation et restitué durant le temps de l'exposé. Il n'y a donc pas de plan « attendu » pour l'étude littéraire : l'extrait proposé le conditionne. Il faut simplement veiller à ne pas omettre de prendre en charge les entrées génériques qui s'imposent (ce qu'est une lettre dans un roman épistolaire, les considérations dramaturgiques pour *Cyrano...*), ne pas oublier de saisir la singularité d'un ton, d'une posture (pour qualifier l'unité d'un groupement de sonnets), les (en)jeux formels et stylistiques qui se donnent à lire dans le passage étudié, etc.

Dans cette perspective, la problématique doit elle aussi rendre compte de la singularité du passage : non pas une question trop lâche (par exemple : dans quelle mesure l'héroïsme paradoxal de *Cyrano* rend-il compte de l'ambivalence de Rostand lui-même par rapport à toute une tradition théâtrale et poétique ? – question qui peut à la limite être posée pour l'œuvre dans son ensemble...), mais une question fortement associée à des repérages génériques, thématiques, formels. Par exemple, toujours à propos d'un extrait de *Cyrano* : dans quelle mesure cet intermède comique prépare-t-il, en sourdine, le drame à venir, dans un jeu subtil avec une tradition théâtrale détournée ? – mais cela implique de tirer le meilleur parti de la notion d'intermède, sans écraser la fluidité des tons et des registres sous la catégorie du comique ou celle du drame.

2) Le sujet de type citation

Là encore, ce type de sujet semble désarçonner certains candidats – mais il suscite cependant certaines des prestations les plus réussies. La première difficulté semble être d'identifier, dans la citation, un enjeu clair et central, qui fournira l'axe principal de la réflexion, tout en tirant partie de la citation elle-même : la richesse de ses implicites, de ses images parfois, sa polysémie, le contexte dans lequel elle intervient, son statut énonciatif, sa portée, etc. Il est réducteur d'isoler un seul mot clef au sein de la citation. Par exemple, travailler sur la fonction des procédés qui mettent en évidence le statut générique des contes ne suffit pas à rendre compte de la formule suivante : « On voit bien que cette histoire est un conte du temps passé ». Il manque à la fois la question du « temps passé », qui renvoie à la fois à une antériorité presque légendaire et à un passé réel mais révolu, et celle de l'évidence partagée du « on », à peine tempérée d'une discrète ironie (« On voit bien ») qui semble, au sein de la moralité, programmer une lecture antiphastique. La seconde difficulté tient à l'exploitation du contexte de la citation, qui est toujours accompagnée d'une référence à la page de l'œuvre dont elle est tirée. Dans cette perspective, il est tout aussi réducteur, sinon arbitraire, de réduire un sujet intitulé « Tout cela n'était que comédie » à la question de la théâtralité dans *Le Mur*. Au-delà des considérations attendues sur la comédie sociale que les nouvelles traitent avec ironie, il fallait également prendre en charge le caractère trouble de l'énonciation (ici assumée par Pierre, locuteur peu fiable s'il en est, mais qui incarne aussi paradoxalement une forme d'intense vérité dans son rapport au monde et aux autres). Il fallait en outre prendre en compte la négation restrictive, qui colore subjectivement le propos, dont le statut est lui aussi instable. Il conclut le petit récit d'une scène manquée, mais semble aussi caractériser un mode inauthentique d'être, et peut-être aussi de discours, sinon d'écriture. Il ne faut pas non plus hésiter à élargir la perspective, dans la mesure où c'est explicitement justifié – « Il en a plein la bouche ! », s'écrie Lise à propos de Ragueneau, empli d'admiration pour *Cyrano* après son duel en vers. Il ne s'agissait pas ici d'abord de nourriture (même si Ragueneau mime le duel avec une broche à rôtir), mais d'enthousiasme, d'imitation, voire de ressassement et de rivalité mimétique ; se posait également la question du jeu, de l'étrangeté des paroles que les personnages peuvent proférer, de l'outrance et de l'exubérance, d'un régime de l'excès et du spectaculaire, au point d'éclipser parfois le sentiment. En somme, une telle citation invitait à croiser à la fois des enjeux dramatiques, dramaturgiques et poétiques,

en interrogeant diverses dimensions : la jubilation des bons mots, la circulation des effets de style, le théâtre dans le théâtre, la mélancolie de la distance à soi de ses propres mots.

De manière plus générale, on ne saurait trop recommander aux candidats de prendre explicitement en considération tous les éléments du sujet qui leur est proposé. Pourquoi ce point d'interrogation à la fin de ce sujet, à propos du *Mur*, « des chroniques d'époque ? » – sinon pour inviter à mesurer l'étrange adéquation entre le genre instable de la « chronique » et les petits événements qui constituent le cœur de chacune des nouvelles de Sartre ? Le candidat a pu élégamment interroger la pertinence de cette proposition suspendue, en insistant sur le rapport entre anecdote et Histoire, entre brouillage des significations et fresque moderne, pour comprendre le devenir-chronique de ces petites déroutes individuelles, discours faussement informe de l'échec collectif. Comment penser l'asymétrie entre les catégories de « La violence et la tendresse », autre sujet proposé sur *Le Mur* ? C'est cette asymétrie même, aussi déroutante qu'elle puisse apparaître à la première lecture, qui a pu fournir à la candidate les conditions d'un propos très personnel, fondé sur le détail du texte et esquivant le répertoire convenu sur les formes de la violence obscène et extrême dans les nouvelles sartriennes.

Il est donc essentiel de prendre le temps, dans l'introduction, de l'analyse consciencieuse des termes et des enjeux du sujet ; il n'est pas forcément utile de restituer *in extenso* toutes les rubriques du dictionnaire, mais on ne saurait esquiver sans dommage ce moment d'exploration des possibles offerts par l'intitulé, quelque forme qu'il prenne. La problématique est conditionnée à la fois par cette exploration et par une prise en charge personnelle de l'œuvre à envisager. Elle doit rendre compte non seulement de la rencontre entre un sujet et un lecteur, comme il a été dit précédemment, mais aussi de la rencontre entre un sujet et une œuvre. L'absence des entrées génériques, dans l'introduction, augure mal de l'efficacité de la démonstration, tout comme le défaut de contextualisation des enjeux d'esthétique et de poétique. Les candidats ont conscience de l'importance de la problématique et de l'organisation de leur plan, à l'évidence ; mais cela ne doit pas les conduire à ralentir outrancièrement le débit, voire à répéter leur problématique comme si le jury devait écrire sous leur dictée. Mieux vaut veiller à la clarté et à la concision de la problématique, et annoncer fermement le plan sans craindre d'indiquer chacune de ses étapes (dans un premier temps, dans un deuxième temps, etc.). Il n'y a pas de plan-type pour la leçon : la typologie, l'inventaire des occurrences, l'analyse du corpus ainsi constitué restent des étapes attendues, mais elles doivent permettre de proposer une interprétation qui ressaisisse la singularité littéraire de l'œuvre au programme. Les sous-parties peuvent être utilement annoncées au début de chacune des parties, pour structurer efficacement l'exposé. La conclusion est le plus souvent une vaste récapitulation du propos, parfois quelque peu fastidieuse, mais elle peut également être le lieu de reformulations heureuses, qui couronnent élégamment un propos maîtrisé.

Remarques particulières sur chacune des œuvres au programme :

La Mort du roi Arthur

Sujets proposés :

L'écrit ; La royauté ; La merveille ; Les émotions ; Tournois ; combats et guerres ; Le merveilleux ; Amour, amitié et haine ; Gauvain ; Morgain et Guenièvre ; Lancelot ; Arthur ; Les personnages féminins ; Aimer ; Mourir ; Les dénouements ; Les lieux ; La justice ; Les noms propres ; Mouvement et immobilité

Citations : « Einsic occist li pere le fil, et li fils navra le pere a mort. » (p. 862), « une dolor molt grant et molt merveilleuse et grand plors » (p. 530), « la flor de la bone chevalerie » (p. 286) ; « Fortune, qui m'a esté mere et amie jusque ci, ore m'est devenue marrastre et ennemie » (p. 870)

Études littéraires : p. 780, l. 19-798, l. 6 ; p. 668, l. 29-p. 685, l. 17 ; chapitre XVII, p. 722-756 ; chapitre XI, p. 486-512 ; chapitre IV, p. 316-348.

Moyenne indicative des leçons et études littéraires portant sur *La Mort du roi Arthur* : 9,75

Pour les leçons portant sur l'œuvre médiévale, le jury souhaite attirer l'attention des candidats sur le fait que l'ouvrage qui leur est fourni pour le temps de préparation et de passage est bien celui qui figure

dans le programme officiel de la session. Par conséquent, le texte de *La Mort du roi Arthur* était donné avec la traduction en français moderne qui figure en regard de la version médiévale. Il en sera de même pour la session 2023 : les candidat(e)s disposeront de l'ouvrage au programme (Eustache Deschamps, *Anthologie*, édition, traduction et présentation de Clotilde Dauphant, Paris, Le Livre de poche, collection « Lettres gothiques », n°32861, 2014).

Durant leur exposé, les candidats doivent se référer au texte dans la langue originale et le lire. Il n'est en revanche pas utile qu'ils lisent ensuite le même passage dans la traduction en français moderne. Les candidats sont bien sûr libres de juger s'il est pertinent de proposer ou non une traduction personnelle alternative, dans le cas où celle-ci permet par exemple de faire apparaître un phénomène de polysémie que masquerait la traduction dont ils disposent, si le texte présente une difficulté particulière ou s'il s'agit de mettre en avant l'intérêt d'une compréhension plus littérale du texte, lorsque les choix du traducteur s'en éloignent. Quoiqu'il en soit, il est nécessaire de montrer une aptitude à proposer des éléments de commentaires, y compris d'ordre stylistique, sur le texte médiéval.

Le jury regrette que *La Mort du roi Arthur* n'ait que rarement donné lieu à d'excellentes prestations en leçon cette année. Dans l'ensemble bien préparés, les candidats ont souvent semblé quelque peu aveuglés par des connaissances extérieures à l'œuvre. Les généralités sur les rapports entre *La Mort du roi Arthur* et le cycle de romans en prose dans lequel il s'intègre (par ailleurs trop souvent confondu avec la « tradition » arthurienne, incluant les romans de Chrétien de Troyes ou les chroniques) empêchaient assez souvent un accès personnel à l'œuvre. Les meilleures prestations sont celles qui ont su s'arrêter sur l'analyse de quelques passages, grâce à des micro-lectures de l'œuvre mettant en avant des procédés d'écriture et se montrant sensibles aux effets produits.

Comme pour les autres œuvres au programme, l'étude littéraire a semblé poser problème à beaucoup de candidats : parfois, l'exercice se transforme en illustration de connaissances générales sur l'œuvre, parfois au contraire, en un commentaire composé excessivement surplombant qui ne permet pas de dégager la spécificité du texte, ni ses enjeux pour l'œuvre. La dynamique de l'extrait même est trop rarement analysée.

Il est donc nécessaire de rappeler une nouvelle fois que l'œuvre médiévale doit être abordée dans la même perspective que les autres œuvres de littérature française au programme : au-delà de la maîtrise des éléments contextuels, des faits de langue et du panorama d'histoire des formes qui permet d'en appréhender les enjeux majeurs, il faut en affronter la singularité esthétique, la profondeur herméneutique, la puissance dramatique le cas échéant – en somme, la considérer comme une œuvre littéraire toujours vive pour les lectrices et lecteurs contemporains.

Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome* et *Le Songe*

Sujets proposés :

La limite ; Le secret ; Le clos et l'ouvert ; Avant et après ; Les « couleurs poétiques » ; La mémoire et l'oubli ; Regretter ; Du Bellay et ses démons ; Le poète et la cour ; Enchantement et émerveillement ; La navigation dans *les Regrets* ; le caractère cyclique de l'Histoire ; la métaphore architecturale ; le froid et l'ardeur ; La vision dans *Les Antiquités* et *Le Songe* ; la mythologie ; Aimer ; la surprise ; la mise en contraste ; Ressassement et répétition ; Chute et décadence ; Rome ; Ulysse dans *Les Regrets* ; La sincérité ; Le lyrisme ; L'éloge et le blâme ; La figure du poète

Citations : « Tout retourne à son commencement » (p. 163), « J'écris à l'aventure » (*Les Regrets*, sonnet 1), « Avoir le plus souvent deux langues en la bouche » ; « sans épargner personne » (sonnet 62) ; « Une prose en rime ou une rime en prose » ; « Je me contenterai de simplement écrire / Ce que la passion seulement me fait dire »

Études littéraires : p. 53-56 ; *Les Regrets*, sonnets 83 à 100 ; *Les Regrets*, sonnets 25 à 40 ; *Le Songe* ; *Antiquités*, sonnets 1 à 16 ; *Les Regrets*, sonnets 25 à 36.

