



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : CAPES externes

Section : Lettres

Options : Lettres modernes et Lettres classiques

Session 2020

Rapport de jury présenté par :

**Mme Claude MILLET, Professeure des Universités
Présidente du jury**

SOMMAIRE

- **Le mot de la Présidente du Jury** **page 2**
- **Statistiques générales** **page 4**
- **Statistiques par épreuve** **page 6**

- **ÉPREUVES ÉCRITES :**
- **Rapport de l'épreuve de composition française** **page 7**
- **Rapport de l'épreuve d'étude grammaticale de textes
de langue française** **page 30**
- **Rapport de l'épreuve de latin et de grec** **page 59**

CAPES DE LETTRES, SESSION 2020

LE MOT DE LA PRÉSIDENTE DU JURY,

Claude Millet, Professeure de littérature à l'université de Paris V

La pandémie de la covid-19 a fait de la session 2020 des épreuves des CAPES Lettres une ... épreuve, tant pour les membres du jury, que je voudrais remercier une nouvelle fois ici, que pour les candidats. La crise sanitaire a rendu impossible la tenue des oraux. C'est donc sur les seules épreuves écrites que portera le rapport qu'on va lire. Ces modalités particulières du concours 2020 n'ont pas conduit le jury à baisser ses exigences, ni les candidats et candidates à relâcher leurs efforts. Tous les rapports le notent : il y aura eu en cette année 2020, certes aux côtés de travaux trop fragiles, de bonnes et de très bonnes copies, comme les années précédentes, tant dans l'épreuve de composition française que dans celles de langue. Ces épreuves, dans leur solidarité, ont permis cette année comme les autres années d'évaluer les qualités fondamentales des futurs enseignants de Lettres modernes et de Lettres classiques : une expression aisée, fluide, exacte, sans laquelle il ne saurait y avoir ni pensée précise ni transmission efficace ; une maîtrise rigoureuse des phénomènes linguistiques et stylistiques dans la synchronie et la diachronie, maîtrise qui à la fois soutient cette expression et fonde la compréhension des œuvres du passé et du présent ; une première professionnalisation de ces savoirs, par la capacité à analyser un matériel pédagogique ; une culture littéraire enfin, vaste et fine tout à la fois, fondée sur une connaissance intime des œuvres que conditionnent et la maîtrise des fonctionnements de la langue et du style, et celle des fondamentaux de l'histoire et de la critique littéraires. Le métier d'enseignant auquel se destinent les candidats et candidates étant aussi un apprentissage permanent, et le plaisir de lire – ce plaisir si essentiel à transmettre –, ouvert à l'infini des œuvres, ces qualités requises au concours des CAPES Lettres s'affineront au cours du temps. De ce point de vue le rapport, rédigé par des professeurs chevronnés, est à lire par ceux et celles qui ont réussi le concours cette année non seulement comme le compte rendu de ce qui était attendu d'eux comme étudiants et étudiantes, mais comme un appel à poursuivre dans leur travail d'enseignants cet apprentissage, et à le poursuivre de manière vivante, avec une joie sans laquelle les Lettres ne sont qu'un entassement de savoirs mornes. De ce point de vue aussi, les étudiants et étudiantes qui liront ce rapport au début de leur préparation du concours doivent le faire comme ils liraient le programme de ce vers quoi ils doivent tendre, au plus près possible, pour devenir de bons professeurs de Lettres.

Le métier auquel ils et elles se destinent en préparant ce concours est un métier difficile, exigeant, et qui réclame de la générosité puisqu'enseigner, c'est donner. C'est par là même un métier qui a du sens. Que ces étudiants et étudiantes qui s'engagent dans la préparation du concours s'en souviennent durant toute cette année qui commence. Sans doute la crise sanitaire prépare-t-elle des moments difficiles, mais cette année sera celle aussi, pour la plupart, d'une première découverte du métier et, pour tous, d'un travail intense qui leur permettra de faire de grands progrès dans les disciplines qu'ils auront plus tard à transmettre. À eux l'ensemble du jury et son directoire souhaitent par mon entremise courage et enthousiasme.

NB : Afin de rendre la lecture plus fluide, le présent rapport choisit d'employer le mot « candidat » au masculin à valeur générique neutre, les membres du jury s'attachent en effet à la réussite de toutes et tous les candidats.

NB Bis : les textes officiels rappelant la définition des épreuves ainsi que les arrêtés du concours et les sujets pour cette session 2020 sont disponibles sur le site : www.devenirenseignant.gouv.fr

**Statistiques du CAPES / CAFEP de Lettres, option Lettres
Modernes et Lettres Classiques /
CAPES / CAFEP 3^{ème} Voie Lettres modernes et lettres classiques**

CAPES LETTRES MODERNES

	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Postes	1310	1316	1288	1040	843	835
Inscrits	3317	3535	3799	3600	3419	3180
Classés écrit	1784	1922	1951	1877	1794	1646
Admissibles	1467	1450	1514	1390	1362	835
Admis (liste principale)	1113	1079	1138	1040	843	
Barre d'admissibilité	6,5	7	7	7	7	9.7
Barre d'admission	7,5	7,67	7,67	7.92	9	

NB : 10 admis sur liste complémentaire (Barre à 8.90)

CAFEP LETTRES MODERNES

	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Postes	180	191	190	152	145	153
Inscrits	729	786	770	830	788	803
Classés écrit	357	337	338	399	420	400
Admissibles	290	265	249	305	335	153
Admis	180	191	190	152	145	
Barre d'admissibilité	6,5	7	7	7	7	11.2
Barre d'admission	9	8,08	7,67	10.46	10.5	

CAPES LETTRES CLASSIQUES

	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Postes	230	230	230	183	145	145
Inscrits	255	225	266	260	210	197
Classés écrit	145	122	142	138	107	87
Admissibles	114	101	105	105	81	63
Admis	89	68	85	80	63	
Barre d'admissibilité	6,5	7	7	7	7	7.5
Barre d'admission	7,5	8,16	7	7.45	7.83	

CAFEP LETTRES CLASSIQUES

	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Postes	25	27	30	24	18	20
Inscrits	64	225	75	55	63	62
Classés écrit	37	36	41	27	33	28
Admissibles	28	29	28	25	27	20
Admis	25	24	25	22	18	
Barre d'admissibilité	6,5	7	7	7	7	8.12
Barre d'admission	7,5	8,83	7,58	8.5	9.67	

CAPES 3^{ème} Concours LETTRES MODERNES

	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Postes	35	41	51	51	55	55
Inscrits	312	430	521	542	517	426
Classés écrit	89	118	133	141	137	149
Admissibles	49	78	85	93	74	51
Admis	30	41	51	51	54	
Barre d'admissibilité	7	7	7	7	7	8.5
Barre d'admission	8,6	8,67	8	8.75	7	

CAFEP 3^{ème} Concours LETTRES MODERNES

			2017	2018	2019	2020
Postes			5	5	5	
Inscrits			116	122	144	
Classés écrit			26	35	44	
Admissibles			23	21	22	
Admis			5	5	5	
Barre d'admissibilité			7	7	7	
Barre d'admission			11,5	12	12.63	

CAPES 3^{ème} Concours LETTRES CLASSIQUES

					2019	2020
Postes					10	10
Inscrits					35	21
Classés écrit					8	4
Admissibles					4	2
Admis					3	
Barre d'admissibilité					6.5	8
Barre d'admission					7.25	

CAPES DE LETTRES 2020 : STATISTIQUES DES DIFFÉRENTES ÉPREUVES

- 1. Moyennes Générales des candidats admissibles (épreuves écrites d'admissibilité regroupées)**
 - CAPES Externe Lettres modernes : 12.38
 - CAFEP CAPES Privé Lettres modernes : 13.14
 - CAPES Externe Lettres classiques : 11.30
 - CAFEP CAPES Privé Lettres classiques : 12.08
 - Troisième concours du CAPES Lettres modernes : 12.40
 - Troisième concours du CAPES Lettres classiques : 8.25

- 2. Moyennes des épreuves écrites 2020, ensemble des candidats (CAPES ET CAFEP):**
 - Moyenne de l'épreuve de composition française LM CAPES : 9.95
 - Moyenne de l'épreuve de composition française LM CAFEP : 9.90
 - Moyenne de l'épreuve de composition française LC CAPES : 10.35
 - Moyenne de l'épreuve de composition française LC CAFEP : 9.68
 - Moyenne de l'épreuve de langue, LM CAPES : 9.63
 - Moyenne de l'épreuve de langue, LM CAFEP : 9.88
 - Moyenne de l'épreuve de langue, latin-Grec LC CAPES : 9.85
 - Moyenne de l'épreuve de langue, latin-Grec LC CAFEP : 10.57

- 3. Moyennes des épreuves écrites 2020 (3^{ème} concours) :**
 - Moyenne de l'épreuve de composition française 3^{ème} concours LM : 7.78
 - Moyenne de l'épreuve de langue, lettres classiques 3^{ème} concours LC : 6

EPREUVE DE COMPOSITION FRANÇAISE

Rapport présenté par Jean-Yves Huet
Rappels méthodologiques : Chloé Deschard

Le sujet est disponible à l'adresse suivante :

<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid149235/sujets-rapports-des-jurys-2020.html>

Remarques liminaires

Inviter les candidats à réfléchir sur la question de l'intertextualité n'avait pas de quoi les désarçonner, et rares sont les copies, brèves ou sans cohérence, dont les auteurs ont été manifestement pris de court. Encore fallait-il identifier l'objet de la discussion, et pour ce faire, le nommer, ce que trop peu d'introductions ont su faire. Dans nombre de copies, le mot d'*imitation* est repris sans discussion, donnant un tour étrange au développement, qui revêt parfois une allure inactuelle, tant la notion est devenue anachronique. Il y a longtemps que l'imitation a trouvé sur sa route l'implacable originalité, prompte à la caricaturer en copie servile, soumise aux normes édictées par la tradition, les maîtres – les « pères ». Mais la question peut-elle se poser dans les termes d'une imitation docile ou d'une innovation salvatrice ? L'énoncé appelait évidemment les candidats à s'interroger sur cet emploi répété d'un mot qui n'est plus depuis longtemps dans nos usages critiques, et qui nous renvoie, bien loin des théories de l'intertextualité qui ont commencé à se développer à la fin des années 1970, au vocabulaire des poétiques de l'Ancien Régime. La lettre de la citation méritait donc d'être donc examinée attentivement, glosée et commentée pour parvenir à une interprétation critique : bien des raisons peuvent justifier le choix de cet anachronisme singulier.

La composition française propose à l'attention des candidats quelques lignes d'un écrivain ou d'un critique avec lesquels il importe de dialoguer tout au long du développement, sans « passer par-dessus » le détail d'une réflexion qui n'est nullement le prétexte à l'exploration anonyme d'un domaine d'étude bien répertorié. Aussi le jury a-t-il été sensible à la capacité, dont certains candidats ont témoigné, de s'étonner de l'emploi répété du verbe *imiter*, avant de faire un sort aux attitudes contradictoires auxquelles il donnait lieu dans la seconde partie du propos cité. Sans doute y trouvait-on matière à explorer le caractère « passionné » de l'intertextualité littéraire, et quelques introductions inspirées ont su tirer parti de cette confrontation aux « pères » pour ouvrir la discussion au statut d'auteur ou à l'énonciation singulière de l'écrivain. Trop souvent cependant, la question de l'imitation est demeurée sans réponse (quand on ne l'a pas vue solliciter imprudemment de la *mimesis* aristotélicienne et, par-là, de la question de la représentation, un renfort qu'elles ne pouvaient lui donner). Trop souvent, les candidats ont pris prétexte des contradictions manifestes de l'énoncé pour opposer de façon mécanique partisans de la fidélité aux « pères » et fils rebelles, chaque parti respectivement retranché dans les deux premières sections de la composition. La question n'est pas *imiter* ou ne pas *imiter*, mais bien plutôt : que signifie ici cet acte d'*imiter* ? Car tel est bien l'enjeu central du propos de Pierre Michon, d'abord à travers l'opposition

tranchée entre la continuité d'une tradition et la rupture d'une « table rase », puis à travers l'ambivalence d'une relation passionnée aux « pères » faite d'hommage et d'« insulte », de « reconnaissance » et de « déni ». La progression de la réflexion de Pierre Michon, sa façon de s'approfondir et de se préciser en abandonnant le face à face des opposés pour leur conjonction dans une ambivalence passionnée, aurait dû alerter tous les candidats : plus que jamais, le plan préfabriqué qui consiste à poser I, puis abruptement son contraire, II, pour ensuite tenter de trouver en III un prudent compromis entre eux était préjudiciable à la prise en compte de la complexité du sujet proposé à la réflexion.