Moyenne indicative des leçons et études littéraires portant sur du Bellay : 7,85

Les candidats ont en général manifesté une bonne connaissance du contexte de publication des recueils au programme, et des enjeux généraux tels qu'ils ont pu être dégagés par la critique. Ils bénéficiaient également d'une édition très annotée, qui éclairait de nombreuses références et proposait

un cadre conceptuel clair pour accompagner la lecture des sonnets, et ont su en tirer tout le profit attendu. Il est parfois arrivé, cependant, que le jury ait le sentiment que le candidat découvrait peu ou prou le détail de l'œuvre au programme, à l'occasion d'une étude littéraire sur un groupe de sonnets ou sur *Le Songe*, qui, loin de manifester une attention à la singularité ou à l'exemplarité du corpus à considérer, esquivaient toute forme de lecture littérale ou toute analyse simplement formelle des sonnets. Le jury déplore, une fois encore, que certaines lectures ne soient pas respectueuses de la versification ni simplement attentives au vers, que de nombreuses leçons ne comportent aucune réflexion sur la forme du sonnet, sur le répertoire des images et des références, y compris dans une leçon sur « La métaphore architecturale », où il n'a jamais été question de métaphore...

Ce sont parfois les sujets les moins attendus qui ont pu donner lieu aux leçons les plus convaincantes, telle cette leçon sur la surprise, qui articulait aussi élégamment qu'efficacement la déconvenue du poète face à la Rome moderne et sa proposition d'une poétique singulière de l'inattendu. La candidate envisageait ainsi les recueils à tous les niveaux : effets de seuil, subversion de l'horizon d'attente des lecteurs par la métamorphose de la voix et les variations de registre, potentialités de la forme du sonnet, effets produits sur le lecteur, de l'ébahissement à la douceur de la reconnaissance, ou à l'effroi, et enfin effet critique de la surprise, du côté du déniement, du renversement et d'une réflexion sur l'Histoire comme surprise. Une autre prestation très réussie portait sur une citation : « sans épargner personne ». À partir d'une excellente connaissance des modèles de Du Bellay, le candidat a pu proposer une ample réflexion sur le propre de la veine satirique, chez le poète, au-delà même des formes et des registres nettement identifiables. Il formulait alors une hypothèse convaincante sur l'importance de cette veine satirique, jusque dans ses formes les plus discrètes, pour montrer qu'elle garantissait la philosophie morale du poète face au temps, tout en manifestant, en sourdine, une profonde angoisse métaphysique. Là encore, les typologies, l'effort de repérage des objets de la satire, la saisie d'une hantise face à la déliquescence généralisée, s'accompagnaient toujours d'une prise en compte fine et précise des poèmes – pour montrer par exemple la verve du poète, sa cruauté, son autodérision, et proposer un repérage particulièrement convaincant des régimes d'universalité de la satire, mais aussi une évocation saisissante d'une poésie du sursis, du recueil et de la suspension.

D'Aulnoy et Perrault, *Contes*

Sujets proposés :

L'humour ; Destin et fatalité ; La temporalité ; l'extraordinaire ; l'autorité ; les dénouements ; L'esprit d'enfance ; le romanesque ; la féminité ; Formules et formulettes ; Les figures royales ; La méchanceté ; Les figures maternelles ; Beauté et laideur ; Morale et moralités ; L'enfance ; L'intérieur et l'extérieur ; Le décor ; Les voix ; Transgression et subversion ; Les portraits ; Mères et marâtres ; Le rire ; La captivité ; Des contes du temps passé ? ; Manger ; Le voyage ; Noms, prénom, surnoms

Citations : « Il était une fois » ; « On voit bien que cette histoire est un conte du temps passé » (p. 228) ; « Et malgré le penchant qui souvent nous entraîne, Je veux que la raison soit toujours souveraine » (p. 157) ; « Tout ce qu'on aime a de l'esprit » ; « moins un conte en l'air que la vérité même »

Études littéraires : « La Belle au Bois Dormant » ; « Le Nain Jaune » ; « Le Petit Poucet » ; « La Princesse Printanière » ; « Gracieuse et Percinet » ; « La Princesse Rosette » ; « Le Rameau d'or » [début].

Moyenne indicative des leçons et études littéraires portant sur les *Contes* : 8,4

L'ensemble des candidats a manifesté une aisance visible. Les deux recueils de *Contes* étaient très bien connus et la circulation entre les deux œuvres a été en général tout à fait satisfaisante. Pourtant, les *Contes* ont rarement donné lieu à d'excellentes prestations, et ont souvent conduit des candidats dans une impasse. La simplicité apparente (et illusoire) de la narration a semblé favoriser une lecture articulant hâtivement repérages thématiques et jugements éthiques, au détriment d'une réflexion sur le genre du conte, sur les failles d'une narration à la fois savante et désinvolté. Le jury a été frappé par le manque de commentaire stylistique : comment penser l'oralité sans s'interroger sur les formules et formulettes qui émaillent ces récits ? Sans se pencher attentivement sur les discours rapportés, sur les effets de feuilletage énonciatifs, sur les brusques décrochages de tonalité ? Paradoxalement, le merveilleux a souvent éclipsé

la violence ou le caractère horrifique de certains passages pourtant marquants, ce qui conduisait trop souvent à uniformiser les enjeux esthétiques de ces récits.

C'est souvent le rapprochement avec les formes romanesques qui permettait d'éclairer la singularité et la variété des contes : telle candidate a pu ainsi insister sur le tissage romanesque des intrigues et la coloration galante de l'écriture, en veillant à nuancer le rapport d'imitation ou de subversion de codes d'époque, chez Perrault et chez Mme d'Aulnoy. Une leçon sur la féminité dans les *Contes* n'a pu aboutir qu'à une lecture réductrice et désincarnée de ces récits comme tableau de la féminité au XVIII^e siècle, faute de proposer un répertoire organisé des formes, motifs, accessoires et incarnations de la féminité dans les contes, et de réfléchir aux modulations savamment contradictoires d'une représentation des rôles toujours ancrée dans une intrigue, et soumise à un déterminisme souverain.

Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*

Sujets proposés :

La Nouvelle Héloïse, un roman initiatique ? ; Les personnages masculins ; L'érotisme ; La nature ; Le discours social ; Le langage de l'amour ; La lettre ; Le religieux ; L'utopie ; Wolmar, Observer ; Le secret ; L'image ; Le temps ; les notes infra-paginales ; le romanesque ; l'ordre social

Citations : « Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus » ; « Un jour de plus, peut-être, et j'étais coupable » ; « La même image règne toujours dans mon cœur » ; « On jouit en quelque sorte des privations qu'on s'impose » ; « le temps où vous séparâtes ces deux amants »

Études littéraires : Livre I, lettres 1 à 5 ; p. 561-571 ; p. 709-719 ; Livre IV, lettres 15 à 17 ; Livre IV, lettre 10 ; Livre V, lettre 7.

Moyenne indicative des leçons et études littéraires portant sur Rousseau : 9,77

Les prestations sur Rousseau sont moins contrastées que pour les autres auteurs : il y a eu moins de leçons vraiment manquées, mais également moins de leçons excellentes. Le caractère « feuillu » de l'ouvrage a sans doute pesé, les candidats se réfugiant volontiers dans les généralités, ou adoptant une posture prudemment surplombante, au risque de manquer ainsi tout le drame du roman et toute la puissance poétique de son écriture. Cela vaut également pour les études littéraires : même si l'exercice invite à analyser de très près quelques pages seulement, il est vain de prétendre expliquer l'importance des pages les plus célèbres sans doute de l'œuvre, celles de la tempête sur le lac, en semblant ignorer le contexte immédiat de ces retrouvailles risquées et même tout ce qui a pu précéder ces moments où surgissent « mille réflexions douloureuses » chez Saint-Preux comme chez Julie. Il était pour le moins insuffisant de souligner la poésie de l'écriture de Rousseau, en s'abstenant de toute patiente analyse de la prose qui s'y déploie. La composition d'un roman épistolaire ne se laisse pas réduire à la juxtaposition éventuellement chronologique de morceaux détachés : il convenait également de réfléchir sur les effets d'attente, de résonance et de contrastes qui sous-tendent l'élan du récit.

Trop souvent dans les prestations, il n'a qu'à peine été tenu compte du fait que l'on avait affaire à un roman épistolaire, ce qui était fort regrettable pour envisager la question de la privation ou de la séparation (condition même de l'échange épistolaire). La prise en compte du caractère matériel de la lettre, des conditions de sa circulation et de sa lecture permettait également d'approfondir la réflexion sur « le temps », « le secret », mais aussi « l'ordre social » et « l'érotisme ». En somme, la complexité, l'ampleur et la singulière force romanesque de *La Nouvelle Héloïse* rendaient absolument nécessaires d'explicitier, dès l'introduction, des enjeux critiques et littéraires nets, à même de soutenir le propos tout au long de la leçon. Certains candidats y sont parvenus avec brio, y compris sur des sujets apparemment aussi vastes et ouverts que « le temps » ou « le religieux ».

Rostand, *Cyrano de Bergerac*

Sujets proposés :

Le haut et le bas ; Combats, conquêtes et défaites ; Le théâtre dans le théâtre ; Émotions ; les Cadets de Gascogne ; l'ombre et la lumière ; les aveux ; Dire et écrire l'amour ; Décors, costumes et accessoires ; Le même et l'autre ; De Guiche ; Le grotesque ; L'espace ; Le vers ; La chair et l'esprit ; *Cyrano* «

comédie héroïque » ; Roxane ; Le temps ; L'ami fidèle ; La théâtralité ; Aube et crépuscule ; L'espace ; Objets et costumes ; Nourritures ; Les personnages féminins

Citations : « Il en a plein la bouche », p. 143 ; « Dis, veux-tu qu'à nous deux nous la séduisons ? », p. 208 ; « Mélancolique, vous ? » ; « Être poète » ; « Empanaché d'indépendance et de franchise (v. 377) » ; « Délabyrinthez vos sentiments » ; « On riait, on riait ! » ; « C'est un fou, mais c'est un fou savant » ; « Brodez, brodez »

Études littéraires : v, sc. 3 à 6 ; p. 121-156 ; III, sc. 7 à 11 ; II, sc. 1 à 5 ; iv, sc. 1 à 4 ; de II, sc. 10 à III, sc. 4 ; de I, sc. 6 au début de l'acte II.

Moyenne indicative des leçons et études littéraires portant sur Rostand : 7,67

Pourtant bien connue et visiblement appréciée par les candidats, la pièce de Rostand a suscité peu de très bonnes prestations, les candidats se contentant, plus souvent que pour les autres œuvres, de raconter l'intrigue ou de plaquer quelques fiches de cours d'ailleurs bien maîtrisées. Ces défaillances se ressentent dans la moyenne, la plus faible pour l'épreuve. Cela s'explique principalement par un défaut majeur de nombreuses prestations : la question du théâtre, certes souvent invoquée, reste traitée de manière beaucoup trop superficielle, y compris pour des leçons sur « Décors, costumes et accessoires » ou « le théâtre dans le théâtre ». Les candidats ont souvent salué la verve de Cyrano ou la poésie de ses déclamations, en oubliant le plus souvent de proposer une analyse précise de quelques vers. Manquer l'entrée générique, pour une leçon portant sur une pièce de théâtre, c'est considérablement réduire l'empan de la réflexion, et les références fréquentes à certaines adaptations fameuses ne compensaient pas cette lacune.

Ce sont paradoxalement des sujets assez ouverts, tels « L'ombre et la lumière » ou « Le grotesque », qui ont donné matière aux meilleures leçons. Fondées sur un repérage et une typologie aussi élégants qu'efficaces, ces deux leçons se sont caractérisées par l'ambition de saisir la réussite éclatante de la pièce à partir de ses failles mêmes, de ses fêlures et de ses contradictions. De telles failles ne se réduisent pas à la saisie d'un itinéraire romanesque des personnages, à l'évolution éventuelle de leur psychologie ou à l'évocation rapide d'un décor baroque et spectaculaire. Le jury a ainsi apprécié l'efficacité et la finesse d'une problématique envisageant la manière dont *Cyrano* dépasse une opposition topique entre l'ombre et la lumière au profit d'un nuancier paradoxal, qui permettait d'envisager en tout premier lieu les ombres et les lumières d'un spectacle contrasté, puis les aspects esthétiques d'un texte hautement poétique, précisément illustrés et analysés, jusqu'à ressaisir les variations vibrantes d'une poésie des ambiances lumineuses. L'exposé analysait pour finir les enjeux dramatiques de l'ombre et de la lumière, qui conditionnent la progression de l'intrigue et l'assomption tragique d'un héros brillant qui est aussi un héros de l'ombre.

Sartre, *Le Mur*

Sujets proposés :

Les bourgeois ; Décor et théâtralité ; Violence et tendresse ; L'intime ; Vérité et mensonge ; Figures de l'impuissance ; Continuité et discontinuité ; Se taire ou parler ; Crime et châtement ; Dire je ; Les dialogues ; Le normal et le pathologique ; Des fictions de l'intime ? ; Des chroniques d'époque ? ; la surprise ; les personnages secondaires ; Les objets ; Le jeu avec la littérature ; Farces ; Raconter ; La captivité ; Le lecteur ; La féminité.

Citations : « Je me suis mis à rire si fort que les larmes me vinrent aux yeux » (p. 85) ; « Le salaud ! » (p. 29) ; « On ne fait jamais, jamais ce qu'on veut, on est emporté » (p.142) ; « Il y a un mur entre toi et moi » (p. 68) ; « des fleurs de folie » ; « Tout cela n'était que comédie » (p. 71), « C'est un sacré mensonge » (p. 27) ; « les mots lui parurent trop connus et ne lui firent plus aucun effet » (p. 167) ; « il n'y a rien de tel que de regarder les choses en face » (p. 55) ; « Voilà ce que je voudrais, les étonner tous » ; « Une drôle de gaieté » ; « C'était un décousu » ; « Imagine qu'il arrive quelque chose ».

Études littéraires : « La Chambre », p. 41-59 ; « La Chambre », p. 60-76 ; « Intimité », p. 114-126 ; « L'Enfance d'un chef », p. 155-172 ; « L'Enfance d'un chef », p. 172-186.

Moyenne indicative des leçons et études littéraires portant sur Sartre : 8,62

Le Mur a semblé particulièrement déconcerter les candidats, sans que pour autant leurs prestations soient plus faibles que pour d'autres œuvres. Cela tenait sans doute à la forme du recueil, à la fois d'une évidente cohérence, et d'une diversité dont il fallait sans cesse rendre compte, à chaque étape ou presque du propos. Cela tenait aussi à un présupposé qui a souvent égaré les candidats les moins assurés : œuvre de philosophe, certes, *Le Mur* n'est cependant pas un bréviaire à peine illustré des thèses existentialistes, que d'ailleurs les candidats maîtrisaient trop approximativement. Les sujets de leçon appelaient une réflexion littéraire, envisageant des enjeux esthétiques, stylistiques, narratifs, éthiques et moraux bien sûr, mais une leçon intitulée « Le Salaud ! » ne pouvait se réduire à la restitution maladroite de réflexions sur la mauvaise foi, loin du détail des textes. Des réticences d'ordre moral, sinon puritaines, ont parfois entravé la réflexion : évoquer « le normal et le pathologique », dans *Le Mur*, devenait difficile si dès l'introduction était assimilé au « normal » ce qui doit être la norme, et étaient assignées au « pathologique » toutes les manifestations de révolte ou de singularité. Les meilleures prestations ont su tenir l'équilibre subtil entre une sensibilité aiguë aux variations et aux ambivalences des récits sartriens, jamais univoques, et une capacité à affirmer néanmoins une ligne directrice dans l'analyse, à tracer hardiment un chemin à travers ces textes.

Rappelons à cet égard que le jury n'a pas de doxa *a priori* : il se laissera aussi bien convaincre par l'idée que les expérimentations littéraires s'y articulent avec la démonstration que toutes les consciences sont manipulées, que par l'hypothèse que ces anecdotes mises en série sont autant de façon de saisir les événements ordinaires, en une paradoxale fresque du temps présent... Les leçons ont parfois pris la forme de citations – le style de Sartre s'y prêtait sans doute tout particulièrement : il ne faut pas hésiter à faire jouer les formules en tous sens, et à les réinscrire à la fois dans leur contexte et dans l'ensemble du texte le cas échéant. Suivre la piste de « la grande asperge » dans « L'Enfance d'un chef », pour comprendre comment et pourquoi, chez Lucien, « les mots » semblent « trop connus et ne lui firent plus aucun effet », s'est révélé particulièrement fructueux pour articuler des enjeux narratifs, stylistiques, esthétiques et même philosophiques. Peut-être intimidants au premier abord, les sujets sous forme de citation ou de question ont également semblé être les plus stimulants, en obligeant les candidats à resserrer leur réflexion et à proposer un cadre d'analyse à la fois plus original et plus sensible au détail du texte – ce qui est l'esprit même de l'exercice de la leçon.

En souhaitant que ce rapport puisse être de quelque utilité aux candidats de cette session et de la prochaine, le jury formule le souhait d'entendre à nouveau des leçons portées par la force de la conviction et l'élan de l'enthousiasme, malgré la tension inhérente à cette épreuve. Faire surgir la beauté d'un texte, faire entendre la réussite d'un vers ou d'une période, donner à saisir la cohérence ou les fêlures d'une œuvre par-delà les époques, la rendre intelligible et sensible à la fois : tel est le rôle d'un professeur de français, et, tout académique qu'il soit, l'exercice de la leçon permet d'en rendre compte.

Que les membres des commissions A qui ont fourni la matière et l'esprit de ces quelques remarques et conseils soient ici très chaleureusement remerciés.

ÉPREUVES ORALES

EXPLICATION D'UN TEXTE AU PROGRAMME

Rapport présenté par Éléonore Reverzy, professeure à l'Université de Paris-Sorbonne nouvelle

Remarques générales

L'explication de texte sur programme, couplée avec l'interrogation de grammaire, dure au total 40 mn qui se décomposent idéalement en 25-30 mn pour le texte et 10-15 mn pour la partie grammaire. Le candidat peut à sa guise commencer par la partie littéraire ou par la partie grammaticale, après avoir signalé son choix au jury. Cet équilibre suppose en amont une préparation subtilement dosée et qui consacre entre 1h45 et 2h à l'explication et entre 30 et 45 mn à la grammaire. Dotée d'un coefficient 12, elle est la 2^e épreuve la plus importante de l'oral. Cette année la moyenne la plus élevée pour l'explication sur programme concerne les *Contes* (9,65), puis *Cyrano de Bergerac* (9,15), suivi par Sartre (8,91) et *La Nouvelle Héloïse* (8,89), enfin Du Bellay (8,34).

Bilan d'ensemble

Portant sur le programme, l'explication de texte devrait réussir aux candidats qui connaissent de manière approfondie l'oeuvre dont sont tirés le passage narratif, la scène ou le poème proposés pour l'avoir étudiée minutieusement d'abord en vue de la dissertation, puis des épreuves orales que sont la leçon et l'explication. Cependant, le jury s'étonne du manque de maîtrise d'un corpus qui voit un candidat expliquant tel passage d'« Intimité » (*Le Mur* de Jean-Paul Sartre) n'établir aucun rapprochement avec une autre nouvelle du recueil au programme, ou, commentant un sonnet des *Antiquités de Rome*, ignorer manifestement les poèmes les plus connus du recueil auxquels le sonnet à commenter fait écho. Le jury n'attend pas que le candidat connaisse toute l'oeuvre de Sartre ou de Du Bellay ; du moins est-il en droit d'espérer qu'il saura convoquer des connaissances au-delà de celles fournies par les notes de l'édition au programme – quand notes il y a. S'il n'est en effet pas question d'exiger du candidat à l'agrégation une érudition hors de propos (le jury comprend parfaitement que le recours aux notes de l'édition soit la ressource principale pour les emprunts aux oeuvres latines, italiennes ou encore néo-latines et contemporaines de celle de Du Bellay), il est plus surprenant de constater que *L'Olive*, par exemple, soit très mal situé et que les poèmes de ce recueil les plus fréquemment présents dans les anthologies du secondaire ne semblent pas du tout connus – connaissance qui aurait pourtant pu éclairer heureusement le premier quatrain du sonnet 171 des *Regrets* (« Muse, qui autrefois chantas la verde olive »). Trop d'explications ont semblé faire des poèmes l'occasion de réciter un propos d'ensemble sur la poétique des *Regrets*, des *Antiquités* et du *Songe*. Ce déficit de connaissance personnelle a aussi pu être constaté pour d'autres auteurs, comme Ronsard dont les *Odes* ont été confondues avec les *Hymnes*, dont *Les Amours* semblent n'être qu'un titre. Trop souvent ainsi le candidat se contente de reprendre quelques éléments d'un cours qu'il s'efforce d'appliquer au texte proposé : tous les personnages chez Sartre deviennent alors « anti-bourgeois » ; ils sont caractérisés par la « mauvaise foi ». Une lecture existentialiste est proposée de textes qui bien souvent sont aussi et d'abord comiques et suscitent un rire amer ou franc, que le candidat semble se refuser à étudier, persuadé que le philosophe Sartre ne saurait abuser de facilités ironiques telles que : « il se sentait romantique et il avait envie de marcher pendant des heures sous la lune ; mais ses parents ne l'autorisaient pas encore à sortir le soir. » (« L'enfance d'un chef », *Le Mur*). Et pourtant oui... la lecture du *Mur* fait souvent sourire.

Quant à *La Nouvelle Héloïse*, les candidats ont très largement négligé le dispositif épistolaire et n'ont tenu compte ni du destinataire de la lettre, ni des relations que le personnage entretenait avec lui, ni du moment de la rédaction, comme si le passage proposé était extrait d'un long roman chapitré en lettres. Par exemple, il faut se demander ce qu'apporte la lettre du « bosquet » (I, 14), dans laquelle Saint-Preux raconte à Julie le baiser qu'ils viennent tout juste d'échanger (infléchissement du vécu situé dans un passé proche, décalage par rapport aux codes courtois qui appellent la célébration du baiser...). La lettre VI-12 de Julie à Saint-Preux se caractérise par une voix *post mortem* dont il faut interroger la survivance après la lettre VI-11, de Wolmar à Saint-Preux, qui décrit en détails la putréfaction du corps de Julie. La dispute entre Milord Edouard et le baron d'Étanges, à propos de la noblesse, est racontée

dans une lettre de Claire à Julie (I-62), ce qui revient à créer une certaine distance par rapport à la harangue d'Edouard, dont on peut alors se demander si elle n'est pas chimérique. Au niveau microstructurel, prendre en compte la situation d'échange épistolaire revient à porter une attention particulière aux embrayeurs du discours (à quel moment l'épistolier s'adresse-t-il directement au destinataire et pourquoi ?). Si les estampes qui accompagnaient le texte de Rousseau ont généralement été rapidement commentées, bien peu d'explications ont réellement tiré parti de la relation entre le texte, l'image et les recommandations faites par l'auteur à l'illustrateur qui figurent à la fin de l'édition ; de même la plupart des candidats ont négligé les « notes de l'éditeur » infrapaginales qui instaurent pourtant un véritable dialogue entre le personnage épistolier et le roman (ou l'instance narratoriale).

Les *Contes* de Perrault et de M^{me} d'Aulnoy ont parfois paru trop lisses aux candidats qui se sont alors embourbés dans la paraphrase. Pourtant, les analyses narratologiques les plus précises, en étudiant notamment le jeu sur les points de vue, se sont révélées fructueuses, permettant de dégager des traits d'humour comme dans ce passage du *Petit chaperon rouge* : « Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. ». L'attention aux figures de style, même celles qui paraissent anodines au premier abord, tel le polyptote dans un passage de *La Barbe bleue* (« Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la Ville et à la Campagne [...] ; mais par malheur cet homme avait la Barbe bleue »), pouvait enrichir fructueusement l'analyse – ici en opposant la richesse acquise par ce nouveau riche qu'est Barbe bleue à ce qui serait chez lui une tare essentielle, si essentielle d'ailleurs qu'elle en vient à le désigner.