Rappelons aussi que l'argumentation composée que présente la dissertation demande une approche théorique solide pour nourrir la discussion. Nous invitons les candidats à fréquenter les textes théoriques et critiques, que des compilations un peu hâtives ne peuvent remplacer. Les étudiants pourront faire leur miel d'une pensée rigoureuse et inventive auprès de laquelle ils consentiront à s'attarder, « et comment pourrait-il en être autrement ? » La qualité de la langue que parle la dissertation, sa correction, son exactitude gagneront également à la fréquentation des grands textes de la critique.

Il en va de même pour la mise en perspective historique des enjeux théoriques et critiques. Quelques vues rapides, et souvent inexacts, des époques et des mouvements esthétiques ne peuvent rendre compte de la complexité des perspectives anthropologiques, sociales, politiques et linguistiques dont les œuvres témoignent, et qu'il importe de prendre en considération. Le statut des autorités n'est pas le même aux yeux des contemporains de Rabelais, de La Fontaine ou de Balzac, et chaque génération définit ses valeurs, comme chaque génération reconfigure, à partir de son présent, le passé. On ne peut qu'encourager les futurs enseignants de lettres à mieux connaître l'histoire, et en particulier l'histoire des représentations, dans la littérature et hors d'elle, pour être à même de mieux saisir et de transmettre de manière fine et exacte *la différence des temps*.

Le propos de Pierre Michon

Les quelques lignes qui étaient soumises à la réflexion des candidats sont extraites d'un entretien accordé par Pierre Michon à l'essayiste et journaliste Marianne Alphant en juillet 1993, et publié une première fois dans le dossier consacré à l'écrivain par la librairie *Les Temps Modernes* à Orléans, *L'œil de la Lettre*, en février 1994. Initialement intitulé « Entretien, Olivet, juillet 1993 », ce dialogue est repris dans le recueil *Le Roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, qui rassemble trente entretiens donnés entre 1989 et 2007 à des revues littéraires ou à la presse.

Si la connaissance de l'œuvre P. Michon n'était pas requise pour aborder la discussion, rappelons, pour nous en tenir à des présentations sommaires, qu'il est reconnu comme un grand écrivain contemporain de langue française, depuis son entrée remarquée sur la scène littéraire en 1984 avec *Vies minuscules*. La veine autobiographique que ce premier opus explorait brillamment cède ensuite à une production où s'illustrent également Gérard Macé ou Pascal Quignard, de proses savantes qui empruntent au récit et à l'essai. Ces proses qui travaillent volontiers une matière historique (*L'Empereur d'Occident, Mythologies d'hiver, Abbés*), et plus fréquemment encore la légende d'artistes célèbres, peintres et écrivains, éclairés latéralement par le témoignage d'un témoin obscur, plus ou moins fictif, dans la postérité d'un Marcel Schwob (*Vie de Joseph Roulin, Rimbaud le fils, Maîtres et serviteurs*). Quoiqu'il ne laisse de récuser, non sans une coquetterie manifeste, la « louche étiquette » de styliste, P. Michon,

adepte déclaré des « grandes orgues » de la « langue des anges », « exagérée », « trop belle »¹, entend néanmoins célébrer les vies sinistrées des humbles et les recoins de la gloire des élus par une liturgie somptueuse, seule capable de les arracher à la nuit de leur méconnaissance et de leur oubli. Le vieux topos, vieux comme Pindare, et plus encore, de la promesse d'éternité, « continue » et survit parmi les contemporains.

P. Michon appartient donc à une famille d'écrivains (citons encore W. G. Sebald ou J.-Y. Jouannais, parmi tant d'autres) qui pratiquent une littérature documentée, commentaire ou fiction nourris d'une œuvre antérieure, littéraire ou non. Aussi la question des influences, celle de la place des devanciers et des maîtres, leur est-elle bien souvent posée, puisque leur œuvre thématise et revendique la présence d'une bibliothèque ou d'un musée imaginaires. Il va de soi que d'autres écritures contemporaines aiment faire entendre des résonances intertextuelles, mais celles qui nous occupent ici manifestent une attention inquiète aux œuvres de ceux qui les ont précédés, œuvres par rapport auxquelles il leur est indispensable de se définir, voire de se justifier. Aussi le propos de P. Michon nous invite-t-il à une lecture prudente du partage commode, mais un peu rapide, entre les littératures d'Ancien Régime, accueillantes à l'influence des autorités, et la modernité émancipée qui s'impose à partir du XIX^e siècle et qui demande à se libérer des modèles et des « normes », au nom d'une originalité triomphante. Cette césure, à être trop tranchée, fait manquer la complexité des pratiques, tant d'un côté que de l'autre de la frontière en réalité bien poreuse de la modernité, et gommer les spécificités de la façon dont chaque époque, chaque écrivain, « chaque livre » forge des images de son passé pour définir son présent.

Mais nous n'avons pas encore examiné d'assez près le propos de Pierre Michon. Une première lecture peut sans peine y distinguer deux moments assez nets : l'affirmation énergique et sans appel de l'omniprésence de la littérature, qui précède et prévient toute écriture : les livres sont toujours déjà là, que leur présence soit consciente ou diffuse (et le double sens du mot « informé » désigne à la fois un savoir positif et une imprégnation, une innutrition). À l'opposé de cette continuité, l'hypothèse de « la table rase », de l'invention *ex nihilo* est écartée d'emblée. Nous aurons pourtant à y revenir, non pour en faire l'objection à P. Michon, mais pour explorer ce qu'il convient d'appeler son mythe : le mythe, né au XIX^e siècle et repris par sa postérité d'une littérature *moderne* qui en finirait avec la tradition, avec les modèles à imiter, pour instituer un nouveau régime littéraire en rupture avec l'ancien, comme l'avait fait, dans le champ politique, la Révolution – ce que nous nommerons avec J. Paulhan la *Terreur dans les lettres*². L'insurrection littéraire aura constamment choisi comme modèle le coup de force politique, quand elle ne l'aura pas encouragé ou accompagné, en projetant sur lui l'impérieux avènement d'une nouveauté radicale qui appelle de ses vœux l'abolition de l'ordre ancien³. Le deuxième temps du propos de P. Michon s'impose par son caractère énigmatique, et la contradiction qui fascine et étoile sa fin. La première occurrence de « nous imitons » relance et conclut la proposition précédente, mais l'apparition dramatique d'un chiasme tourmente la certitude acquise (« nous imitons passionnément et en même temps passionnément nous

¹ In « Pierre Michon, un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, *Le Magazine littéraire*, n°353, avril 1997, repris sous le titre « Cause toujours », *Le Roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 145.

² J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres* (1941), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. III, 2011

³ Cette *politique* de la littérature, qui « identifie à la révolution l'essence même de la liberté littéraire » a trouvé son historien en L. Jenny dans *Je suis la Révolution*, Paris, Belin, 2008 (cit., p. 5).

n'imitons pas »). L'adhésion admirative au corpus littéraire se double d'un éloignement, dont les deux paires antithétiques qui concluent le propos achèvent de dire la crispation : le « salut » s'accompagne de l'« insulte » et la « reconnaissance » du « déni », inséparables dans leur opposition même. C'est dire encore une fois qu'on ne saurait s'en remettre hâtivement au contraste rutilant des termes en présence pour lui soutirer les deux premiers moments du plan de la composition, bras armés mais ballants d'une fausse dialectique qui délie les contraires qu'il s'agit prioritairement de penser ensemble.

Une lecture sur nouveaux frais du propos de P. Michon s'impose à nous. L'économie pulsionnelle des contradictions finales doit nous rendre attentifs à la manifestation discursive du sujet de son énonciation. Trois moments partagent alors l'énoncé. L'énonciation en première personne ouvre la marche, mais le sujet qu'elle promeut n'est qu'un espace fragile qui cède à la pression interne de ce qui le traverse, de ce qui *continue* en lui, impersonnellement : « je laisse continuer en moi ce qui s'est toujours passé en littérature ». *Je* fragile, et comme passif, puisque le seul acte dont il soit le sujet est celui d'un consentement (« je laisse ») à ce qui œuvre en lui : la littérature, dont il ne peut que constater la permanence. Ce *Je* poreux, traversé, porte néanmoins un discours d'auteur, d'écrivain, et c'est bientôt dans un *nous* qu'il va se fondre, une communauté qu'unit l'acte de lire, ou, plus précisément, d'avoir lu (« nous avons lu »). Ce *nous* peut naturellement s'entendre de la part de Michon comme l'expression d'une modestie de bon aloi, tant la vanité d'auteur est chose répandue. Sa reprise insistante dans la suite du texte nous interdit cependant de nous limiter à une telle interprétation. Le *nous* inscrit bien le *Je* de Michon dans une communauté non pas infinie, comme elle le serait dans le cas d'un *nous* à valeur universelle, mais restreinte, limitée par les actes qui la définissent : avoir lu, écrire ; écrire après avoir lu. S'amorce ainsi la description d'une sorte d'activité réglée et continue (« nous avons lu » / « nous écrivons »), légitimée par ses compétences (le polysémique et singulier « informés » trouve sans doute ici de quoi étayer l'acceptation d'une instruction positive), son prestige intimidant (rien de moins que « la littérature universelle ») et somme toute policée (« nous ne passons pas par-dessus »). Réaffirmé quatre fois par l'anaphore, ce *nous* de la communauté des écrivains n'ouvre pas la réflexion de Pierre Michon à des perspectives qui relèveraient de la sociologie de la littérature. Loin de là, et l'image des « pères » qui vient figurer la tradition (« ce qui s'est toujours passé en littérature ») dramatise la question de l'*imitation*, en fait une question intime, et sensible en tous les sens du terme : une affaire de famille, dont la violence se nourrit « passionnément » de l'ambivalence des fils. Dans cette perspective, on rappellera que tout le XIX^e siècle aura été, plus qu'un autre, le siècle des fils en deuil et en haine des pères : ainsi commence la modernité. L'hommage (le « salut ») ne va pas sans l'outrage (l'« insulte »). Les fils voudront la place du père, mais cette place est impossible à tenir, hantée par le parricide – relisons ainsi la curieuse formule qui confessait l'irrécusable présence de la tradition : « nous ne passons pas par-dessus », où l'on peut sans grand risque reconnaître l'ombre d'un cadavre. Que peut-il sortir de ces tensions qui animent « passionnément » la relation des fils aux pères, de ce *nous* des écrivains du présent par rapport aux écrivains du passé ? Le troisième temps de l'énoncé esquisse une réponse⁴, dans laquelle

⁴ Pierre Michon esquisse ailleurs une autre réponse à cette question, qu'il n'était pas nécessaire de connaître pour traiter le sujet mais que nous rappelons ici à toute fin utile. Imitons les pères, nous invite à penser P. Michon, mais imitons-les d'abord en cela que leur œuvre ne leur ressemble pas. Watteau est un « drôle scandalisé », Balzac, un « gros homme » qui ne devient auteur que parce qu'il ne croit pas l'être, et se contente de « frim(er) », Faulkner un « Charlot », moustache comprise. En chacun des auteurs auxquels il s'intéresse, P. Michon retrouve le Barbare dont rien n'explique jamais ce qui fait de lui un Classique. Et si Faulkner précisément est un « père » pour P. Michon (la *reconnaissance* de dette se doublant d'une exorbitante déclaration d'adoption du père par le fils), c'est qu'il libère cette énonciation : « Il est le père

le *Je*, une fois de plus, s'efface : ce sera celle du *livre*, ce sera celle de « chaque livre », dans sa singularité propre, qui à travers la relance indéfinie d'un « à chaque fois », s'affirmera comme son propre (re)commencement, sa propre origine et affirmera par là son originalité dans l'hommage et l'« insulte » au passé, la « reconnaissance » et le « déni » des pères.