Cyrano de Bergerac a fréquemment paralysé l'esprit critique des candidats, qui ont pratiqué une lecture héroïque et naïve, fondée sur l'admiration pour le personnage éponyme et ses prouesses et célébrant les « morceaux de bravoure » de Rostand, sans se demander comment les dits « morceaux » étaient composés et pouvaient mériter d'être ainsi qualifiés, ni comment ce personnage était fabriqué. Le jury attend des candidats un point de vue critique, susceptible d'interroger la construction d'un personnage (par les jeux de scène, les bons mots, le vers...) et les procédés de connivence (le recours à l'aparté, les ressorts comiques, la reprise d'une culture scolaire commune, la référence implicite à un esprit « français », la pratique de l'anachronisme). L'arrière-plan historique, culturel et philosophique est apparu aussi trop souvent bien incertain : une candidate ne sait ce qu'est la publication à compte d'auteur (à laquelle Cyrano fait allusion dans la tirade des « Non merci ! ») et pense qu'il est question de corrompre l'éditeur en lui versant de l'argent ; aucun candidat n'a su donner d'indication sur la période présentée dans la pièce (la Fronde et ses suites), ni sur la figure de Richelieu et ce qu'en ont fait les romantiques.

De la même manière, pour les autres œuvres, le sens de *galante* dans « femme galante » (*La Nouvelle Héloïse*) est ignoré ; à propos de la nouvelle « Érostate », la mention de l'éclair de magnésium n'est pas comprise comme référant aux flashes des photographes dans un passage qui met en réseau les sœurs Papin et la presse, et pose la question de la célébrité dont le personnage de Paul Hilbert est en quête. Plus grave : les débats philosophiques du siècle des Lumières sont méconnus. Il eût été utile pourtant d'apporter des éléments de contexte, même très sommaires, pour commenter les lettres sur le duel (I, 57), le suicide (III, 21 et III, 22), la colonisation et l'esclavage (VI, 3), l'éducation (VI, 3), le bonheur (VI, 8). Les transformations de la notion de bonheur au XVIII^e siècle, dans son rapport à la religion notamment, peuvent ainsi aider à comprendre le propos de Julie sur le bonheur comme « pays des chimères ». Savoir ce qu'est le matérialisme est nécessaire si l'on doit analyser l'autoportrait de Wolmar (IV, 12). Il était certes difficile de circuler dans ce vaste roman foisonnant, mais le jury attendait au moins que le candidat ait relu ce qui précède et ce qui suit : ainsi un passage de la lettre VII de la V^e partie qui voit le baron chasser et attirer Saint-Preux dans cet exercice était évidemment éclairé par les considérations sur le comportement de ces Parisiens qui emmènent Paris partout avec eux et s'adonnent au jeu, à la musique et également – la note de l'éditeur l'indiquait à l'ouverture de la lettre – à la chasse. Les meilleures explications sont celles qui ont vu le candidat mettre en relation des lettres parfois séparées de centaines de pages, illustrant ainsi cette mémoire du lecteur que Rousseau se plaît à solliciter.

Cependant, le jury se réjouit d'avoir entendu de très belles explications, intelligentes, riches, personnelles qui ont, pour deux d'entre elles, obtenu la note de 20/20. Un bon nombre étaient solides et témoignaient de l'investissement personnel de futurs enseignants : 33 candidats (sur 226 présents) ont obtenu une note entre 13/20 et 19/20. On ne rappellera jamais assez que l'agrégation est un concours de recrutement d'enseignants et que l'explication de texte, que le professeur pratique dans sa classe, dont il

expose les règles à ses élèves, est le fondement même de son futur enseignement. C'est pourquoi on reviendra dans les lignes qui suivent sur quelques principes simples.

Quelques défauts aisés à corriger

On constate parfois un abus des termes techniques de l'analyse grammaticale, employés pour couvrir d'une fausse apparence de technicité une pure et simple paraphrase (celle-ci souvent repérable à l'emploi de « On voit... », « On trouve... »). L'explication devient alors un commentaire stylistique et grammatical dans lequel défilent des figures de style et autres négations forclusives ou non. Ce défaut a été surtout flagrant cette année dans les explications portant sur les textes de prose. Le défaut majeur des explications les plus faibles réside, pour Perrault et Madame d'Aulnoy, dans une lecture beaucoup trop littérale et superficielle, voire naïve, des passages proposés : les procédés de la narration (glissement des points de vue, effets d'ellipse et de pause savamment dosés, intégration des discours rapportés sous des formes variées), son enjouement (effets de réécriture, jeu sur le registre burlesque, allusion ou équivoque), sa dimension sophistiquée dans le cas de Madame d'Aulnoy (surenchère, miniaturisation...) ont été trop escamotés dans ces explications. Or l'analyse d'un texte est plus simple et plus exigeante à la fois : il s'agit d'*interpréter* un texte, à partir d'un axe de lecture cohérent et précis – qui ne puisse pas s'appliquer à n'importe quel extrait de l'oeuvre – et nullement de lister des figures de style, comme si le fait de les avoir identifiées constituait un test prouvant des connaissances acquises.

Faut-il également rappeler que le candidat est supposé avoir des connaissances précises en métrique et que découvrir devant le jury de l'agrégation que *Cyrano de Bergerac* est en alexandrins ou se mettre à compter sur ses doigts pour identifier la césure ne sont pas acceptables ? Bien connaître les règles de la versification est non seulement indispensable, mais constitue aussi, plus stratégiquement, un atout indéniable pour enrichir facilement l'explication de remarques sur la mise en valeur signifiante des mots et sur les éventuels jeux de sens (la rime entre « beau » et « bobo » à la scène 6 de l'acte II de la pièce de Rostand, qui pourrait relever des bons mots appelés à circuler dans la société contemporaine). Trop souvent, les connaissances, lorsqu'elles existent, sont superficielles : lorsque le candidat identifie un trimètre, celui-ci est inévitablement qualifié de romantique, ce qui est parfois juste mais pas nécessairement ; les vers en 8/4 ou 4/8 ne sont reconnus que de façon exceptionnelle dans la pièce de Rostand et c'est bien souvent à l'occasion de l'entretien que la question du mètre est abordée, suite aux questions du jury. Quant à Du Bellay et de manière plus étonnante, l'analyse de l'écriture poétique se réduit le plus souvent à quelques remarques très générales sur le modèle du sonnet (marotique ou Peletier), sur l'alternance des rimes masculines et féminines, remarques expédiées en introduction et qui semblent dispenser ensuite les candidats de tout effort de lecture du poème comme poème. Les rares explications qui se sont risquées à engager une analyse des vers ont semblé manquer cruellement de maîtrise technique : le fait métrique de la césure et des deux hémistiches qu'elle juxtapose (dans l'alexandrin de Du Bellay) est confondu avec le rythme prosodique du vers, ce qui conduit à des analyses métriques aberrantes ; l'introduction d'une « coupe épique » dans les *Antiquités* n'a aucune pertinence ; la distribution des accents dans le vers et les effets éventuels de sur-accentuation prosodique ne sont jamais pris en compte, y compris dans des vers dont la puissance de résonance est pourtant maximale (« Cependant que tu dis ta Cassandre divine ») ; les effets de discordance (ou de concordance) entre unité de vers et unité de phrase sont très peu interrogés et quand ils le sont, c'est souvent dans une confusion complète entre enjambement, rejet, contre-rejet ; les rimes elles-mêmes sont envisagées de manière très réduite – plusieurs explications les ont complètement négligées. Il faut le redire une fois de plus : un poème doit être commenté comme un poème et non comme un simple document historique sur les relations entre le poète et la cour, sur la *translatio imperii et studii*, sur la critique de la figure du courtisan, éléments par ailleurs pertinents, mais dans la mesure où ils ne font pas obstacle à l'écoute du poème. On ne saurait donc trop recommander aux futurs agrégatifs de prendre la mesure de cette exigence (les explications qui ont totalement négligé l'étude du poème comme poème ont été gravement pénalisées) et d'acquérir durant la préparation des connaissances précises (un manuel de versification simple suffit pour maîtriser les principales règles de métrique).

À la métrique s'ajoutait, dans le cas de *Cyrano*, la dimension théâtrale qui ne fut pas toujours prise en compte de manière efficace (une candidate étudiant les didascalies de l'acte II n'examine jamais la particularité du texte didascalique et ne songe pas à comparer celles-ci à celles des autres actes) ou au contraire sur-convoquée (toutes (ou presque !) les mises en scène de la pièce de Rostand sont ainsi

évoquées par un candidat à propos de telle indication de régie). La difficulté de l'explication d'un texte de théâtre est qu'il est à la fois de la littérature et du théâtre, et qu'il ne faut négliger ni l'une ni l'autre. Les meilleures explications ont su les tenir ensemble de manière efficace, éclairant et le geste de tel metteur en scène et le texte littéraire.

Certains mots reviennent constamment dans la bouche des candidats sans qu'on comprenne toujours à quoi ils font référence : c'est le cas du terme d'éthos mis à toutes les sauces. Les notions aussi vastes que le lyrisme (dès qu'il y a quelques exclamations expressives, les candidats font appel à cette tonalité) ou le registre épique (en contexte guerrier comme au moment du siège d'Arras dans l'acte IV de *Cyrano*) sont convoquées de manière floue, lorsqu'on attendrait, plus subtilement, que l'on réfère à l'élegie (ou à l'élégiaque dans le dernier acte automnal de la pièce de Rostand par exemple) ou que soit identifié l'univers bucolique des bergers de Théocrite ou de Virgile à l'arrière-plan de la scène 3 de l'acte IV de la même pièce. Il suffit parfois d'une ponctuation expressive (une exclamation) pour que la tonalité lyrique soit invoquée. La nouvelle « Le mur » est constamment traitée au prisme du tragique, ce qui pourrait être une entrée dans le texte à condition de tenir compte du fait que le narrateur de l'histoire a survécu à ses compagnons et que la guerre s'écrit aussi sur le mode de la farce. On aimerait également que les candidats, qui abusent parfois du vocabulaire stylistique et grammatical, recourent davantage aux notions qui ont trait aux ensembles, à l'intérieur de la phrase, de la tirade ou du poème. Les relations de l'apodose et de la protase, la répartition des finales vocaliques et consonantiques dans la phrase et dans le paragraphe, les cadences majeures et mineures devraient bien davantage être dégagées au fil de l'explication.

Ultimes remarques

Sans revenir aux principes détaillés de l'exercice, déjà longuement évoqués dans les rapports de 2015 et 2016 auxquels nous renvoyons les candidats, nous évoquerons les principes de l'introduction.

Bien des explications commencent par des introductions profuses qui, pour situer le passage, racontent tout ce qui précède et manquent les éléments vraiment déterminants dans les pages qui précèdent immédiatement l'extrait : c'est sur ces pages qu'il convient de se concentrer. L'introduction doit être brève et donner aux auditeurs tous les éléments qu'ils attendent : une brève présentation du texte, attentive donc à ce qui précède, la description des mouvements du texte, un axe de lecture et la lecture même du passage.

La problématique doit découler de la description des principales étapes du passage, seuils de l'interprétation. C'est ce projet de lecture, qui survient naturellement de la présentation de la composition de l'extrait, qui ordonne l'explication, en constitue la colonne vertébrale en même temps que la dynamique : à chaque texte correspond une problématique propre (et non au sonnet de Du Bellay un axe de lecture qui vaudrait pour tous les poèmes du recueil) qui doit se trouver énoncée en fin d'introduction, innover toute l'étude pour ressurgir, reformulée en conclusion, assortie du bilan, en faisceau, des principaux acquis de l'explication. Trop souvent, le candidat donne l'impression de se débarrasser de la problématique dans l'introduction et n'en fait rien ; et trop souvent encore cette problématique est en fait descriptive, voire correspond à un résumé du texte et nullement à un questionnement. Or « à quoi sert ce passage ou ce poème ? » reste la question que le candidat doit en premier lieu se poser, sans en chercher uniquement la réponse dans l'économie de l'œuvre, mais également dans la *singularité de la page*, dans l'*effet* qu'elle produit, dans sa *valeur* propre, autant de raisons pour lesquelles elle lui a été proposée en explication.