Les enjeux de la discussion

Les antithèses sonores qui martèlent l'énoncé ne devaient pas abuser les candidats fébriles, avides d'orienter leur propos critique selon l'idée qu'ils se font de la loi trinitaire de la dissertation. S'il est une dialectique ici à l'œuvre, dont l'*imitation* est l'enjeu manifeste, c'est celle où les termes s'incluent en s'opposant. La fidélité aux maîtres, nous dit P. Michon, demande leur trahison. Il n'était donc pas question d'envisager successivement la vie dans les livres, puis leur oubli, au profit d'une originalité candide, avant une improbable conciliation. L'intertextualité n'est pas soumise à referendum, elle est l'objet qu'il faut penser. Comme on l'a vu, il ne s'agit jamais que de négocier avec la mémoire ineffaçable des textes, comme avec l'image paternelle. L'énoncé nous invite ainsi, dans la progression d'une pensée qui s'élabore à mesure, à suivre pour le discuter le fil de ce *Je* qui, à se laisser traverser par un *continuum* impersonnel (« ce qui s'est toujours passé en littérature »), à se fondre dans la communauté de ceux qui ont lu et qui écrivent, à s'objectiver enfin dans le livre, « chaque livre », n'en est pas moins « passionnément » incarné en fils dans sa relation intime, familiale, et violemment ambivalente aux « pères ».

Dans un premier temps, nous interrogerons cette antériorité de la lecture sur l'écriture qui fait du *Je* un *Je* traversé par la littérature, que l'héritage légué par les écrivains du passé soit l'objet d'une « reconnaissance » (qui n'est pas simplement réductible à une révérence) ou d'une forme de remise en cause, sinon d'un « déni ». Notre réflexion sur la mémoire des formes nous amènera dans un second temps à explorer ce qui aura été dans la modernité la fécondité d'une illusion, d'un mythe – le mythe de la « table rase », avec les soupçons qui lui sont consubstantiels : soupçon sur ce qu'engage dès lors la revendication d'être soi sans les autres dans la pratique de l'écriture, soupçon sur la littérature, soupçon sur le langage, la langue commune, qui le précède toujours et s'impose à lui comme une force aliénante. La réflexion sur ces soupçons qui hantent la modernité nous conduira enfin à voir dans un troisième temps quelles ressources en réalité l'écrivain peut trouver à *écrire avec* (les autres, les formes qu'ils ont explorées, leur littérature) et quelle place il peut trouver, qui l'autorise à parler comme l'ont fait ses « pères », en son nom propre.

I Écrire après

a) Qu'imiter n'est pas servilement copier

Dans les poétiques d'Ancien Régime, l'appartenance d'un texte au corpus des œuvres qui méritent la qualification de *poétiques* (nous dirions maintenant *littéraires*) ne relève pas d'un jugement de valeur, plus ou moins partagé, mais du respect d'un ensemble de conventions, génériques, stylistiques (au sens où l'entend la rhétorique), et plus largement culturelles, qui décident *a priori* du statut de l'œuvre. G. Genette définit ainsi le régime *constitutif* de la

de tout ce que j'ai écrit. Non pas que j'aie subi son *influence*, comme on dit : on ne m'a jamais reproché ou flatté d'écrire comme Faulkner, d'en avoir la phrase ou les tics, les thèmes ni les ficelles narratives – car les fils dont le père est trop grand font tout pour ne pas lui ressembler, n'être pas épigones. Ils se nourrissent de la force du père mais la dissimulent, et la dissimulant, il arrive qu'ils y gagnent une force dont on dit qu'elle est leur. Oui, ce que m'a donné Faulkner, c'est la permission d'entrer dans la langue à coups de hache, la détermination énonciative, la grande voix invincible qui se met en marche dans un petit homme incertain. C'est la violente liberté. Il est celui qui me permet d'oser, trop rarement il est vrai. »

littérarité dans ces poétiques⁵. Un des traits définitoires de ce régime est précisément l'observance des canons et des autorités légués par le passé. On sait la souplesse de ce respect, sans lequel aucune innovation ne serait possible, et si ces poétiques prennent l'apparence d'indiscutables prescriptions, la simple déclaration d'allégeance à la tradition, parce que précisément elle ne renvoie pas à un canon unique, autorise bien des solutions. Ainsi la production satirique pourra se recommander tantôt de Juvénal pour légitimer ses imprécations (comme s'y emploie Agrippa d'Aubigné dans *Les Tragiques*), tantôt d'Horace pour urbaniser le discours moral (comme le fait Boileau contre les mœurs de son temps)⁶. Et il y a loin des proses un peu frustes de la collection des *Fables* d'Ésope aux arias de La Fontaine, qui ne manque pas une occasion, à commencer dans les exercices obligés de la préface et de la dédicace, de publier des reconnaissances de dette. Mais La Fontaine ne manque pas non plus de souligner la richesse de ce qu'il apporte aux fables léguées par Ésope en y ajoutant « les ornements de la poésie », ni de revendiquer, à défaut (?) de l'élégance de celles de Phèdre, une gaieté qui en serait absente. Où l'on sent poindre sous l'hommage sinon l'« insulte », du moins une ironie propre à introduire une distance critique face aux pères (Phèdre serait-il ennuyeux ?). C'est que, poursuit La Fontaine dans la Préface à l'édition de 1688 de ses *Fables*, « on veut de la nouveauté et de la gaieté ». L'année précédente, il s'était rangé du côté des Anciens dans la querelle qui les opposait aux Modernes, mais en précisant les conditions sous lesquelles il entendait revendiquer l'héritage des grands morts de la tradition antique :

Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
 Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue
 J'en use d'autre sorte ; et, me laissant guider,
 Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
 On me verra toujours pratiquer cet usage ;
 Mon imitation n'est point un esclavage⁷.

Les tenants de l'imitation des Anciens à l'âge classique ne sont pas tous de vils suiveurs (ceux-là ont d'ailleurs été bien vite oubliés par la tradition ultérieure), et l'on dispose alors de critères susceptibles d'évaluer la régularité des œuvres, qui soumettent en droit les œuvres des « pères » aux mêmes exigences que les productions contemporaines. Dans la perspective rhétorique qui commande cette évaluation des œuvres, si le texte ancien fournit des solutions exemplaires, on peut rendre raison de ses réussites, et par là les adapter et les amender selon l'usage du public du XVII^e siècle. Ainsi de l'épisode dans la tragédie, et de sa transformation par un auteur averti, Corneille, qui en justifie la modification pour répondre aux impératifs de longueur du drame contemporain, privé des parties chorales, et aux attentes du public, sensible au pathétique. Une action secondaire, éventuellement menée par un couple de « seconds amants », vient traverser et mouvoir l'action principale⁸. Sophocle et Euripide se prêtent

⁵ G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2004, p. 87.

⁶ Sur les évolutions de la tradition satirique, on se reportera aux travaux de P. Debailly. *La Muse indignée. T. I. La Satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁷ La Fontaine, *Épître à Huet*. On aura reconnu Virgile dans le « pasteur de Mantoue ».

⁸ Corneille en expose le principe dans son *Discours du poème dramatique* (1660) in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1987. Sur l'épisode cornélien, on consultera B. Louvat et M. Escola, « Le statut de l'épisode dans la tragédie

à de tels aménagements, et Corneille à son tour sera remanié. Marc Escola a bien montré combien l'épisode racinien rivalise avec celui du père et rival⁹, dont il propose une variation virtuose. Si l'auteur de *Bérénice* reprend l'héritage, c'est pour en réécrire les clauses : l'intrigue secondaire est bien présente, mais comme pour jouer avec son modèle et les attentes du public, se dispense de contrarier la principale. Soit l'exemple de *Phèdre*. Racine s'est justifié et vanté dans sa préface de l'introduction du personnage d'Aricie et avec elle d'une action secondaire dont on peut interroger l'utilité dramaturgique : Hippolyte n'a nul besoin d'être amoureux pour repousser l'amour de Phèdre, la jalousie de la reine quand elle apprend l'existence d'une rivale est sans effet sur l'enchaînement fatal et Thésée refuse deux fois (IV, 2 et V, 3) de croire à la passion d'Hippolyte pour la timide Aricie ; si timide qu'il est permis de se demander où et comment, après le projet de fuite du début du cinquième acte, elle trouverait place sur le char de son amant, que Thérémène déclare parti sur « le chemin de Mycènes »... Le répertoire hérité a beau faire autorité, l'attention qu'on lui porte n'interdit pas, pour ne pas dire qu'elle encourage, la licence euphorique du jeu, où se manifeste la liberté d'un sujet qui n'a besoin ni de la violence de l'« insulte » ni de celle du « déni » pour s'éprouver en « chaque livre, à chaque fois ».

b) vertiges de l'érudition

Une autre allégresse naît de la fréquentation des « pères » : l'exploration jusqu'au vertige des ressources inépuisables que la bibliothèque immémoriale ouvre au lecteur qu'est d'abord l'écrivain. Ce n'est alors pas un savoir-faire qu'on demande à la tradition, comme dans la pensée rhétorique, mais la révélation d'un secret, toujours à venir. Les textes sont dépositaires d'une vérité, quelle qu'elle soit, métaphysique ou esthétique, selon les époques, et la promesse qu'ils en donnent mérite les soins qu'on leur accorde. *Et in hoc signo vinces*, fie-toi à ce signe et tu vaincras – à condition d'accepter le vertige que provoque en *Je* l'investissement d'autres voix que fait *revenir* l'érudition, et qui la déborde pour faire du dialogue avec les textes anciens l'épreuve d'un dessaisissement. En témoignent ces premiers vers d'une « Chanson » des *Amours* de Ronsard : « D'un gosier machelaurier / J'oi crier / Dans Lycophon ma Cassandre¹⁰. » Car si Cassandre est bien sienne (« ma Cassandre » renvoie aux « *Amours* de Cassandre ») il l'entend crier dans l'œuvre d'un autre poète, Lycophon, doublement obscur en cela que ce poète alexandrin est au XVI^e siècle comme aujourd'hui peu connu, sinon par la réputation que lui valut sa *Cassandre* propre. Or Lycophon lui-même figure ce dessaisissement de la parole poétique, dans la mesure où dans *Cassandre* il a cédé la parole à la prophétesse, et dans le vers de Ronsard il n'est que le lieu où crie Cassandre, qui elle-même est dessaisie de son chant par le dieu qui l'inspire, Apollon, elle qui crie « d'un gosier machelaurier »¹¹. Loin d'être une école de maîtrise, l'écoute des grandes voix du passé est une épreuve vertigineuse pour le poète qu'envahit la *fureur*. Encore faut-il mesurer l'écart entre la « Chanson » de Ronsard et le chant prophétique de la *Cassandre* de Lycophon, et percevoir dans leur *fureur* poétique la différence

classique : *Œdipe* de Corneille ou le complexe de Dircé », *XVII^e siècle*, 200, juillet-septembre 1998, pp. 453-70.

⁹ M. Escola, « L'invention racinienne : l'action épisodique et l'art des variantes dans *Bérénice* et *Iphigénie* », in *Racine et la Méditerranée*, colloque de Nice, Publication de la Faculté des Lettres de Nice, 1999, pp. 127-166.

¹⁰ Ronsard, *Le Premier livre des Amours* (1553), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 149.

¹¹ Rappelons que le laurier est l'attribut d'Apollon.

qui sépare l'enthousiasme prophétique de la colère du poète amoureux. Le vertige figuré n'interdit pas la maîtrise du jeu par celui qui signe *sa* Cassandra, et l'innutrition de l'écriture ne menace nullement sa singularité.

Plus inquiet est sans doute le rapport à ceux qui les ont précédés des écrivains de la modernité, ou du moins de la modernité telle que la définit Foucault, à propos du *Saint Antoine* de Flaubert, dans une postface qu'il intitule « La bibliothèque fantastique ¹² ». Le silence du conservatoire de l'écrit a gagné sur les voix resurgies dans la parole vive, chant ou « chanson », par quoi se mythifiait au temps de Ronsard le rapport érudit du poète aux œuvres qui habitaient la sienne et que, de manière on l'a vu complexe, elle « continu[ait] » sans les répéter. C'est d'un *livre* qu'il s'agit avec Flaubert comme avec P. Michon, un livre, dit Michel Foucault, fait de « tous les autres livres, rêvés, fragmentés, déplacés, combinés, éloignés, mis à distance par le songe, mais par lui aussi rapprochés jusqu'à la satisfaction imaginaire et scintillante du désir ». Faut-il en conclure que la bibliothèque est un espace fermé à l'intérieur duquel les livres renvoient indéfiniment les uns aux autres, dans une entreglose anonyme et recluse, séparée du monde ? Les textualismes des années 1960 l'ont pensé, sans doute hâtivement, mais l'imaginaire auquel Foucault fait référence suggère une réponse plus prudente. La quête inaugurée parmi les livres est sans terme. Et loin de figer l'écriture, la lecture est sa dynamique.

C'est ainsi que la recherche sans cesse ajournée d'un ouvrage rare du XVII^e siècle, *L'Histoire de l'abbé de Bucquoy*, ouvrage censé lui permettre de faire sa biographie, sert de prétexte ironique à l'écriture du roman des *Faux-Saulniers*. Ouvertement digressif, le récit ne fait pas mystère du relatif intérêt que représente en lui-même cet ouvrage et l'obscur personnage dont il fait l'histoire. Mais l'essentiel ici, du moins pour ce qui nous intéresse, et que la quête du livre à lire est le moteur de l'écriture. Dans *Les Faux-Saulniers* se réagence le rapport temporel, de succession, de la lecture et de l'écriture, et le roman hors normes de Nerval se dote de ses formes étranges, fantasques, en suivant le chemin tout en détours et discontinuités sur lequel le lance indéfiniment la quête vertigineuse d'un livre du passé non pas lu, mais toujours et encore à lire.

c) mémoire des formes

Le même Nerval, dans ses sonnets des *Chimères*, nous invite, dans notre dialogue avec le propos de Pierre Michon, à penser d'autres agencements possibles entre la lecture des œuvres du passé et le présent d'une écriture qui, consciente de son historicité, de son ancrage dans les temps *modernes*, n'en demeure pas moins habitée par une mémoire des formes anciennes : c'est ici sans doute que l'expression de Michon « nous sommes quand même informés » prend tout son sens. Le Nerval des *Chimères* participe au travail d'exhumation accompli par le XIX^e siècle des poètes renaissants, et avec eux de cette forme fixe ancienne, que l'âge classique avait eu tendance à délaissier. Mais la reprise de cette forme fixe du passé ne fige précisément pas l'écriture dans des normes devenues désuètes : elle la recrée au contraire, la fixité de la forme du sonnet venant manifester que l'*imitation* n'est pas fixation, immobilisation de l'énergie créatrice, sinon chez les poètes moutonniers dont se moquait déjà, on l'a vu, un La Fontaine. Du reste, cette forme fixe, dont la reprise dessine une continuité entre la poésie renaissante et celle de la modernité, est singulièrement mobile. Marotique ou élisabéthain, élégiaque ou satirique, en vers ou en prose (au moins une occurrence, fameuse, chez Jacques Roubaud dans son recueil *ε*), le sonnet est prompt à la métamorphose. Roubaud lui-même, qui sait de quoi il parle, en prévient son lecteur au seuil d'une étude consacrée au sonnet mallarméen : « J'éviterai de parler de sonnet régulier, notion plutôt chimérique, qui change avec le temps, et les

¹² L'expression vient d'un article fameux de M. Foucault, « La Bibliothèque fantastique » (1967), postface à une édition de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert ; réédité in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, t. I, 1994, pp. 293-325.

métriciens¹³. » La forme, si rétive en apparence à toute modification soit-elle, ne cesse de se transformer, dans la lettre comme dans l'esprit, d'une langue et d'une époque à l'autre.

Le sonnet inscrit ainsi en chacune de ses reprises cette continuité qui traverse le *Je* écrivant dans le propos de Pierre Michon, et nous invite à penser que l'*imitation* qui vient définir cette continuité engage moins la rhétorique que la poétique – du moins à partir du moment où la modernité aura sonné, pour la première, le glas de son empire. Son histoire d'autre part nous suggère que cette continuité n'est peut-être qu'une série de ruptures à travers lesquelles les fils *dénient* l'héritage de leurs « pères » par la « reconnaissance » d'ascendants plus éloignés. De fait, les manifestes de rupture avec les générations antérieures font fréquemment moins « table rase » qu'ils ne créent des continuités neuves en brisant les anciennes, celles que les « pères » avaient de leur temps imposées. Et dans ces conflits-là, les choix génériques ont souvent été une pomme de discorde, de la promotion de l'ode et du sonnet, chez Ronsard et Du Bellay, aux dépens des ballades et rondeaux de leurs prédécesseurs immédiats, au bannissement de la tragédie (néo-)classique par la génération de 1830, Hugo et Stendhal en tête, au profit de formes actuelles et composites, dérivées du drame shakespearien. Ces frictions témoignent de l'intuition plus ou moins consciente que la querelle recouvre de puissants enjeux signifiants. Et effectivement, à partir du XIX^e siècle, les formes vont moins être considérées comme des systèmes (plus ou moins) normatifs que comme des questions, et celles qui se posent touchent à la fois à leur raison d'être et à leur généalogie¹⁴. Les formes très manifestement font sens, et ce sens est de part en part historique ; d'où procède évidemment la conscience aiguë de leur caducité. On retiendra seulement ici la conclusion vigoureuse qu'en tire Stendhal dans le *Racine et Shakespeare* de 1823 :

Le Romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. *Le classicisme* au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères¹⁵.

Le paradoxe qui fait de ce « romantisme » ou romantisme, appelé encore « l'école moderne », un acte de « reconnaissance » de l'héritage de Shakespeare, soit d'un aïeul encore plus ancien que ne l'est Racine, n'en est pas un : Shakespeare est « romantiste » parce que la forme de ses drames, avec ses abruptes dissonances, offre à l'expression des violentes émotions dont ont fait récemment l'expérience Stendhal et ses contemporains, non pas un cadre normatif (un modèle), mais l'espace ouvert à l'infini des possibles dramaturgiques dans et pour leur présent. En ce sens, Stendhal pourrait dire comme Pierre Michon : « nous imitons passionnément et en même temps passionnément nous n'imitons pas », en suggérant que les ruptures de la modernité

¹³ J. Roubaud, « Sur la forme du sonnet mallarméen », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2004, n°56, p. 217 (consultable en ligne). Tout le début de son article est consacré au rigorisme extrême que montrent Théophile Gautier et Banville dans leur condamnation du « sonnet libertin » (irrégulier) pour souligner que bien rares furent leurs contemporains à suivre leurs préceptes. C'est que le sonnet, en sa fixité toute relative, est une combinatoire de possibles variations, et ses contraintes, les règles du jeu formel auquel il invite.

¹⁴ Sur tous ces points abordés ici brièvement, on consultera J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

¹⁵ Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823), éd. H. Martineau, Paris, Le Divan, 1928, chapitre III, p. 43.

ne sont peut-être pas autre chose que des changements passionnés de corpus. *Écrire après* ne signifie pas alors univoquement *écrire contre*, mais aussi, dans le même mouvement, *avec*, et « la table de rase est une bêtise ». C'est néanmoins cette « bêtise » que nous allons aborder maintenant, pour explorer la fécondité qu'elle a pu avoir dans l'histoire de la littérature.

II Le mythe de la table rase : fécondité d'une illusion

a) De la difficulté d'être soi en écriture

Il est permis, nous l'avons entr'aperçu, de se demander si l'on a le choix de ne pas faire avec les textes lus. La réponse de P. Michon est sans appel. Dévotion filiale ou querelle d'héritage, on ne sort pas de la famille. Nous ne le contredirons pas. Si l'hypothèse de la « table rase » est sans vraisemblance, qu'elle ait trouvé des partisans chez les modernes nous invite à considérer non tant l'argument pour lui-même que le mythe qu'elle expose, à en interroger la signification historique, et à en apprécier la fécondité heuristique.

Ce mythe de la « table rase » (et ce n'est pas un hasard si Michon emploie une expression qui peut nous renvoyer à la rupture révolutionnaire) est indissociable de la valorisation accrue de l'originalité, c'est-à-dire de la singularité individuelle promue pour seule origine de l'œuvre dès lors que celle-ci est supposée avoir rompu tout lien avec celle qui l'ont précédée. L'expression exige alors une appropriation personnelle de la langue que la rhétorique ne pense qu'à la marge, et le terme de *style* connaît une nouvelle acception : il ne s'entend plus d'abord comme un registre de langue légué par la tradition, qui s'identifiait par rapport à d'autres (la pensée rhétorique n'envisageait le terme qu'au pluriel), dans une gradation réglée (bas, médiocre, élevé), et qui s'appréciait selon la convenance, déterminées par des normes et valeurs idéologiques, entre *res* et *verba*, monde représenté et expression. Le style désormais se conçoit, à tous égards, au singulier, et la convenance comme fidélité à soi d'un sujet désaffilié. Aussi la question des sources devient-elle double : non seulement la dette à l'égard des générations antérieures devient-elle insupportable à beaucoup, mais l'héritage devient une affaire de personnes. Il s'agit d'être « Chateaubriand ou rien¹⁶ » (le tout jeune Hugo), et plus encore de ne pas être Chateaubriand (Stendhal, Flaubert,...), d'inventer sa manière en préservant farouchement son indépendance à l'égard de quiconque, mort ou vif. La mémoire des textes devient un enjeu passionnel, intime, un corps à corps (comme il l'est, chez P. Michon quoiqu'en d'autres termes). Et l'auteur aura beau, le moment venu, décréter sa « disparition élocutoire » (Mallarmé), le texte distinguera, bien reconnaissables, la graphie et la signature de l'acte de décès.

De ces bouleversements, Stendhal est sans conteste un témoin éminent. Venu tardivement au métier des lettres, il se soumet au lent et sinueux apprentissage qu'exigeait une telle profession de foi littéraire, et l'on doit à M. Crouzet d'en avoir patiemment cartographié l'itinéraire¹⁷. L'impulsion première est un refus, celui de la langue littéraire, c'est-à-dire au fond celle des autres. L'authenticité doit forger son idiolecte, sous peine de se rendre complice des pouvoirs en place, car il va sans dire que l'affaire est aussi une question politique. Mais Stendhal est trop lucide pour se vouloir amnésique, et sa profession d'originalité assume la palinodie : « Il faut avoir un style à soi, ce qui arrive à la fin quand on a une manière propre de sentir, mais pour n'être pas arrêté par le mécanisme il faut étudier et pouvoir imiter le mécanisme des

¹⁶ La légende hugolienne (écrite, comme bien souvent, par V. H. en personne) prête ce mot à un ambitieux de quatorze ans, qui en aurait fait la confidence à un carnet intime, mais la déclaration est invérifiable (cf. J.-M. Hovasse, *Victor Hugo*, Paris, Fayard, 2001, p. 142.)

¹⁷ M. Crouzet, *Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983 (t. I) et 1986 (t. II) ; *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.

autres¹⁸. » L'élan égotiste risque l'essoufflement et s'avise très vite de la nécessité d'un métier, d'une technique (le « mécanisme ») indispensables à l'endurance de la course. Stendhal se soustrait à la contradiction en reconnaissant dans les modèles recommandables des individus dont rien n'entame la singularité : loin des élégances de phraseurs, asservis au désir de plaire, les modèles sont des écrivains vigoureux qui donnent à penser : Montaigne, Pascal, La Fontaine, et bien entendu Montesquieu (sans oublier le Code civil). Remarquons toutefois que dans l'idéal stylistique de Stendhal, reparaissent le vieil atticisme et la pratique du style coupé, tous deux bien identifiés par la tradition rhétorique, et quand il formera le vœu d'une double ascendance (« Je voudrais mêler au style tout-puissant de Pascal quelques morceaux de douceur dans le genre du bon Fénelon¹⁹ »), un rhéteur pourrait reconnaître, par exemple, l'heureuse synthèse incarnée par Homère selon Quintilien, au livre X de l'*Institution oratoire*. A-t-on jamais fini de sortir de la bibliothèque ? d'écrire avec et comme les « pères » alors même qu'il s'agit d'écrire comme soi-même à nul autre pareil ? L'idiolecte rêvé, mythifié, ne se dégage pas si promptement du style des pères, même si ces derniers ont été librement choisis, dans un temps rompu par les révolutions.