Rappelons aussi qu'il convient d'apprendre à lire en s'entraînant à la lecture à haute voix durant l'année de préparation. Lire du théâtre suppose de ne pas lire les didascalies, et tout particulièrement de ne pas indiquer le nom des personnages, mais de changer de ton pour les distinguer. Une bonne lecture dit beaucoup de l'explication à venir : elle est promesse sensible d'une interprétation juste quand elle est attentive aux allitérations ou assonances, aux rythmes, et pour la poésie, aux dièses ou aux césures. Nombre de candidats expédient la lecture sans prendre assez le temps, là encore, de faire entendre le texte, donnant trop l'impression qu'il s'agit pour eux d'une des tâches à remplir de l'introduction. C'est certainement excès de timidité et nullement négligence délibérée : l'entraînement régulier devrait avoir raison du premier.

On aimerait conclure ce rapport simplement en réaffirmant que faire une belle explication est offert à tout candidat qui s'engage et met de lui-même en commentant le texte proposé ; cela implique sans doute une prise de risque, dont la problématique, à la fois ferme et « inquiète », est l'indice le plus visible ; bien sûr les lois de l'épreuve avec leur technique sont à respecter ; les outils stylistiques, métriques, historiques, narratologiques, scéniques etc. à convoquer à bon escient ; mais quand on sent une présence et un désir de partage et que l'entretien se mue en dialogue, on se réjouit à l'idée que les futurs enseignants sauront transmettre leur goût de la littérature.

ÉPREUVES ORALES

EXPOSE DE GRAMMAIRE ASSOCIE A L'EXPLICATION SUR PROGRAMME

Rapport présenté par Florence Pellegrini, maîtresse de conférences en langue et littératures françaises à l'université Bordeaux-Montaigne

Pour la session 2022, la moyenne de l'épreuve d'explication de texte et grammaire a été de 08,97, avec quelques variations selon les auteurs laissant percevoir, comme ceci a été constaté dans les rapports des années précédentes, que la langue des auteurs d'ancien régime semble résister davantage aux candidats que celle des siècles postérieurs — sans pour autant que ce constat soit systématique : la langue du texte du XX^e pose, chaque année, des problèmes aux candidats ; la moyenne de l'épreuve portant sur les nouvelles de Sartre le confirme. Les moyennes de l'épreuve pour chaque auteur sont les suivantes : Du Bellay 08,34 ; Perrault-D'Aulnay 09,65 ; Rousseau 08,89 ; Rostand 09,15 et Sartre 08,91.

On soulignera d'emblée le degré de préparation très fluctuant des candidats : si certains d'entre eux ont manifestement travaillé les notions grammaticales et sont en mesure de fonder leur réflexion sur des références théoriques précises, la plupart des candidats se contentent trop souvent de simples relevés d'occurrences pas toujours ordonnés ni même complets, de commentaires approximatifs ou relevant de l'évidence — constater, par exemple, qu'un adjectif épithète est « antéposé » ou « postposé » et se limiter à ce constat en guise d'analyse relève davantage du truisme que de l'exposé grammatical —, ou encore complexifie à outrance les questions, tout en affichant un certain mépris envers ce qui est désigné comme la « grammaire scolaire » ou encore la « grammaire traditionnelle », dont ils ne maîtrisent pas même les rudiments : comme on l'avait souligné dans le rapport de 2020, on rappellera que si la référence introductive à des courants linguistiques, des modèles théoriques et/ou des grammairiens précis est la bienvenue — les mêmes noms reviennent dans tous les exposés : Marc Wilmet, Pierre Le Goffic, ou, dans une moindre mesure, Gustave Guillaume —, elle ne peut en aucun cas se substituer à *une étude précise et circonstanciée des occurrences du texte*, envisagées à la fois dans leurs traits communs — qui mobilisent les grandes catégorisations de la « grammaire traditionnelle » — et leurs particularismes — qui peuvent mettre en cause et/ou pointer les limites de ces mêmes catégorisations. Toutefois, contester une modélisation en suppose la parfaite connaissance, qui reste le préalable indispensable. La réticence des candidats envers les fondamentaux de la « grammaire scolaire » ne laisse pas de déconcerter, ni l'absence de maîtrise, plus ou moins importante selon les cas, des notions primordiales de *nature* et *fonction*.

Il convient de rappeler que l'exposé de grammaire nécessite *rigueur, clarté et précision* : la prise en compte des occurrences du passage, une catégorisation et un classement de ces occurrences au sein d'une réponse organisée selon des critères de préférence morphosyntaxiques, une présentation de la notion soumise à l'étude, enfin, qui motive le plan choisi pour le traitement de la question.

Les résultats ont été, cette année comme l'année dernière, très contrastés, avec des notes s'échelonnant entre 01 et 20, les très bonnes notes étant malheureusement bien moins fréquentes que les très mauvaises. L'épreuve de grammaire, préparée rigoureusement, peut toutefois donner lieu à de vraies réussites, comme ce fut encore le cas, bien que trop rarement, lors de cette session. Les remarques qui suivent visent à aider les candidats à mieux comprendre les attendus de l'épreuve, à éviter certains écueils et à corriger des erreurs récurrentes. Ils trouveront également la liste des sujets soumis à l'étude des candidats de la session 2022, ainsi qu'une bibliographie indicative.

Pour le rappel des attendus détaillés de l'épreuve, on se référera aux rapports des années précédentes, en particulier 2020 et 2021 (voir en particulier le point 4, qui revient sur la question du plan choisi pour l'étude grammaticale) ; pour les modalités pratiques de l'exercice et les types de sujets, on consultera la synthèse du rapport de jury 2017 (voir p. 154-156).

1. Attendus

Commençons par rappeler la finalité de l'épreuve : il s'agit pour les candidats de manifester leur maîtrise des catégories analytiques fondamentales de la grammaire française en proposant un exposé

organisé à partir d'une question posée sur le texte donné à l'explication (ou sur un extrait de celui-ci) et des occurrences qu'il présente (ou que l'extrait présente), et de toutes celles-ci (toutes les occurrences du texte doivent être relevées et prises en compte dans leur spécificité). Ainsi, il ne s'agit pas d'une « explication » de grammaire (terme employé par certains candidats pour désigner l'épreuve), mais d'un *exposé structuré* en fonction de la *question posée, comportant un nombre de parties dépendant de cette question* ainsi que *des occurrences* offertes par le texte.

L'épreuve évalue la capacité du candidat à lire un texte de manière fine, en comprenant les structures linguistiques. La compréhension des structures morphosyntaxiques d'un texte constitue en effet le premier niveau de lecture et de déchiffrement de ce dernier. Elle est nécessaire à sa véritable compréhension de détail et cela qu'il s'agisse des textes d'ancien régime ou des textes de siècles plus récents : de nombreuses erreurs d'interprétation, voire des contresens sur le texte de Sartre auraient ainsi pu être évités, en prêtant une attention plus grande aux structures syntaxiques et aux questions énonciatives. Bien souvent, l'ironie ou tout au moins la polyphonie des énoncés n'a pas été perçue.

Une telle aptitude à une lecture attentive aux structures linguistiques, qui repose sur une maîtrise des catégories fondamentales de la grammaire, est attendue de toute personne se destinant à l'enseignement dans le second degré — rappelons que l'étude de la langue a une place centrale dans les enseignements du collège et que les programmes du lycée accordent désormais une place spécifique à la grammaire, intégrée depuis 2020 à l'Épreuve Anticipée de Français (EAF) du baccalauréat sous forme d'une question portant sur un point de langue du texte soumis à l'explication.

Quelle que soit la question donnée, l'attendu principal de l'interrogation de grammaire est une description morphosyntaxique, *la plus scrupuleuse et précise possible*. Ainsi, même si la question posée implique d'autres aspects importants, comme c'est le cas pour les questions engageant aussi une piste d'analyse pragmatique (cf. modalités d'énonciation, l'interrogation, l'expression de l'injonction, la négation, etc.), ou sémantico-référentielle (les pronoms par exemple), le candidat doit s'appliquer à proposer en premier lieu une analyse *morphosyntaxique*. Par exemple, pour l'interrogation, est attendue une description de la syntaxe propre à l'interrogation, de même que, dans le cas de l'interrogation partielle, une analyse grammaticale (nature et fonction) des mots interrogatifs.

Afin de mener à bien cette analyse, la mobilisation de tests d'identification morphosyntaxiques, appuyés sur les manipulations linguistiques fondamentales (substitution, insertion, déplacement, suppression) est souhaitable : elle permet d'aider le candidat à fonder et argumenter son analyse et à mettre en valeur sa capacité à la réflexion linguistique.

2. Écueils

Compte tenu des attentes posées, on comprendra qu'une prestation dénuée de description ne peut être satisfaisante : ainsi, pour la question du COD, si aucun test n'est donné, si aucune nature des unités ayant cette fonction dans les énoncés que comporte l'extrait n'est précisée, il est évident que les attendus de l'épreuve ne sont pas satisfaits et qu'un tel exposé est voué à la note la plus basse. Ce ne fut heureusement pas le cas le plus fréquent. Une description insuffisante, soit insuffisamment précise, se limitant à un classement non analytique des occurrences, soit omettant des occurrences, a plus souvent été constatée. Si, le cas échéant, l'entretien permet de préciser cette dernière (c'est d'ailleurs une des fonctions principales de l'entretien que de permettre au candidat de corriger ou de compléter ses analyses), on notera toutefois que l'imprécision cache parfois une incapacité à analyser les occurrences omises. Cette incapacité que l'entretien révèle est souvent due à des connaissances insuffisantes ou trop fragiles.

Enfin, des erreurs grossières dans l'analyse morphosyntaxique se glissent parfois dans des exposés par ailleurs convenables. Elles manifestent au mieux une réflexion insuffisante du candidat lors de l'analyse, au pire, une incapacité à mobiliser des connaissances en vue de l'analyse ; la mobilisation des tests, parce qu'elle contraint à pousser plus avant la logique analytique, constitue la meilleure arme pour les combattre.

On l'aura compris : il importe au premier chef de disposer de connaissances maîtrisées. Pour le dire en d'autres termes, le candidat ou la candidate doit être capable de définir toutes les notions qu'il ou elle emploie.

3. Erreurs à éviter

Parmi les erreurs d'identification et confusions relevées cette année, on notera :

- pour les propositions subordonnées relatives adjectives, la confusion entre les niveaux d'analyse sémantique et syntaxique : ainsi, la distinction entre relatives déterminative et explicative est d'ordre sémantique. Ce niveau d'analyse se substitue dans la majorité des analyses à une analyse de type syntaxique, laquelle s'intéresse à la fonction des subordonnées dans la phrase (pour les relatives adjectives, les fonctions possibles d'épithète, apposition – ou épithète détachée –, et attribut) ;
- plus grave encore, la confusion entre les différentes catégories de subordonnées et/ou leur classement selon des critères non homogènes (par exemple, un classement qui distingue les « relatives », « complétives » et « circonstancielles » confond ou rabat le type de subordonnée sur sa fonction;
- en ce qui concerne les mots introducteurs des subordonnées, leur analyse est parfois incohérente en regard du type de subordonnée identifié — une conjonctive complétive introduite par un pronom relatif, par exemple ;
- *on* est souvent qualifié de pronom impersonnel : rappelons qu'il s'agit d'un pronom indéfini ou pronom personnel indéfini, qui peut admettre différents types d'emplois selon les contextes, parmi lesquels on peut opposer un emploi générique à un emploi comme substitut de pronom personnel (emploi parfois dit d'énallage de personne) ;
- *mais* est invariablement désigné comme un adversatif alors qu'il a parfois une valeur de connecteur argumentatif : on se référera aux analyses de Jean-Claude Anscombe et d'Oswald Ducrot, qui établissent une claire distinction entre les deux emplois de *mais* en français (voir Anscombe et Ducrot, « Deux *mais* en français ? », *Lingua*, n° 43, 1977).

On sera également attentif au sens de certaines notions, souvent employées à mauvais escient :

- le terme de co-référence est souvent mal employé : la notion ne peut engager que la mise en relation de deux GN ou substituts de GN, en relation de co-référence totale (on pourra alors parler plus aisément d'identité référentielle) ou partielle selon les cas. En aucun cas un GN ne peut être co-référent à un adjectif : rappelons que ce dernier n'a pas d'aptitude référentielle, dénotant une propriété applicable à un GN qui en est syntaxiquement le support et auquel, sémantiquement, cette propriété s'applique. De manière plus globale, la notion même de référence n'est pas maîtrisée ;
- on remarque une nouvelle fois la mobilisation abusive de la dénomination de « présentatif » pour *c'est* : le terme de « présentatif » est en effet parfois utilisé comme un étiquetage morphologique. Pourtant, cette désignation ne correspond qu'à un emploi particulier de *c'est*, lorsque ce dernier régit un GN ou un équivalent de GN et « quand [*ce*] ne représente explicitement aucun élément du contexte » (Le Goffic, *op. cit.*, p. 142) ;
- concernant enfin la catégorie des compléments circonstanciels et sa frontière avec celle des compléments essentiels : la notion de compléments circonstanciels internes au prédicats (dits « prédicatifs » ou « intra-prédicatifs ») est souvent très mal appréhendée : les critères pour distinguer les uns des autres sont au mieux, flous, au pire, erronés, lorsque la catégorie n'est pas tout bonnement omise. Une telle omission entraîne une impossibilité d'analyse d'un certain nombre d'occurrences, rabattues soit sur la catégorie des compléments de phrase, soit sur celle du complément d'objet indirect (voir Le Goffic, *op. cit.*, p. 457-458).

Certains candidats ont pu manifester des connaissances pointues sur telle ou telle question, tout en se révélant démunis devant une analyse catégorielle de base. Il conviendra donc de s'assurer *que les fondamentaux sont acquis avant de s'engager dans des analyses complexes pas toujours maîtrisées.*

4. Liste des sujets de la session 2022

Remarques nécessaires (un sujet sur dix environ)

Classes de mots et groupes de mots

Le syntagme nominal

Les déterminants

Les déterminants et l'absence de déterminant

L'article et l'absence d'article

Les pronoms / Les pronoms personnels
L'adjectif
Adjectif et groupe adjectival
Adjectifs, participes et formes en *-ant*
Participes et formes en *-ant*
Adjectifs et formes en *-ant*
Participe et groupe participial
Les modifieurs du nom et du GN
Les démonstratifs
Démonstratifs et possessifs
Les expansions du nom
La détermination nominale
L'adverbe / L'adverbe, à l'exception des adverbes de négation
Les prépositions / Les groupes prépositionnels / Les syntagmes prépositionnels / Préposition et syntagme prépositionnel / Les constructions prépositionnelles
Adverbes et groupes prépositionnels
Prépositions et conjonctions
Conjonctions de subordination et pronoms relatifs
Le morphème *de*
Le mot *que*
qui et *que* / Les mots *qui* et *que*
Les mots en *qu-*

Fonctions

La fonction sujet
L'attribut
L'apposition
Attribut, apostrophe, apposition
Épithète, apposition, apostrophe
Les compléments d'objet / La fonction objet
La complémentation verbale
Le complément d'objet direct
Les compléments circonstanciels
Appositions et compléments circonstanciels
Les emplois du participe

Syntagme verbal

L'infinitif / Les emplois de l'infinitif
Les temps de l'indicatif / Les tiroirs verbaux de l'indicatif
Les emplois de l'indicatif et du subjonctif
Les participes / Les emplois du participe
Les constructions pronominales et les verbes pronominaux
Les constructions de *être* et de *faire*
Les constructions de *avoir* et de *faire*
La construction des verbes
Les formes non personnelles du verbe
Les modes verbaux
La transitivité verbale

Types, formes, constructions de phrases, énonciation

La construction de la phrase complexe
Les subordinées / Les propositions subordinées relatives / Les subordinées circonstancielles / Relatives et conjonctives, à l'exclusion des circonstancielles
La subordination

Types et formes de phrases
Référence et expression de la personne
L'expression de la négation / La négation
L'interrogation / La syntaxe de l'interrogation
Interrogation et injonction
Les modalités interrogative et exclamative
La syntaxe de l'exclamation
Les variations en degré
L'expression de la comparaison
La coordination
L'ordre des mots

5. Références bibliographiques indicatives

DELAUNAY Bénédicte et LAURENT Nicolas, *La Grammaire pour tous* [2012], Paris, Hatier, coll. « Bescherelle », 2019.

LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.

NARJOUX Cécile, *Le Grevisse de l'étudiant. Capes et agrégation lettres : grammaire graduelle du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2018.

PELLAT Jean-Christophe, FONVIELLE Stéphanie, *Le Grevisse de l'enseignant – grammaire de référence*, Paris, Magnard, 2016.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2016 (6^e édition).

WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette-Duculot, 2010 (5^e éd.).

Pour la diachronie :

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

LARDON Sabine et THOMINE Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.

On consultera aussi avec profit l'une des grammaires adaptées à l'enseignement de la langue au collège, cette « grammaire traditionnelle » ou « scolaire » qu'il serait bienvenu de maîtriser :

PELLAT Jean-Christophe (dir.), *Le Grevisse du collège*, Paris, Magnard, 2018.

ÉPREUVE ORALE

EXPLICATION DE TEXTE HORS PROGRAMME

Rapport présenté par Stéphane Preziosi, professeur de chaire supérieure.

Lire –

Cette pratique –

Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*.

L'épreuve d'explication hors programme dite « improvisée » ne s'improvise pas, hélas.

Les lacunes aussi bien culturelles que méthodologiques qui ont émaillé un nombre inquiétant de prestations lors de cette session 2022 sont là, s'il en était besoin, pour le rappeler cruellement.

Ce rapport vise à suggérer quelques parades ou ressources aux futurs candidats incités à ne pas se départir le jour du concours d'une rigueur méthodologique et parfois d'un simple bon sens qu'une anxiété bien compréhensible altère souvent.

Reprécisons très brièvement les modalités de l'exercice. Après deux heures de préparation, il s'agit de proposer, pendant trente minutes maximum, la lecture linéaire, littéraire et en principe éclairante d'une page étrangère au corpus d'œuvres au programme de l'année en cours. L'épreuve coefficientée 7 est composée d'une explication suivie d'un entretien de dix minutes et dure donc quarante minutes.

Si, dans la grande majorité des cas, le temps imparti a été correctement géré, ont été observés cependant certains manquements récurrents qui invitent à redoubler de vigilance pour l'année à venir. Parmi les plus saillants, le jury en pointe trois : il s'inquiète d'abord des béances dans la culture littéraire minimale requise, lesquelles pourraient être au moins partiellement comblées par un travail en amont de l'oral. Il regrette aussi que la dimension littérale de l'extrait soit régulièrement trahie ou fuyante, défaut qu'un usage plus rationnel des deux heures de préparation pourrait amender. Enfin, durant les trente minutes de passage, il constate trop souvent des problèmes de méthode ruinant la conduite de l'explication. Revenons donc sur ces trois moments-clés.

Préparer l'épreuve pendant l'année

Il va de soi qu'on ne saurait exiger des agrégatifs une connaissance de spécialiste et que le jury n'ignore pas combien les œuvres au programme accaparent souvent les candidats, ne leur laissant que peu de temps pour asseoir une culture littéraire toujours faillible ou susceptible d'être prise en défaut. Il demeure que sacrifier toute préparation minimale dans les mois précédant l'épreuve s'avère autant inconséquent que peu stratégique.

Il est impossible évidemment de tout lire, mais il importe de bien mesurer que l'exercice exige une certaine agilité d'esprit et suppose d'avoir fréquenté les « classiques », mais aussi ceux qui le sont moins. Il faut pouvoir entrer avec la même aisance dans une tirade de tragédie humaniste que dans les vers d'une poétesse du XX^e siècle injustement oubliée.

La liste non exhaustive des auteurs tombés cette année en hors programme, recensés ci-après sans aucune valeur contractuelle, permettra à chacun d'identifier les zones demeurées

pour lui inconnues ou mal défrichées et qu'il serait opportun d'explorer avant le concours. Mais le jury tient à préciser que l'enjeu central concerne les capacités de lecture, et qu'aucune connaissance préalable plaquée sur la singularité d'un extrait ne peut remplacer ce qu'est l'avancée méticuleuse, honnête, interrogative et ouverte devant un texte, lequel peut dès lors être méconnu d'abord mais, à l'issue de l'explication, intelligemment découvert.

XVI^e siècle

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (3) ; Jean de la Taille, *Saül le furieux* ; Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil* ; Pernette du Guillet, *Œuvres complètes* (3) ; Louise Labé, *Sonnets* (3) ; Montaigne, *Essais* (2) ; Rabelais, *Gargantua, Pantagruel, Quart Livre*.

XVII^e siècle

Bossuet, *Oraisons funèbres* (4) ; Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la lune* ; Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* (2) ; M^{me} de La Fayette, *La Princesse de Clèves, Zaïde, La Princesse de Montpensier* ; La Fontaine, *Fables* (6), *Les Amours de Psyché et de Cupidon* ; La Rochefoucauld, *Maximes* (3) ; Malherbe, *Œuvres poétiques* ; Molière, *L'École des femmes* (2), *Le Tartuffe* (2), *Le Misanthrope, L'Avare, Le Malade imaginaire* (2), *Georges Dandin* ; Racine, *Andromaque* (3), *Bajazet, Bérénice, Britannicus, Iphigénie, Phèdre* ; Saint-Amant, *Les Œuvres* ; Scarron, *Le Roman comique* (2) ; M^{me} de Sévigné, *Lettres* ; Rotrou, *Antigone, Le Véritable Saint-Genest* ; Théophile de Viau, *Les Œuvres*.

XVIII^e siècle

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* (2) ; Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (2) ; Chénier, *Bucoliques* ; Crébillon fils, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* ; Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (4) ; Lesage, *Gil Blas de Santillane, Turcaret* ; Marivaux, *La Vie de Marianne, Le Jeu de l'amour et du hasard, La Seconde Surprise de l'amour, La Dispute, Le Spectateur français* (2) ; Montesquieu, *Lettres persanes* (3) ; Prévost, *Manon Lescaut* ; Saint-Simon, *Mémoires*.

XIX^e siècle

Balzac, *Eugénie Grandet* (2), *Illusions perdues* (2), *La Femme de trente ans, Le Lys dans la vallée* (2), *Le Père Goriot* ; Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* ; Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (3), *Le Spleen de Paris* (3) ; Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (4) ; Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (5) ; Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (4), *Bouvard et Pécuchet* (2), *Madame Bovary* ; Huysmans, *À rebours* (3) ; Lamartine, *Méditations poétiques inédites* ; M^{me} de Staël, *Corinne ou l'Italie* (2) ; Mallarmé, *Poésies* ; Maupassant, *Le Horla, La Maison Tellier* ; Michelet, *Jeanne d'Arc* ; Musset, *Les Caprices de Marianne, On ne badine pas avec l'amour, Lorenzaccio* ; Nerval, *Sylvie, Les Chimères, Odelettes* ; Nodier, *Contes* ; Rimbaud, *Poésies* (2) ; Stendhal, *La Chartreuse de Parme, Le Rouge et le Noir* ; Verlaine, *Romances sans paroles* (3), *Amour, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Sagesse* ; Verne, *Voyage au centre de la terre* ; Vigny, *Les Destinées* ; Zola, *L'Assommoir*.

XX^e siècle

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* ; Apollinaire, *Alcools* (5) ; Char, *Fureur et mystère* ; Aragon, *Aurélien* (4) ; *Les Voyageurs de l'impériale* ; Beckett, *En attendant Godot* (5) ; *Fin de partie* ; Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* ; Butor, *La Modification* (2) ; Céline, *Voyage au bout de la nuit* (4) ; Char, *Fureur et mystère* ; Claudel, *Le Soulier de satin* (2) ; Colette, *Les Vrilles de la vigne, Sido* ; Desnos, *Corps et biens* (2) ; Eluard, *Capitale de la douleur* ; France, *Les Dieux ont soif* ; Gide, *Les Faux-monnayeurs* ; *Paludes* ; Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* ; Gracq, *Le Rivage des Syrtes, Un Balcon en forêt* ; Ionesco, *La Cantatrice*

chauve ; Jaccottet, *L'Ignorant* ; Lagarce, *Juste la fin du monde* ; Leiris, *L'Âge d'homme* ; Mauriac, *Le Nœud de vipères* ; Malraux, *La Condition humaine* ; Michaux, *Mes Propriétés* ; Montherlant, *La Reine morte* ; Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable* (2) ; Proust, *Du Côté de chez Swann* (5) ; Ponge, *Le Parti-pris des choses* (2) ; Sarraute, *Tropismes, Enfance* ; Supervielle, *Gravitations* ; Valéry, *Charmes* (3)

Moyenne de l'épreuve : 08,14

Amplitude des notes : de 01 à 20

Pour rafraîchir ou consolider leur culture littéraire, les futurs candidats gagneraient également à ne pas dédaigner de **consulter régulièrement des anthologies didactiques de textes canoniques** qui replacent œuvres et auteurs dans leur contexte historico-littéraire. Feuilletter les synthèses, les pages consacrées aux *minores*, les rappels d'histoire littéraire... peut constituer une aide précieuse pour tenter de combler, dans l'urgence plus que contrainte du concours, d'éventuelles lacunes. Si néanmoins, le jour de l'épreuve, des références venaient à manquer, un silence prudent est préférable à toute affirmation péremptoire et hasardeuse. Mieux vaut ne rien dire du courant esthétique dont est censé relever un auteur plutôt que de le ranger au hasard dans un mouvement qui lui serait vaguement contemporain.