b) au cœur de la « Terreur » : détruire le langage

On peut donner à la situation dans laquelle se débat Stendhal le nom que lui a donné Paulhan dans un essai intitulé *Les Fleurs de Tarbes : la Terreur dans les lettres*. À travers le groupe fort divers des écrivains et philosophes qu'il nomme les « terroristes », Paulhan y dénonce l'obsession du style à soi et plus généralement de l'originalité, et l'aversion hyperbolique à la redite et au cliché, toutes choses qui les mènent à haïr le langage et à faire basculer indistinctement toute la, toutes les tradition(s) dans la masse suffocante du déjà-dit. Au commencement de la « Terreur » est la censure de tout ce qui pourra passer pour une facilité bavarde. Stendhal inaugure cette ère du soupçon hantée par un idéal mortifère de pureté, d'épuration « terroriste » que Paulhan voit aussi, sans craindre de rassembler des noms si différents, chez Hugo, Baudelaire, Nietzsche, et pire encore chez Bergson, avec en ligne de mire l'ennemi Breton, et plus globalement les surréalistes, leur entreprise de destruction de la littérature et leurs façons de couper les têtes des « pères » et des pairs... Et ce ne sont pas seulement leurs têtes qui tombent sous le coup des critiques « terroristes ». L'héritage devient-il fardeau, la faute en revient au langage lui-même, dont la modernité entreprend d'instruire le procès. Si la redite est intolérable, c'est que le dire lui-même est déjà fautif. Analysant les raisons de cette disgrâce, Paulhan diagnostique un « mythe du pouvoir-des-mots », du nom qu'il donne à la deuxième partie de son essai (dans la version de 1941). À l'ère des « terroristes » (auxquels il oppose les « rhétoriciens »), la haine pour le langage triomphe. Mais la haine pour le langage est en fait une peur devant lui, et le pouvoir d'illusion qu'il exerce. La parole fait écran, telle est la puissance d'occultation du langage comme la conçoivent les « terroristes » de Paulhan : « Tout homme enfin doit briser, résume-t-il, lorsqu'il veut atteindre à sa pensée authentique, une croûte de mots, trop prompte à se reformer, dont les lieux communs, clichés, conventions, ne sont qu'une forme, la plus évidente²⁰. » Sous la croûte, la vraie vie, la vie enfin découverte, inouïe et dionysiaque, la chose même. On voit combien la

¹⁸ Fragment daté du 12 août 1814 et publié par V. del Litto in *Compléments et fragments inédits...*, Paris, P.U.F., 1951-1955, p. 239 ; cité par M. Crouzet, *Essai...*, t. II, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ Stendhal, *Journal*, in *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 496 ; cité par M. Crouzet, *ibid.*, p. 15.

²⁰ J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. III, 2011, p.142.

tentation de la « table rase » est grande ; mais combien aussi la tâche qui attend ces « terroristes » est harassante et autodestructrice.

On lira *Le Chef d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac comme une fiction exemplaire de cette « Terreur dans les lettres », même si ce court récit oblige au détour métaphorique de la peinture pour penser ce nouveau régime de l'écriture. L'intrigue de la nouvelle est connue, qui met en scène le jeune Nicolas Poussin venu faire son apprentissage à Paris, et rencontrant chez le maître installé Franz Pourbus un vieux peintre solitaire, Frenhofer, qui travaille depuis dix ans à sa pièce maîtresse, *La Belle Noiseuse*. La jeune maîtresse du débutant pose pour le vieillard, en échange de quoi Frenhofer montre son tableau à ses deux confrères : un chaos informe de couleurs dont n'émerge qu'un pied sublime. Revenu à lui, Frenhofer meurt dans la nuit, en brûlant ses œuvres. En bon terroriste qui s'ignore, il a pour ambition de détruire la peinture : « Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau ». L'épiphanie de la femme, invisible, incompréhensible aux autres, consomme le sacrifice des signes picturaux (osera-t-on parler ici de « croûte » ?) : « Où est l'art ? perdu, disparu ! ». Dira-t-on pourtant avec les deux spectateurs hagards que « rien » ne se manifeste *sur*²¹ la toile ? La femme, précisément, l'Ève première²², mais *dans* « la violence faite à sa pudeur », dans ce qu'elle a de plus intime, « vue *du dedans* », comme le dit justement G. Didi-Huberman dans son commentaire de la nouvelle²³, pur fantasme, imprésentable, sublime. Moins terroriste que le vieux peintre, le récit ne néglige cependant pas la part de l'apprentissage. Il n'est même question que de maîtres et de disciples tout au long de la nouvelle. Mais la transmission est pour le moins problématique. En fait de maîtres, seule la gloire des noms déclinés par le récit en assure le lecteur de Balzac. Poussin est un débutant, tout juste auteur d'une esquisse qui attire l'attention de Frenhofer, Pourbus un peintre installé, mais bien timoré devant le vieillard qui corrige sa Marie Égyptienne, et Mabuse, le maître princeps, un génie gâté par l'alcool, dont l'*Adam* accuse les promesses imparfaitement tenues. Reste Frenhofer, mais que dire de l'enseignement qu'il délivre ? Lui-même le présente comme un paradoxe : « Jeune homme, jeune homme, ce que je te montre là, aucun maître ne pourrait te l'enseigner ». On peut penser qu'il fait moins allusion à la correction de la toile de Pourbus qu'à la *Belle Noiseuse*. Comme l'œuvre, en régime de Terreur, les maîtres sont impossibles, mais ajoutons aussitôt qu'ils sont nécessaires, ne serait-ce, et c'est déjà beaucoup, que pour témoigner de cette impossibilité.

3) L'adieu à la littérature ?

Le fantasme « terroriste » de la disparition du langage veut en finir avec la littérature, où il voit une puissance usurpatrice de légitimation de l'ennemi et, par là, la menace d'un conformisme mortifère. Dans cette configuration, on comprend combien imiter est inacceptable, impossible. Une solution radicale à cette injonction de couper court à toute

²¹ *Sur* ou *dans*, *sur* et *dans*, Frenhofer ne saurait le dire : « Il y a tant de profondeur sur cette toile ». Pourbus confirmera : « Il y a une femme là-dessous ».

²² Parmi les quatre toiles que le récit distingue dans l'atelier de Frenhofer, une seule, la première est nommée, un *Adam* que le peintre a hérité de son propre maître, Mabuse (Jan Gossaert). Les trois autres, comme son pendant, sont des figures féminines dont l'auteur est le vieillard lui-même. La première est un portrait où Poussin croit reconnaître, à tort, un « Giorgion ». Mais il faut lui concéder un air de famille, car la maîtresse du jeune homme, ultime modèle pour la troisième toile, *La Belle Noiseuse*, apparaît au maître comme une « *Géorgienne* innocente et peureuse ». Du visage au pied sublime, en passant par la deuxième toile, « une figure de femme de grandeur naturelle », le portrait d'Ève est, à sa manière, achevé.

²³ G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 76.

affiliation, assimilée à une aliénation, serait de ne pas écrire et d'en finir ainsi avec le mensonge, ou le vol initial que la langue (l'idiome commun) fait à la parole : Artaud, comme le rappelle Derrida²⁴, n'aura cessé de se scandaliser de cette fraude fondamentale, commise par Dieu, qui dépouille le moi de lui-même. L'œuvre, l'art ou l'écrit sont les subterfuges de cette imposture : « Il faut en finir avec cette superstition des textes et de la poésie écrite. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruit. Que les poètes morts laissent la place aux autres²⁵ ». C'est une écriture hiéroglyphique, inédite, soustraite à la soumission de la langue, qui ordonnera le spectacle pur de la Cruauté, soit la révélation panique de la vie qui anéantit le simulacre de la représentation.

Est-il si aisé de dire adieu à la littérature, et de son passé faire « table rase » ? Pour ne retenir qu'un exemple, très souvent cité, le surréalisme (évoqué trop souvent sans plus de précision) passe (nous l'avons vu avec Paulhan) pour revendiquer la politique de la destruction de tout héritage. Mais que faire de l'*Anthologie de l'humour noir* publié par Breton dès 1940, qui n'oublie pas ses dettes à l'égard des écrivains du passé ? Et surtout de la liste de précurseurs que le même Breton affiche dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, pour la confirmer en la modifiant dix ans plus tard dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, et en accordant la place qui leur revient à Dante, Shakespeare et même Héraclite²⁶ ?

La révérence à l'égard des maîtres (Mallarmé par exemple pour l'avant-garde poétique de la fin du XIX^e siècle) qui légitiment une pratique, comme leur déni (Lautréamont n'en finit pas, comme on sait, de liquider le romantisme), attestent la même incertitude à l'égard de l'étendue du domaine. Les pères sont les représentants respectés et/ou honnis de l'indéfinissable littérature, et le refus de l'héritage, si tapageur soit-il, signale de manière oblique les prétentions des fils prodigues au titre d'ayants droit. Ponge ne fait pas autre chose quand il rend hommage à Malherbe, et c'est une question de place dont il nous entretient. On nous permettra une citation un peu longue :

Par ailleurs, la tentation nous saisit parfois, ou l'intention nous vient de considérer – pour le mettre en ordre, pour le ranger (comme on *fait* sa chambre, range sa table ou sa bibliothèque) – afin de dominer la situation, d'y voir clair et de travailler ensuite à l'aise, afin donc de déployer ensuite à l'aise notre personnalité, notre originalité, - de considérer donc, parmi le *donné* humain, le *donné* français, le *donné* littéraire français... Disons que le *donné* français, parmi le *donné* humain, mérite d'être ordonné clairement et rangé une fois pour toutes. Dans ce *donné* français, Malherbe occupe la place d'un *Père*, comme on dit des Pères de l'Église... Il faut l'asseoir à cette place, une fois pour toutes. Ceci posé, bien entendu rien n'aura été seulement entrepris de ce que *nous* avons à dire, mais on peut aimer avoir rangé sa chambre, ou son atelier ou sa tête, avant de commencer à travailler²⁷.

Ce qui nous est donné demeure inconnu, sans doute, et Malherbe est grand de ne pas éventer le mystère ; mais il a une place, si mobile soit-elle, de la chambre à l'atelier. Le Père a un lieu, est un lieu. Alors, le deuil peut commencer.

L'attribution réciproque des places, si peu définies soient-elles, dissipe une illusion de la « Terreur » : de la littérature, on ne sort pas si aisément, pour la simple raison que les conditions qui en définissent l'entrée ne sont plus si nettes pour les modernes. L'exil volontaire, avons-

²⁴ J. Derrida, « La parole soufflée », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1967, pp. 253-292.

²⁵ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1964, p. 121.

²⁶ A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1992, p. 239.

²⁷ F. Ponge, *Pour un Malherbe* (1964), *op. cit.*, pp. 44-45.

nous vu, est une marque de reconnaissance, une des plus profondes qui soit. Mais c'est là une autre croyance de la « Terreur », qui se croit seule à décider des appartenances et des filiations. La résonance intertextuelle a beau vouloir être étouffée ou amortie par un fils rebelle, rien n'interdit à la lecture de l'entendre, et c'est, comme on sait, un trait constitutif de la lecture littéraire, comme l'a souligné M. Riffaterre²⁸.

III S'autoriser : parler avec les « pères », comme soi seul.

a) retour sur la langue commune

La sécession terroriste, à quoi s'identifie couramment la modernité, revendique, on l'a vu, la politique de la « table rase » pour conjurer la crainte d'une dépossession. Le détour par le langage, celui des autres, consacrerait une double perte, celle de sa propre parole, et celle de l'objet, que les signes trahissent. La leçon d'exigence qu'elle dispense est salutaire, sans doute, et fait justice des facilités du tout-venant. Et un P. Michon n'oublie pas qu'il doit aux avant-gardes des générations antérieures « un surmoi littéraire »²⁹ et une « autocensure²⁹ » qui demeurent un legs inestimable. Mais il faut détacher ce legs du mythe (précisément de refus de tout legs) qui l'inspire. Le mot n'est pas la chose, et c'est leur essentielle séparation qui permet de faire signe vers elle, quand elle ne cesse de faire défaut ; la langue n'est pas la mienne, et cette altérité m'invite à me l'approprier, comme appelle à le penser J.-B. Pontalis :

Qu'indiquent les griefs que nous formulons à l'encontre des mots ? Là, comme ailleurs, un immense amour déçu : la folie de tenir, l'acharnement à retenir, la conviction de détenir la chose même. Jamais les mots, jamais mes mots, ne seront miens. Mais il faut avoir voulu qu'ils le deviennent pour reconnaître qu'ils n'appartiennent à personne et qu'alors, étant sans possesseurs ni maître, à jamais étrangers, en eux je puis me perdre et me trouver³⁰.