Bien évidemment, **la lecture attentive des rapports de jury des années précédentes** est aussi recommandée. On sait combien le diable aime à se loger dans les détails. Un seul exemple pour s'en convaincre. Le rapport d'explication hors programme de l'année dernière appelait à vérifier le sens de tout mot ou expression ambiguë et avait donné comme cas exemplaire « ci-devant » dans *Les Dieux ont soif* d'Anatole France. Cette salutaire mise en garde aurait pu éviter que cette année encore « la ci-devant comtesse de Listomère-Landon » dans telle page de *La Femme de trente ans* de Balzac laissât perplexe et induise les mêmes contresens que la session antérieure.

Enfin, sans souscrire tout à fait à l'idée qu'une bonne lecture est déjà une bonne interprétation, elle apparaît gage d'une saisie de la littéralité que rendent, sans théâtralité ridicule cela va de soi, des modulations de la tonalité, des inflexions selon les différents types de discours ou des nuances où affleure l'ironie... **S'entraîner régulièrement à lire à voix haute**, notamment la poésie versifiée, évitera de soumettre les oreilles du jury à des scansionnements désastreux autant qu'improbables, alors même que la pratique de la lecture à voix haute est l'une des compétences nécessaires d'un professeur de français.

Gérer les deux heures de préparation

Les erreurs de compréhension littérale invitent en tout cas à repenser ce qui doit se jouer lors des deux heures de préparation.

Le jury souhaite ainsi voir réhabilitée une **paraphrase préalable du texte**. Cette étape est nécessaire, salutaire et décisive. Quelques évidences qu'il n'est pas forcément inutile de répéter : on ne saurait expliquer une page sans en avoir compris la lettre même, l'analyser implique donc qu'on l'ait lue avec minutie. Cette attention à la littéralité du sens a manqué à d'aucuns qui n'ont pas su percevoir les effets d'ironie, identifier les passages au discours indirect libre ou être sensibles aux changements de focalisation par exemple.

On voudrait également inciter ici à réprimer la tentation de fondre aveuglément sur l'appareil critique qui accompagne parfois les éditions fournies. La tâche du candidat est bien de composer avec l'ouvrage qui lui échoit et ce avec l'éventuel secours du paratexte. En tout état de cause, là encore, raison et sagacité sont de mise. L'exercice d'explication hors programme évalue aussi la **capacité des candidats à circuler avec aisance et discernement dans une édition**, et à y glaner les seuls éléments pertinents à même d'éclairer le texte à

commenter. Lire les notes afférentes à l'extrait est évidemment un bon réflexe, les répéter platement au jury qui les a sous les yeux serait naïf, voire inconséquent. De même, reprendre sans toujours les comprendre ou mal en mesurer la portée ou le domaine d'application, les éléments issus de l'introduction critique s'avère immanquablement préjudiciable. Le fragment soumis à l'étude n'a pas à devenir un simple prétexte visant à illustrer la pertinence d'arguments piochés çà et là dans l'urgence d'une relecture inquiète et nécessairement approximative de la préface de l'édition lors des deux heures de préparation. Ce temps précieux doit au contraire être employé à une attention scrupuleuse au texte imposé. On peut à l'inverse regretter que certains candidats n'aient pas su faire bon usage des éléments biographiques explicitement livrés par des notes ou des chronologies synthétiques et qui eussent permis d'expliquer avec moins de dommage tels douzains autobiographiques de « *Birds in the night* » de Verlaine ou telle lettre intime de Madame de Sévigné. Faut-il également préciser que parcourir rapidement ce qui précède ou suit immédiatement le passage à étudier peut s'avérer utile pour mieux en saisir les enjeux divers ?

Enfin, **on évitera d'envisager le texte selon une grille de lecture préétablie** qu'il aurait charge de simplement valider, surtout lorsqu'il se défend contre cette dernière, voire la contredit. S'évertuer à réduire de manière convenue un extrait de Beckett à un « théâtre du rien » au moment même où dans *En attendant Godot*, il se passe précisément quelque chose apparaît pour le moins hasardeux. De même, vouloir à toutes forces convoquer le motif de l'amour-propre pour expliciter une série de maximes de La Rochefoucauld sur l'amour semble tout aussi peu inspiré. Il s'agit donc bien d'être nuancé, mesuré et de rester à l'écoute de la lettre du texte en mobilisant ses propres forces intellectuelles pour expliciter l'extrait circonscrit, tout l'extrait et rien que l'extrait.

Trente minutes pour expliquer

Les trente minutes devant les différentes commissions ont révélé flottements et approximations méthodologiques quant à la conduite même de l'explication.

Quelques mots d'abord sur **la phase d'introduction qu'on aimerait plus dynamique et plus séduisante**. Dès leur entame en effet, nombre de candidats assènt de fastidieuses notices biographiques ou d'indigestes résumés de l'œuvre qui grèvent d'emblée leur prestation. On veillera à s'en tenir strictement aux éléments indispensables de présentation et de situation de l'extrait. En revanche, on fera l'effort de replacer la page dans une généalogie littéraire et une histoire des formes dans lesquelles elle s'inscrit nécessairement par continuité ou rupture. Tout texte entretient un rapport de conformité ou au contraire de subversion à l'endroit de codes qui lui préexistent, qu'ils soient formels, thématiques ou génériques. Prendre soin d'inscrire le passage à traiter dans une lignée connue s'impose pour apprécier les partis-pris esthétiques dont il témoigne à l'égard de conventions admises. Seule cette démarche garantit une analyse littéraire, dynamique et soucieuse des spécificités de l'extrait. L'énoncé du projet de lecture qui suit l'identification du mouvement du texte gagnerait quant à lui à être concis et efficace : synthétique, il manifeste une certaine fermeté analytique alors que ramifié, il juxtapose les divers aspects du texte sans en saisir la cohérence d'ensemble. Il faut envisager la problématique comme la ligne directrice et fédératrice vers laquelle convergent les remarques prélevées opportunément au fil de la lecture linéaire.

Concernant l'étude en elle-même, sans doute faut-il **éviter la juxtaposition de notations textuelles** qui atomisent le propos et apparaissent comme désolidarisées du projet de lecture choisi. De même, les commissions ont observé cette année un double travers : une description stylistique ou grammaticale obsessionnellement pointilliste décorrélée d'une saisie d'ensemble, ou inversement un propos englué dans une plate paraphrase descriptive incapable de s'abstraire du simple niveau diégétique pour analyser l'écriture. Faut-il rappeler qu'un texte

littéraire est une forme-sens qui suppose un dosage subtil entre identifications de choix stylistiques et propositions interprétatives ? La réussite de l'exercice exige d'habiter rigoureusement une zone intermédiaire, soucieuse de ménager cet équilibre délicat.

Il va aussi de soi que l'analyse des différents genres requiert **le recours à des outils et à une nomenclature appropriés**. Est-il raisonnable d'expliquer un poème en vers en faisant fi de toute remarque de versification ? Se dispenser de tout travail sur le rythme en s'en débarrassant d'un mot dans l'introduction peut-il suffire ? De même pour aborder le théâtre, on ne peut faire abstraction ni du genre de l'œuvre, ni du rôle dramatique d'une scène dans l'économie d'ensemble de la pièce. Le jury a pu ainsi constater que pour beaucoup de textes théâtraux, ce sont les caractéristiques dramaturgiques elles-mêmes qui sont le plus souvent sacrifiées. En revanche, voir de la théâtralité partout quel que soit le genre de l'œuvre, comme ce fut trop souvent le cas cette année, est un réflexe dont il faudrait se départir. Enfin, l'emploi abusif et naïvement appliqué des termes d'analyse narratologique doit être réprimé. Est-il nécessaire de parler de « personnage intradiégétique » dans un récit ne présentant aucun phénomène d'enchâssement ? Est-il par ailleurs pertinent de convoquer des notions que l'on ne saurait définir ?

En dépit d'une mansuétude naturelle envers des candidats non moins naturellement anxieux, le jury attire l'attention sur **quelques maladresses récurrentes** : des liaisons malencontreuses (« *va-t-être »), des expressions familières (« se faire avoir »), des confusions à la Tardieu entre « dénoter » et « détonner », entre « personne » et « personnage »... Ce laisser-aller n'affecte pas la seule tenue langagière. Si dans un concours de recrutement, qui plus est lors d'une épreuve orale, une certaine prestance est souhaitable, une excessive assurance voisine de la désinvolture n'est pas forcément l'autre nom du charisme. La discrétion a aussi son élégance. Enfin, il convient assurément d'éviter les commentaires superfétatoires qui viennent parasiter le discours attendu et sont contraires au protocole usuel de l'agrégation.

Deux mots pour terminer **sur l'entretien** qui n'apporte pas toujours la plus-value que l'on escompterait. Sans doute les réponses proposées par certains candidats gagneraient-elles à être moins méandreuses et plus synthétiques. Le jury aime que l'on s'engage et que l'on prenne même parfois quelques risques interprétatifs, que l'on renonce en tout cas à des circonlocutions où l'analyse se perd... On s'étonne aussi que le travail exigé par les œuvres au programme ne soit pas exploité de façon profitable. Ainsi peut-on être légitimement surpris d'entendre nommer « narrateur » la figure de l'éditeur supposé des *Liaisons dangereuses*, à l'issue d'un travail d'un an sur cet autre roman épistolaire qu'est *La Nouvelle Héloïse*.

Si le principe d'un rapport de jury est de recenser impitoyablement les perles involontaires et les lacunes des candidats, il n'interdit pas de saluer aussi les performances inspirées et maîtrisées qui ont su faire régulièrement, de cette transaction secrète qu'est la lecture, un bonheur partagé.

ÉPREUVE ORALE

COMMENTAIRE D'UN TEXTE ISSU DU PROGRAMME DE LITTÉRATURE COMPAREE

Rapport présenté par Zoé Schweitzer, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, Audrey Giboux, Université Rennes 2, et Cyril Vettorato, Université Paris Cité,

À l'ouverture de ce rapport, on souhaite d'abord remercier les candidats pour leur courtoisie et, surtout, les féliciter pour leur implication, leur sérieux et leurs efforts pour l'épreuve de littérature comparée dont le jury sait combien elle est exigeante, à la fois par le nombre d'ouvrages à connaître, qui sont autant d'univers esthétiques et intellectuels, et la nature même de l'exercice demandé. La moyenne de l'épreuve de commentaire composé en est un reflet éloquent : 9,25 (moyenne des présents) et 10,72 (moyenne des admis)

Les attentes et les critères d'évaluation du jury demeurent les mêmes de session en session et l'on rappelle ici ceux que recensait très clairement le précédent rapport de 2021, soit :

- La compréhension du passage
- La prise en compte de la spécificité du découpage
- La clarté du propos
- La connaissance des contextes et des références
- Le respect du temps et l'équilibre des parties
- La correction de la langue

Les formes de l'épreuve sont connues – et de fait, l'essentiel des candidats présente une étude du passage proposé organisée en trois parties et en trente minutes. Il ne paraît toutefois pas inutile de revenir sur quelques aspects très concrets de l'épreuve et sur les exigences nécessaires à sa réalisation, mais aussi sur l'enjeu intellectuel de l'exercice : il s'agit de proposer un commentaire organisé d'un extrait d'une œuvre au programme. Cet apparent truisme souhaite insister sur la visée démonstrative, argumentative et interprétative du commentaire et rappeler, à l'inverse, quelques écueils : la psychologie du poète ou de la poétesse n'est pas un objet littéraire ; la description et la paraphrase ne valent pas analyse, pas plus que les citations ou les relevés ne remplacent l'interprétation ; un commentaire n'est ni une dissertation ni la répétition d'une même idée sous différents atours. La problématique n'est pas le plan énoncé sous forme interrogative ni une question aussi vague que banale qui pourrait convenir à tout extrait du même ouvrage, mais l'enjeu soulevé par l'extrait proposé et auquel le plan choisi répond. Pour le dire autrement, chaque extrait requiert une problématique et un plan qui lui sont spécifiques.