On ne saurait prendre Rousseau en défaut pour savoir ce qui lui est propre et ce qui lui revient. Les *Confessions* nous en avertissent, de façon retentissante, dès le préambule. Le récit n'en reconnaît pas moins ce qu'il doit à ses lectures : « J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans. Je ne sais comment j'appris à lire ; je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi : c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même³¹. » La transparence à soi-même est médiation, et l'enracinement dans la durée, dans la mêmeté, pour reprendre la terminologie de P. Ricoeur, coïncide avec la découverte des livres. Rousseau reconnaît que ces lectures très précoces, empruntées à des romans légués par sa mère, lui ont inculqué des « notions bizarres et romanesques », mais ne leur attribue pas moins la singularité de son tempérament. D'autres livres viendront, majoritairement historiques, une fois épuisée cette première bibliothèque ; plus recommandables, certes, mais tout aussi dangereux,

²⁸ Rappelons que M. Riffaterre définit « l'intertexte » comme un paramètre de la *lecture* d'un texte littéraire, et qui désigne tout indice, allusion, ou citation, explicite ou non, conséquent ou subreptice, que le lecteur appréhende dans le texte et qui guide son interprétation. Cf. *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.

²⁹ P. Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 14.

³⁰ J.-B. Pontalis, « La Mélancolie du langage », in *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1999, p. 253.

³¹ J.-J. Rousseau, *Confessions*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1959, p. 8.

puisque Rousseau leur doit l'aspiration héroïque et intransigeante à la liberté, dont la galerie des Antiques multiplie les incarnations glorieuses. Le tableau initial esquisse à grands traits, on le voit, celui de l'esprit de l'individu remarquable qui se raconte, et plus encore de l'écrivain, ici grossièrement partagé entre la tendance romanesque et sentimentale de la *Nouvelle Héloïse* et du théâtre et la pente philosophique des essais politiques et moraux, chacune des deux complaisamment attribuée à la mère ou au grand-père maternel, pasteur, comme pour mieux asseoir le partage de la sensibilité et de la raison. Si l'on ajoute que les lectures retiennent des nuits entières un enfant de moins de sept ans et son père attentif au jeune prodige, le caractère fictif de l'épisode s'impose à tout le moins. C'est que le récit des origines est fiction (la bibliothèque du pasteur range Ovide aux côtés de Bossuet), et que si l'éducation d'Émile peut, à titre expérimental, tenir en lisière le plus longtemps possible les dangereux suppléments que sont les livres, il n'en va pas de même dans l'existence réelle : la vie est tissée des récits qui la précèdent et la traversent, et l'on conçoit aisément que « le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature » confié à un récit romanesque le discours qui doit rendre compte de son commencement.

À supposer qu'elle soit possible, la réforme terroriste du langage, qui purgerait l'idiome de tout emprunt impur à « l'universel reportage » (Mallarmé), est-elle souhaitable ? Paulhan faisait valoir contre l'ascétisme illusoire de la censure, les ressources méconnues des lieux communs, dont la fréquentation des proverbes malgaches, formules canoniques, identifiées comme telles, mais toujours déconcertantes, lui suggérait la fécondité. Qu'on les reconnût pour tels, et qu'on en fit alors un usage ironique, où qu'on en exploitât la polysémie, les lieux ne méritaient pas la réputation de poncifs inertes qui leur est faite injustement. La même défense du répertoire commun est entreprise par Proust, mais ce ne sont plus seulement les proverbes ou les clichés supposés qui méritent réhabilitation : apologie est faite du lexique commun, contre les partisans d'une obscurité affectée et superficielle qui voudrait s'en affranchir ou le subvertir : « ce que chaque mot garde, dans sa figure ou dans son harmonie, du charme de son origine ou de la grandeur de son passé, a sur notre imagination et sur notre sensibilité une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte signification³² ». L'usage est virtuellement traversé par l'histoire de la langue, et cette histoire est écrite, pour une large part, la part glorieuse, par les écrivains ; la dénotation la plus modeste tient en réserve la promesse de tous les emplois connotatifs ; encore Proust prend-il soin de préciser que cette évocation est en puissance, et qu'il revient au locuteur (et plus encore au lecteur) sensible et imaginaire de l'actualiser.

Pour peu que la langue soit entendue comme ce qu'elle est, un horizon de possibles, dont la littérature conserve la mémoire vive plutôt qu'une contrainte aliénante et ressassante, le retour du fils prodigue peut s'envisager. Laissons à Ponge (et à Malherbe, à nouveau), le discours de la réconciliation. Comme il le fait ailleurs, dans *Méthodes* notamment, Ponge s'emploie à distinguer le monde des choses et celui des mots, chacun imposant, selon sa constitution spécifique, un certain nombre de résistances, qu'il revient au poète d'éprouver :

À partir du monde muet, quand on est doué de respect à l'égard du moindre de ses objets, la *forme* même de celui-ci, ou l'unité indivisible de l'émotion qu'on en reçoit, peut rendre inutile toute autre norme, et vous infliger suffisamment sa rigueur. Mais il y a là un danger. Celui de l'esprit absolu. Celui d'oublier que la représentation esthétique d'un objet ou d'un sentiment du monde extérieur se fait positivement dans un autre monde, avec d'autres éléments, dans une autre

³² M. Proust, « Contre l'obscurité », in *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, pp. 392-393.

matière. Concernant la littérature, elle se fait dans la matière verbale. Il est absurde, sans doute, à la limite, de vouloir soumettre une matière d'un tel ordre aux lois d'une matière toute différente. Cela peut conduire à l'aphasie. Pour qu'un texte, ai-je dit une fois et l'on me pardonnera de croire devoir ici le redire – pour qu'un texte puisse, d'aucune manière, prétendre rendre compte d'une réalité du monde de l'étendue (ou du temps), enfin du monde extérieur, il faut qu'il atteigne d'abord la réalité dans son propre monde, le monde des textes, lequel connaît d'autres lois. Lois dont certains chefs d'œuvre anciens seuls peuvent donner idée³³.

Ponge le dit avant Pontalis : ni la chose, ni la langue ne sont miennes. Le mutisme des choses ou le bavardage de la langue reviennent au fond au même, à l'illusion de l'immédiat. On doit reconnaître à la mémoire de la littérature d'apprendre à l'écrivain à tenir ses distances. Mais les tenir, Malherbe mieux qu'un autre est là pour l'enseigner, demande de la tenue ; et si l'ascèse de l'expérience du monde impose, comme on sait, « une forme rhétorique par objet³⁴ », il est tout aussi juste de prescrire, pour chaque locuteur livré à l'exercice des lois de la parole, une rhétorique par sujet.

2) singularité

Il est inexact, nous l'avons vu, d'attribuer à l'âge rhétorique la méconnaissance de l'expression de la subjectivité. L'acceptation sans discussion du patrimoine de la tradition n'interdisait pas de penser l'originalité. Les travaux de C. Noille-Clauzade, notamment³⁵, ont permis de mieux entendre les textes qui en portaient la réflexion. On se montre curieux, surtout dans les milieux cartésiens ou proches de Port-Royal, de l'analyse du sujet parlant. La justesse du style est alors question d'expression d'une vérité, et non de choix approprié d'un registre, de pensée et non de langage. Aussi l'attention se portera-t-elle sur la subtilité des « liaisons » entre les idées, qui dessine la signature de l'auteur. Citons Pascal :

Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dît que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition³⁶.

Il s'agit bien davantage pour Pascal, résolument hostile à une rhétorique réduite à une technique reproductible, de défendre la valeur d'originalité de son propos que de plaider pour on ne sait quelle ingénieuse maîtrise de la *dispositio*, comme l'insuffisance de la comparaison avec le jeu de paume en atteste ironiquement. Est ici proposé le cheminement singulier dans un texte (on sait combien celui des *Pensées* tient du labyrinthe), dans lequel se perdre et se retrouver

³³ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., pp. 28-29.

³⁴ F. Ponge, *Méthodes* (1961), éd. cit., 1999, t. I, p. 533.

³⁵ Cf. en particulier *L'Univers du style. Analyses de la rhétorique classique*, Metz, Presses du CELTD, 2003.

³⁶ B. Pascal, *Pensées*, éd. P. Sellier, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 441.

témoignent de la nouveauté de l'entreprise, par quoi se signale un auteur : Pascal se montre ici parfait disciple de son maître honni et révérend, Montaigne, inspirateur manifeste de la pensée qu'on vient de citer. On peut y lire une réfutation par avance de l'argument, foucauldien entre autres, selon lequel l'auteur meurt à un texte qui n'est que le tissu des discours déjà écrits et entendus, où se défait l'illusion du sujet. La redite pascalienne n'entame pas l'émergence de l'*autorité*, loin s'en faut, et sans doute la voie est-elle ouverte, entre le silence médusé où tend la terreur, et la disparition élocutoire du sujet d'un discours qui n'est pas le sien, à la possibilité d'un texte signé.

Les premiers essais de Montaigne sont de courts chapitres démarqués des lieux ordinaires de la réflexion humaniste, empruntés à des répertoires et *ana*, comme il s'en produisait en quantité à la Renaissance. Au fur et à mesure de l'expansion du recueil, de la prolifération des allongements et de l'orientation de plus en plus réflexive du texte, la brièveté initiale de l'aide-mémoire cède à la discontinuité, et l'étirement incontrôlable des chapitres accompagne la conversion d'une mnémotechnique des lieux, héritée d'une pratique, en un parcours inédit qui désoriente délibérément la lecture et sollicite la mémoire vive du texte. Les formules en sont connues : « Je m'égare, mais plutôt par licence que par mesgarde. Mes fantasmes se suivent, mais par fois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veüe oblique. »³⁷ L'itinéraire imprévisible invite à la disposition d'une nouvelle matière, l'autoportrait de l'essayiste. Par là se voit confirmer la réponse au diktat terroriste de l'originalité radicale ; comme l'écrit M. Beaujour : « Il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit aux prises avec la *chose* ou *res* : le lieu commun. L'autoportrait se constitue inéluctablement en tant que topographie, ou description, parcours et destruction de lieux »³⁸. On peut émettre l'hypothèse que la nécessité de composer (avec) les lieux décrit non seulement la poétique de l'autoportrait, mais vaut pour la machine littéraire elle-même, dont les modernes, P. Michon en est témoin, ont singulièrement dramatisé l'ambivalence. Si le projet moderniste³⁹ a consisté à congédier le mythe de l'intériorité psychique, dominée par le modèle musical, pour envisager le développement d'un paradigme spatial, sous l'influence de la peinture non figurative⁴⁰, en réinterprétant en ce sens les deux innovations majeures du symbolisme, le vers libre et le monologue intérieur, l'investissement du discours dans une configuration spatiale, ouverte à tous les agencements possibles, a silencieusement renoué avec l'intuition des *artes memoriae* de l'ancienne rhétorique, qui programmaient l'apprentissage de séquences du discours, ou la recollection de topiques, en les articulant avec une déambulation dans des lieux imaginaires, chaque station proposant des images renvoyant symboliquement à la séquence⁴¹. Que l'imaginaire moderniste n'en finisse pas d'associer les lieux et les textes, *Ulysse* de Joyce en porte sans doute le plus célèbre témoignage. Mais la dilatation prodigieuse des scènes dans le roman proustien, découpant des

³⁷ Montaigne, « De la vanité », *Essais*, III, 9, Paris, P.U. F., « coll. Quadrige », 1988, p. 994.

³⁸ M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1980, p. 21.

³⁹ Le *modernisme* (le terme s'impose véritablement dans les années 1960) est l'un des courants esthétiques qui incarnent la rupture de la modernité depuis le XIXe siècle. Mouvement international et transdisciplinaire qui s'affirme principalement dans l'entre-deux-guerres, et héritier des avant-gardes du début du siècle, il témoigne des bouleversements politiques, économiques et scientifiques du monde moderne, en récusant notamment la représentation comme production illusoire d'unité : fragmentation du point de vue et du discours intérieur qui en rend compte par bribes (V. Woolf, Faulkner), collage inspiré du cubisme (Pound, T.S. Eliot).

⁴⁰ Cf. L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*.

⁴¹ Cf. F. Yates, *L'Art de la mémoire* (traduit par D. Arasse), Paris, Gallimard, 1975.

unités de plus en plus vastes qui se structurent selon une logique topographique, participe d'une démarche similaire ; elle est toutefois plus conforme à l'héritage français de Chateaubriand et de Nerval. Sans doute aussi les États du Sud sont-ils aussi indispensables à Faulkner que Dublin à Joyce pour réécrire les tragiques grecs, et la Corrèze à P. Bergounioux et à P. Michon pour réécrire Faulkner. Ici l'espace élu, où s'investit puissamment la mémoire affective, sollicite la médiation d'une autorité littéraire pour configurer le lieu symbolique de son appropriation.

3) Écrire avec

Accepter l'héritage ne présume en rien de l'usage qui en sera fait, puisque la nature des biens transmis est et demeure largement indéterminée : droit est donné, tout au plus, à l'usufruit, et la jouissance du domaine n'est pas sans tourment. Les voies obliques empruntées par Montaigne ne le conduisent pas moins à se faire un nom, consubstantiel à son ouvrage, comme on sait, lequel n'en est d'ailleurs pas un : une correspondance aurait sans doute mieux fait l'affaire. C'est presque par accident que prennent forme les *Essais*, exercices d'admiration à l'ombre des pères. Mais l'admiration, chez Montaigne, n'est pas sans partage. Le sort fait à la *Theologia naturalis* de Raimond Sebond est bien connu : Montaigne en avait publié la traduction à la demande de son père en 1569, et la piété filiale inspire, à l'en croire, l'apologétique du douzième essai du Livre II. Or c'est à une réfutation du dogmatisme du théologien que se livre le discours conçu pour sa défense. Plus précisément, l'attaque n'est jamais frontale, et Montaigne tient une position très paradoxale, pyrrhonienne⁴², qui lui fait conduire un plaidoyer ironique contre les détracteurs de Sebond, qu'il confond ainsi avec la partie qu'il fait mine de défendre. Moins fréquenté, un essai voisin déploie une tactique similaire en entreprenant la « défense de Sénèque et de Plutarque » (II, 32), pris à partie par J. Bodin dans un ouvrage récent. Si l'éloge du premier ne se prive pas de répéter complaisamment les reproches qui lui sont adressés, l'argumentation développée en faveur du second a de quoi laisser songeur. À Bodin qui reproche à Plutarque l'in vraisemblance irréfléchie des cas extraordinaires qu'il rapporte, et la partialité de ses parallélismes entre Grecs et Romains, Montaigne commence par répondre chaque fois que les exemples cités par le censeur sont mal choisis, et en propose aimablement de meilleurs, avant de se livrer ensuite à une réfutation sceptique de la vraisemblance et du principe de la comparaison entre individus remarquables... Plutarque ne réchappe tant bien que mal de l'apologie de son admirateur patenté, adversaire des *exempla* et des parallélismes, qu'en se faisant parfait pyrrhonien, bref, en devenant Montaigne⁴³.

Pour conclure

« Je laisse en moi continuer ce qui s'est toujours passé », ce qui n'est pas moi ni de moi, et me révèle à moi-même, m'exile dans une parole qu'il me faut partager pour espérer la faire mienne. L'écrivain moderne ne peut plus s'en remettre à ce qu'il perçoit désormais comme une contrainte (si conciliante soit-elle, comme nous l'avons vu) d'une corporation pour vérifier ses droits à la rejoindre. Nul chef d'œuvre à présenter pour s'assurer une reconnaissance de ses pairs. À quoi prétendre, à quelle place et comment y parvenir ? Enfin seul ? La tentation de le

⁴² Cf. A. Tournon, « "L'Apologie de Raymond Sebond" : le paradoxe et l'Essai », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 1978, 8, pp. 23-31.

⁴³ Les premiers mots de l'Essai avaient à leur manière mis en garde le lecteur : « La familiarité que j'ay avec ces personnages icy [Sénèque et Plutarque], et l'assistance qu'ils font à ma vieillesse et à *mon livre massonné purement de leurs despouilles*, m'oblige à espouser leur honneur. » (éd. cit. t. II, p. 721.) (nous soulignons)

croire en a séduit plus d'un, vite accablé par l'évidence. La liesse des commencements promet des lendemains amers. Mais les devanciers, les pères, les autres, qu'une mémoire indocile ou un lecteur indiscret se chargent de convoquer, n'apparaissent plus que comme des modèles à quoi s'opposer. Balzac et Hugo auront souvent tenu ce rôle ingrat ; Flaubert, Rimbaud ou Proust, V. Woolf ou Faulkner celui plus ambigu, mais à peine plus confortable (et sincère ?), du maître incomparable et foudroyant, après lequel on ne peut plus rien dire. On comprend que chez Pierre Michon le souvenir des pères prête tantôt à l'exercice d'admiration, tantôt à la tentation du blasphème, ou plutôt prête conjointement à cet exercice et à cette tentation : on voudrait en finir avec ceux dont on sait bien qu'ils sont la seule possibilité d'un commencement. Il faut alors conclure des petits arrangements avec les morts, et comme dans les réunions de famille, s'accommoder comme on peut du constat rassurant mais dépité d'un air de ressemblance.

Rappels méthodologiques

Les observations suivantes s'inscrivent dans la continuité des précédents rapports, et visent à proposer des pistes de travail aux futurs candidats. La composition est un exercice qui s'apprend ; elle suppose un entraînement progressif et régulier : puissent ces quelques rappels méthodologiques contribuer à l'orientation de ce travail.

Appréhender un sujet dans son ensemble, mettre en évidence une problématique et construire un raisonnement rigoureux

L'examen du sujet constitue la première étape de l'exercice. Incontournable, il en conditionne la réussite.

Rappelons que quelle qu'en soit la longueur, c'est l'ensemble de la citation qui constitue le sujet : le simple repérage des « mots clefs » est l'affaire des moteurs de recherche, non de ceux et celles qui entreprennent d'analyser un énoncé pour ensuite le discuter tout au long de leur dissertation. Un candidat à l'enseignement des Lettres gagne à faire montre de sa capacité à peser chaque mot du sujet. Ainsi, le choix par P. Michon de parler des « pères » invitait à interpréter le rapport entre l'écrivain et ses prédécesseurs comme une relation à la fois nécessaire, vivante, « passionnément » ambivalente et totalement irréductible à la platitude d'une imitation dénuée d'affects. Or cette année encore, nombre de candidats ne prennent en compte qu'une partie, voire qu'un mot du sujet, compromettant la compréhension globale de ses enjeux. Les aspects ignorés sont ceux qui se laissent le moins facilement appréhender : pourtant, et il s'agit là d'un point méthodologique essentiel, à l'image du texte littéraire et de son interprétation toujours ouverte, un sujet de composition résiste à toute tentative de simplification et ne laisse de donner à penser dans son intégralité. Les saillies de la citation les plus déroutantes en font justement tout l'intérêt, et l'on attend d'un candidat à l'enseignement des Lettres qu'il ne cherche pas à les aplanir, mais au contraire à s'en saisir avec audace et bonheur pour ouvrir la réflexion. La dernière phrase de la citation de Pierre Michon a ainsi laissé perplexes un certain nombre de candidats, visiblement déroutés par les antithèses : « nous imitons passionnément et en même temps passionnément nous n'imitons pas », « un salut aux pères et une insulte aux pères », et « une reconnaissance et un déni ». Les copies qui ont courageusement pris en compte ces affirmations et leur expression n'ont pas limité leur interprétation de la citation à l'idée que tout écrivain imite ses prédécesseurs, et ont pu proposer une réflexion véritablement dynamique.

Ne considérer que le début de la citation a de fait conduit certains candidats à opposer, dans deux premières parties, l'idée de la continuité entre les œuvres littéraires à celle d'une rupture de l'écrivain par rapport aux œuvres du passé. Cette lecture tronquée ouvrait la voie à un propos purement descriptif et simplificateur, sorte de catalogue listant des œuvres qui s'appuieraient sur une tradition, puis d'autres qui s'en affranchiraient. *A contrario*, s'interroger sur l'ensemble de la citation permettait d'y déceler une tension essentielle : si P. Michon voit en effet dans la « table rase » une « bêtise », ce n'est pas tant, comme pourrait le laisser penser le début de la citation, pour opposer de manière univoque rupture et continuité, mais pour les conjoindre dans l'ambivalence d'une relation aux « pères » qui viendrait définir, à travers le « nous », une communauté dont l'identité reste à expliciter. Envisager la citation dans son ensemble sans omettre aucun de ses termes ni leur agencement dans la syntaxe de l'énoncé, permettait alors de dépasser la tentation d'un questionnement vain (se limitant à se demander si l'auteur imite

ou non ses prédécesseurs), pour s'engager dans une démarche véritablement discutante et ouverte, questionnant la nature des rapports entre l'écrivain et son héritage littéraire.

Cerner les présupposés et les limites du sujet, s'interroger sur le lexique de la citation et sur les images qu'elle convoque, sur chacun de ses segments mais aussi aux articulations qui assure la progression et à la logique globale qui constitue le principe de son unité, c'est tout cela qui permet d'engager le propos sur la voie d'une problématique et d'une réflexion riches. Les bonnes copies ont ainsi su relever le caractère passionné de l'énonciation de la citation comme de son propos, en évitant l'écueil d'une discussion plus ou moins floue ou convenue sur les rapports d'intertextualité, pour explorer la relation pleine de désir, de refus et d'ambivalence qu'entretient l'écrivain avec les œuvres qu'il a lues, et qui l'inspirent plus ou moins consciemment.

Enfin, une fois définis les enjeux du sujet et la problématique, il convient de veiller à ne plus les perdre de vue. Engagée sous une forme synthétique dans l'introduction, l'analyse du sujet doit se poursuivre et s'approfondir tout au long de la dissertation, à travers une problématique solide et claire, qui, à l'épreuve de la rédaction de la composition saura par sa pertinence démontrer sa capacité à discuter le sujet sous tous ses aspects. Trop nombreuses sont les copies dans lesquelles le propos est dilué, errant dans les méandres de digressions prétextes à la récitation de cours ou à des considérations qui ne le font pas progresser. Les copies qui obtiennent de bonnes notes suivent constamment leur fil directeur et leurs objectifs ; elles parviennent à mettre chaque élément de leur argumentation au service d'un raisonnement rigoureux et dynamique. Le propos se réfère très régulièrement au sujet qu'il appréhende d'une manière tout à la fois de plus en plus précise et profonde. Enfin il rappelle régulièrement la problématique pour jalonner l'avancée du raisonnement, avec une aisance et une clarté qui augurent de véritables qualités pédagogiques.

Mobiliser des lectures

Le jury se montre attentif à la façon dont un futur professeur convoque sa culture littéraire. Sont ainsi distinguées les copies qui attestent par la convocation de nombreuses lectures, tant des œuvres que de la critique, qui attestent non seulement par leur variété que par leur précision d'un véritable goût pour la chose littéraire, qui feront de leurs auteurs des enseignants passionnés par ce qu'ils enseignent, et passionnants. La quantité des noms cités n'est toutefois pas une qualité en soi : à dix noms convoqués sans autre explicitation on préférera toujours l'analyse précise d'une œuvre singulière, voire d'un de ses passages, ou d'une de ses pièces. Encore faut-il que cette analyse précise ne s'autonomise pas en une divagation hors sujet, mais fasse véritablement avancer le raisonnement.

Un exemple ne saurait consister en la simple mention d'un nom d'auteur ou du titre d'une œuvre. Illustrer un argument de façon convaincante suppose de pouvoir s'appuyer sur une lecture précise de certains passages, éventuellement cités. Telle copie s'appuie ainsi sur un extrait du *Cid* brillamment commenté pour démontrer que « l'imitation peut contenir une part de subversion », tandis que telle autre propose l'analyse stylistique très précise d'une citation de *L'Assommoir* pour mettre en valeur le caractère novateur de l'écriture de Zola. Un candidat évoque *L'Adolescence clémentine* de Clément Marot, « dédiée au père, Jean Marot, mais aussi aux Pères que sont les Grands Rhétoriciens », pour montrer, avec force citations commentées

dans le détail, comment le poète s'inscrit dans une tradition – une famille – dont il cherche également à s'émanciper.