Si l'entreprise suppose d'éviter ces écueils, elle requiert aussi de satisfaire plusieurs exigences, que l'on voudrait ici évoquer en suivant pas à pas les différentes étapes du travail de tout agrégatif, mais aussi nous semble-t-il de tout enseignant de lettres.

La première d'entre elles – et à nouveau on mesure le risque du truisme – est d'avoir lu les œuvres, ce qui revient notamment à connaître parfaitement la succession des événements lorsqu'il s'agit d'un récit et à pouvoir situer précisément l'extrait donné dans un ensemble plus vaste. Le jury s'étonne, par exemple, lorsqu'on ne sait pas qui a lancé la pomme sur Gregor ou quel est le rôle de la Montiel dans le *Colloque*. La connaissance précise des faits qui composent

l'intrigue, des lieux de l'action ou de la succession des entrées et des sorties des personnages est un préalable à toute analyse.

La deuxième exigence consiste à connaître le contexte historique et culturel dans lequel les œuvres ont été écrites. Il ne s'agit en aucun cas de demander aux candidates et aux candidats d'être spécialistes du Siècle d'or espagnol ou de l'Amérique du Sud post-coloniale, mais d'avoir les connaissances historiques nécessaires pour comprendre le contexte de création et de publication des œuvres et la façon dont les enjeux intellectuels contemporains sont pris en charge, voire problématisés par elles, qu'on pense à l'humanisme et aux controverses théologiques pour les nouvelles de Cervantès ou bien aux structures sociales et raciales brésiliennes et au métissage, y compris linguistique, pour la nouvelle de Rosa. Les œuvres de Kafka sont peut-être celles qui en ont le plus pâti : comment comprendre *Un rapport pour une académie* sans connaître le retentissement et l'importance des théories de Darwin ? Comment analyser les deux textes au programme de Kafka sans prendre en compte le contexte idéologique, et en particulier l'antisémitisme contemporain ou la question de l'assimilation ? Enfin, sans avoir des connaissances pointues en psychanalyse ni en adopter les perspectives épistémologiques, il n'est pas absurde, pour des raisons de contingence historique, d'en connaître l'existence, fût-ce pour s'en démarquer. De même qu'il est malheureux de parler des œuvres comme si elles avaient été écrites n'importe quand, il n'est pas moins dommage d'en parler comme si elles avaient été écrites par n'importe qui. Il n'est pas inutile de savoir que Kafka est Tchèque (et non Allemand ou Polonais...) ou que Neruda et Pasolini ont eu un engagement politique et de connaître la nature de celui-ci. Si quelques introductions ont mobilisé des biographèmes sans bénéfice interprétatif, d'autres commentaires ont su utiliser de façon opérante ces mêmes biographèmes ou mobiliser d'autres œuvres des mêmes auteurs, qu'il s'agisse du *Chant général* pour éclairer la perspective historique que donne le poète chilien en 1953 sur sa propre création voire les réponses adressées par voie de sonnet à ses détracteurs, ou des films de Pasolini, tel *Uccellacci e Uccellini* (1966), pour évoquer le jeune homme Ninetto Davoli, ou *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), à propos du motif récurrent du sacrifice dans les *Sonnets*. Il paraît opportun de rappeler ici que tout *je* en poésie n'est pas superposable à un *je* poétique et que, précisément, ces trois recueils élaborent un matériau biographique qui s'énonce à la première personne.

Une troisième exigence tient à la connaissance de l'histoire littéraire. D'abord en un sens strictement factuel : il est nécessaire de savoir situer les œuvres au programme dans une chronologie et dans une histoire des arts par rapport auxquelles elles ne manquent pas de se placer. Le programme « Formes de l'amour. Sonnets de la modernité » en donne une illustration parlante : comment comprendre les *Sonnets portugais* sans savoir qu'Elizabeth Barrett Browning écrit après le romantisme ou analyser l'écriture des poètes de la « modernité » sans connaître *a minima* leurs références, Pétrarque et Shakespeare notamment, et les schémas métriques et rimiques du sonnet. De même, il peut être opérant de savoir ce qu'est le roman picaresque pour analyser les nouvelles de Cervantès et le roman de formation (*Bildungsroman*) pour appréhender la dimension subversive des ouvrages de Kafka. De même encore, on s'attend à ce que les références explicites mentionnées dans les pages étudiées soient connues, ainsi des personnages mythologiques évoqués dans *L'Âne d'or*, des personnages romanesques du *Colloque des chiens* ou encore des mentions de personnalités et d'artistes dans les recueils de poèmes, ainsi de Cotapos (sonnet 50 de *La Centaine d'amour*) ou encore de Bach (sonnet 107 de Pasolini), d'autant que celles-ci offrent parfois un précieux point d'appui à l'analyse en mettant en lumière les enjeux littéraires de l'extrait. Ce travail de déchiffrement et d'élucidation ne peut être mené le jour même de l'épreuve, non seulement parce que le temps imparti pour la préparation du commentaire ne le permet pas, mais aussi parce ce serait manquer un enjeu majeur de ces textes, qu'ils soient antiques ou modernes, que de ne pas prendre le temps de réfléchir à leur positionnement dans une histoire culturelle, intellectuelle et artistiques et aux

filiations et proximités qu'ils reprennent, contournent et dessinent. Il paraît également important au jury que les candidats montrent une certaine précision terminologique : les termes *antique*, *tragique*, *classique* et *baroque* ou encore *burlesque* et *pastiche* ont été employés de façon souvent lâche, voire discutable, ce qui a pu induire des faux sens dans la compréhension de l'extrait proposé. Ces connaissances en histoire littéraire n'ont toutefois d'intérêt que dans la mesure où elles permettent d'éclairer la poétique des œuvres, voire de déployer la richesse et la complexité de textes qui utilisent et jouent des références passées.

Connaître l'œuvre et comprendre l'extrait sont là une autre exigence, certes évidente mais qu'il nous paraît important de rappeler et de préciser. Connaître l'œuvre, en effet, ne signifie pas seulement être capable de la résumer ni même d'en énoncer les principaux enjeux ou motifs, mais d'être en mesure de saisir dans le passage proposé ce qui est topique ou, à l'inverse, original tant du point de vue thématique que narratif ou esthétique. Par exemple, dans *L'Âne d'or*, les sorcières sont nombreuses, l'évocation de la curiosité fréquente et le motif du sommeil récurrent ainsi que ces personnages assoupis qui semblent presque morts, mais chacune de ces itérations s'accompagne d'enjeux nouveaux qu'il revient au commentaire d'exposer. Pour prendre un autre exemple, dans *Mon oncle le jaguar*, certains objets, comme le pistolet ou la cachaça, ou certaines expressions comme « poser ma main » ou « sorceler » reviennent, qui permettent à la fois de mesurer la progression de l'action et de créer des relations riches de significations que le commentaire se doit d'analyser. De même, si l'hybridation des formes et l'indécidabilité des gestes et des propos sont fréquents dans les œuvres du programme « Fictions animales », il revient au commentaire d'expliquer précisément comment. Les bons commentaires ne sont pas ceux qui fragmentent et segmentent le passage proposé pour illustrer des problématiques générales mais ceux, au contraire, qui dégagent la cohérence et la singularité du passage pour montrer quels enjeux esthétiques, politiques ou éthiques ils soulèvent, rejoignant par là même les problématiques de l'œuvre. Cette connaissance de l'œuvre est également nécessaire pour ne pas manquer la dimension comique d'un extrait, ou, à l'inverse, ne pas plaquer un registre ou une tonalité qui n'y sont pas – le *Colloque des chiens*, par exemple, requiert une approche nuancée. Il ne faudrait pas négliger la signification politique d'un poème mais aussi, à l'inverse, ne pas plaquer cette clé : tout sonnet de Pasolini n'est pas une critique du capitalisme. De même s'il est certain qu'Apulée et Cervantès jouent de dispositifs narratifs complexes faits d'enchâssements et d'échos et que le commentaire ne peut les passer sous silence, il convient que leur description ne soit pas démesurément longue et surtout qu'elle amène à une interprétation, qui varie précisément en fonction du passage proposé. Au demeurant, cet intérêt pour les dispositifs narratifs est trop souvent dégagé de celui pour les modalités énonciatives. Elles sont pourtant un précieux adjuvant pour l'interprétation, par exemple afin de saisir les effets ironiques ou parodiques chez Apulée et Cervantès ou d'apprécier les rapports de force et de feinte entre l'énonciateur de *Mon Oncle* et son interlocuteur inaudible du lecteur.

Le commentaire, et c'est là une exigence tout aussi évidente mais qu'il nous paraît tout aussi nécessaire de rappeler, porte sur un passage précis, dont le découpage a fait l'objet d'une attention particulière. Pour éviter l'écueil si fréquent, mais rédhibitoire, du plan passe-partout, c'est-à-dire ce plan qui pourrait convenir à tout extrait, il faut être en mesure de saisir la spécificité du passage proposé. Bien des commentaires auraient gagné à s'interroger sur la visée du découpage soumis à l'étude, la cohérence du passage ainsi délimité et la nécessité de celui-ci pour l'ouvrage, qu'il s'agisse d'un recueil ou d'un récit. Un commentaire adapté au passage proposé ne saurait donc délaissier un pan ou un autre de l'extrait. Situer celui-ci dans l'ouvrage ou en donner la structure lors de l'introduction n'est donc pas un *pensum* ni un artifice rhétorique, mais l'occasion de montrer qu'on a compris sa fonction et sa cohérence ; à l'inverse, rien ne sert de décrire longuement les différentes étapes du passage si cela n'aboutit à aucune hypothèse ou analyse.

Il existe bien des outils pour comprendre le passage proposé, outre sa place et sa cohérence. On souhaite, par exemple, pour un poème que les images et la forme soient commentées ; on apprécie, quel que soit l'ouvrage, que les intertextes soient repérés et analysés, mais ce que l'on attend des candidats est qu'ils comprennent le sens littéral du texte et en proposent une interprétation littéraire, sans être victime de son apparente simplicité, comme cela a été parfois le cas pour Kafka, ni de son homogénéité énonciative et de son hétérogénéité linguistique, comme parfois pour Rosa, ou encore de sa dimension romanesque, comme pour Apulée et Cervantès.

Comme pour toute argumentation, il est nécessaire de hiérarchiser les informations, de structurer le propos et de s'exprimer avec clarté ; comme pour toute analyse littéraire, le relevé des faits textuels est au service d'une analyse qui vise à proposer une interprétation.

En guise de conclusion, quelques mots sur l'entretien pour préciser les attentes du jury et rassurer les candidates et les candidats. Le jury est toujours bienveillant. Il écoute avec une très grande attention l'exposé, dès lors il n'est pas nécessaire de répéter les idées déjà exprimées dans le commentaire pendant l'entretien. Il est animé par l'envie de comprendre ce qui a été dit, d'où parfois des demandes de précision sur un mot utilisé ou sur un passage, par le souci de revenir sur une hypothèse de lecture pour la nuancer ou la corriger, en invitant à commenter un passage un peu négligé ou en suggérant une piste d'interprétation alternative, ou tout simplement par le souhait de prolonger et d'enrichir l'exposé.

Bilan de l'admissibilité

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1088
Nombre de candidats non éliminés : 554 Soit : 50.92 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 232 Soit : 41.88 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0315.23 *(soit une moyenne de : 07.88 / 20)*

Moyenne des candidats admissibles : 0439.39 *(soit une moyenne de : 10.99 / 20)*

Rappel

Nombre de postes : 105

Barre d'admissibilité : 0338.70 *(soit un total de : 08.47 / 20)*

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 40)

Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 232
Nombre de candidats non éliminés : 225 Soit : 96.98 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 105 Soit : 46.67 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 5 Soit : 02.22 % des non éliminés.
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 : 0789.29 (soit une moyenne de : 09.87 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0927.09 (soit une moyenne de : 11.59 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire 0787.22 (soit une moyenne de : 09.84 / 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 : 349.75 (soit une moyenne de : 08.74 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0437.85 (soit une moyenne de : 10.95 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire 0354.42 (soit une moyenne de : 08.86 / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 105
Barre de la liste principale : 0793.89 (soit un total de : 09.92 / 20)
Barre de la liste complémentaire : 0781.04 (soit un total de : 09.76 / 20)

(Total des coefficients : 80 dont admissibilité : 40 admission : 40)