Considérant qu'avoir beaucoup lu, et se montrer capable d'en rendre compte avec aisance, est une qualité fondamentale d'un professeur de Lettres, le jury a donc valorisé les copies dans lesquelles les exemples étaient à la fois nombreux et précisément exploités dans l'argumentation. Rappelons qu'une telle culture littéraire ne peut s'acquérir autrement que par une lecture personnelle et régulière des grands textes tout au long de la préparation du concours, dont elle représente une part essentielle. Les futurs candidats gagneront à se constituer un programme de lecture, en tenant compte de leurs goûts mais aussi de leurs lacunes, de façon à balayer le plus largement possible les différentes époques de notre littérature. Ce programme tout personnel de lecture veillera à ne pas omettre de genre littéraire ; les grandes œuvres poétiques et théâtrales, notamment, semblent parfois méconnues des candidats. Garder une trace de ces lectures, et prendre l'habitude de les convoquer lors d'exercices écrits réguliers, académiques ou non, permet de progresser dans l'acquisition de compétences nécessaires à la rédaction de la composition, et qui le sont aussi à l'enseignement du français.

Ajoutons que les lectures théoriques nécessitent d'être menées de façon tout aussi personnelle et méthodique à la fois. La récitation de quelque propos superficiel convenu sur tel mouvement littéraire ou tel courant critique ne saurait faire progresser la réflexion, au contraire d'une lecture suffisamment assimilée. Mentionnons ce candidat qui a su tirer profit de connaissances bien maîtrisées sur les questions de réception, pour enrichir son analyse tout au long d'un raisonnement qui répondait à la question de savoir « si tout auteur, avant d'être lui-même lu, n'est pas d'abord un lecteur qui cherche à retranscrire ses « journées de lecture », pour reprendre le titre de Proust. Tout acte de création ne suppose-t-il pas, à l'origine, un désir d'imitation ? » Envisager la réception et la création sous l'angle du désir était en effet une façon opérante de commenter les propos « passionné[s] » de Pierre Michon ; encore fallait-il s'être approprié certains textes de référence. Pour assimiler la teneur de ces derniers, on ne saurait trop recommander aux candidats de se confronter aux textes théoriques eux-mêmes plus qu'à leur vulgarisation. L'étude de ces textes, par la réflexion qu'elle induit, incitera ensuite les candidats à élargir certaines lectures au fur et à mesure de leur progression dans l'appréhension des questions littéraires. Le renforcement de la culture littéraire gagnera à cette démarche progressive et personnelle, de même que la qualité de langue de ceux et celles qui devront avant toutes choses donner à leurs élèves le goût de s'exprimer clairement et précisément.

Écrire dans une langue maîtrisée

Cette année encore, le jury s'est montré très attentif au soin apporté par les candidats à la rédaction de leur copie. L'on attend de futurs professeurs de Lettres qu'ils aient à cœur de manier une langue fluide et juste, en veillant à bannir non seulement les erreurs orthographiques, lexicales et syntaxiques mais aussi les imprécisions, approximations et autres marques de relâchement qui loin de faciliter la réflexion l'embarrasse et la condamne à se perdre par manque d'acuité.

Comme les autres aspects de la préparation méthodologique de l'exercice, le maniement correct, adroit et exact de la langue suppose un travail d'entraînement régulier. Garder là encore trace des lectures effectuées en vue de cette préparation pourra donner lieu à des entraînements à l'écriture efficaces. Un travail minutieux d'observation de la langue, d'exercices et d'apprentissages est de nature à permettre à chacun de progresser utilement en ce sens, et, pour

revenir aux propos de Michon, la lecture des grandes œuvres peut *informer*, par un mimétisme plus ou moins conscient, la recherche d'un style qui fasse entendre une voix, ou du moins, d'une expression allègre.

L'évaluation des copies

Dans le prolongement du dernier rapport, le jury souhaite porter à la connaissance des candidats les grandes lignes du barème qui a guidé cette année l'évaluation des copies de composition. Ces quelques éléments, sommaires, ne rendent pas compte des particularités de chaque copie, appréciée dans sa singularité par le jury. Ils permettent néanmoins de donner une idée des pistes d'harmonisation qui ont présidé à la notation.

Les copies qui obtiennent les notes les plus basses méconnaissent la méthodologie de l'exercice et ne parviennent pas à traiter le sujet. Le rapport passionné de l'écrivain aux œuvres qui ont précédé la sienne est ignoré, et l'imitation est à peine caractérisée, sans être véritablement questionnée. L'expression est embarrassée, trop souvent incorrecte.

Obtiennent des notes un peu moins basses, mais toujours en-deçà de la moyenne, les copies qui limitent le propos à un constat descriptif visant à montrer qu'un écrivain est toujours influencé par d'autres œuvres. Le caractère complexe de sa relation à son héritage littéraire est méconnu. Moins incorrecte, l'expression par sa maladresse interdit à la pensée de se développer.

Le jury a mis la moyenne aux copies qui ne cantonnent pas la réflexion à la question de l'influence des grandes œuvres du passé sur la création littéraire, mais commencent à dépasser les oppositions apparentes pour prendre en considération d'autres enjeux du débat : l'image de la filiation et le rapport complexe entre lecture et écriture induit par cette dernière, et la définition de la littérature. Dans ces copies, le propos est fluide et cohérent, et illustré avec justesse.

Enfin, ont obtenu les meilleures notes les copies qui fondent la réflexion sur une articulation des différentes notions mises en jeu par le sujet. La question du rapport complexe aux « pères », faite d'admiration et de révolte à la fois, et de ce qui s'y joue des ruptures et des continuités dans l'histoire littéraire, forme le cœur de l'argumentation. Les exemples sont abondants, précis et variés, et servent véritablement une réflexion qui s'articule dans une langue aisée et précise, nourrie de références scientifiques correctement maîtrisées.

Épreuve écrite à partir d'un dossier
Option « Lettres modernes » :
Étude grammaticale de textes de langue française

Rapport coordonné par Adeline Desbois-Ientile et réalisé avec Bérengère Bouard, Violaine Géraud, Bérengère Lefort-Debar, Marie-Alix Le Loup, Pierre Manen et Samuel Molin

Le sujet est disponible à l'adresse suivante :

<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid149235/sujets-rapports-des-jurys-2020.html>

Ouvrons ce rapport en félicitant les candidats pour leur travail, dans des conditions particulièrement difficiles cette année. Le jury a eu la satisfaction de lire de très bonnes copies, qui manifestaient un goût prononcé pour la langue et la littérature françaises, et de grandes qualités d'analyse et de raisonnement.

L'épreuve d'étude grammaticale vise à évaluer la maîtrise que les candidats ont de la langue française, leur capacité d'analyse du français aussi bien comme système grammatical que comme mode d'expression impliquant un style, et leur connaissance de l'histoire de la langue. En plus de la satisfaction que procure le fait de pouvoir lire, en autonomie et dans le texte original, l'ensemble de la littérature française depuis ses origines, l'étude diachronique permet également de mieux comprendre le français d'aujourd'hui, les débats qui le traversent, et donc d'en renforcer la maîtrise. Les questions d'ancien français avaient de ce fait été choisies cette année, comme les précédentes, pour l'intérêt qu'elles présentent pour la compréhension du français moderne. Ainsi, l'évolution sémantique de « merveilleux » permet de comprendre pourquoi, en français moderne, le mot sert à exprimer le haut degré en même temps qu'il renvoie à un genre littéraire centré sur la présence d'éléments surnaturels. De la même façon, la question de morphologie, portant sur le passé simple, permet d'expliquer l'origine de l'accent circonflexe en français moderne aux formes de la P5 (*vîtes*) et de comprendre pourquoi la réforme de l'orthographe de 1991, qui appelle à la suppression de l'accent circonflexe sur les *i*, exclut les formes du passé simple de cette préconisation. La seconde série de questions de l'épreuve, portant sur un texte de français moderne, permet ensuite d'aborder directement le contenu même de ce que les candidats, futurs enseignants, auront à enseigner à leurs élèves : l'orthographe, le lexique et la grammaire du français, mais aussi la stylistique en tant qu'elle est l'occasion de s'appropriier la langue comme mode d'expression, source d'émotion, véhicule esthétique. Enfin, la question finale de didactique invite les candidats à réfléchir aux moyens d'enseigner aux élèves une notion ou un fait grammatical, ici les expansions du nom, à partir de différents documents.

En dépit de la diversité des questions, le sujet de cette année formait un ensemble cohérent : la question de syntaxe en ancien français, portant sur les propositions subordonnées relatives, et

celle de grammaire en français moderne, sur les adjectifs qualificatifs, pouvaient être réutilisées pour la réflexion didactique sur les expansions du nom ; inversement, les documents inclus dans le sujet de didactique donnaient des informations utiles pour le traitement des questions sur les relatives et les adjectifs. Peu de candidats ont ainsi pensé à utiliser le sujet, et en particulier les documents joints à la question de didactique qui permettaient de résoudre certaines difficultés présentes dans les questions précédentes (ancien français et grammaire moderne). L'on attend pourtant de futurs professeurs qu'ils sachent tirer intelligemment profit des ressources mises à leur disposition, et nous invitons à l'avenir les candidats à lire attentivement et d'emblée l'ensemble du sujet, plutôt que de traiter les questions les unes à la suite des autres comme si ancien français, grammaire moderne, stylistique et didactique étaient des champs étrangers les uns aux autres. Bien au contraire, et en étude stylistique encore, on pouvait réutiliser avec profit l'analyse sémantique de *hasardeuse*, proposée en lexicologie, ou l'analyse grammaticale des adjectifs, et en particulier le grand nombre d'adjectifs modifiés en degré pour l'analyse des émotions présentes dans le texte.

Les liens existant entre les diverses questions de l'épreuve ne doivent pas occulter le fait que chaque question invite à mobiliser un certain type de connaissances spécifiques selon une méthodologie propre. Le jury a parfois été surpris de rencontrer des copies manifestant de réelles connaissances et compétences d'analyse, mais ne satisfaisant pas les attentes élémentaires de l'épreuve : la question de grammaire sur les adjectifs appelait un traitement grammatical des occurrences, et non pas stylistique ; de même, la question finale de mise en perspective des savoirs grammaticaux n'appelle pas l'élaboration d'une séquence de cours, et encore moins le corrigé des exercices présents dans le document mis en annexe du sujet. Nous recommandons donc aux candidats de lire attentivement ce rapport et les précédents, qui contiennent à la fois des informations d'ordre méthodologique et les corrigés des sujets. Rappelons que, de manière générale, pour toutes les questions, le jury attend une réponse construite et organisée, qui est déjà un indice de la maîtrise que le candidat a du sujet. Le respect des consignes est fondamental pour l'obtention de points, et donc du concours. Le barème de l'épreuve porte à la fois sur un ensemble d'éléments obligatoirement attendus et sur des éléments facultatifs, inclus dans la question mais considérés comme secondaires par le jury, qui peuvent être valorisés dans les copies. Ainsi, en grammaire, s'interroger sur la frontière poreuse des adjectifs avec la catégorie des participes passés, par exemple, était pertinent. En revanche, le traitement morphologique de *merveilleux*, stylistique des adjectifs qualificatifs, ou pédagogique des expansions du nom ne répondait en aucun cas aux attendus de la question.

Cette épreuve demande de la préparation, et nous recommandons aux futurs candidats de lire des œuvres littéraires et de se forger un panorama de l'ensemble de l'histoire littéraire – ce qui aurait permis d'éviter de faire de Mme de Sévigné une romancière du XX^e siècle –, et de lire aussi en entier une grammaire et un précis de stylistique afin de savoir situer les notions les unes par rapport aux autres. Dans de trop nombreuses copies, des savoirs de base, pourtant enseignés au collège voire avant, comme la distinction entre nature et fonction, ne sont pas maîtrisés. On ne devrait pas se tromper, au CAPES, sur le relevé des propositions subordonnées relatives ou des adjectifs. Il convient par ailleurs évidemment de travailler tous les champs de l'analyse de la langue sans faire d'impasse. L'absence de réponse à une ou plusieurs questions d'ancien français fait trop facilement perdre de précieux points. Les meilleures copies sont au contraire celles qui ont traité l'intégralité du sujet en accordant une attention égale à chacune des parties et en gérant suffisamment bien le temps de l'épreuve pour traiter de façon complète la question finale de didactique.

Il se peut que malgré une préparation sérieuse, le candidat n'ait pas la réponse à une question. Si le jury peut être indulgent envers l'ignorance, à condition tout de même qu'elle ne concerne pas un savoir élémentaire, il s'attend également à ce que les candidats sachent faire la part entre la certitude et l'incertitude, voire l'invention. La créativité et l'inventivité sont des qualités

possibles du professeur de français, mais l'épreuve de langue n'en est pas le lieu, encore moins lorsqu'elles conduisent le candidat à affirmer avec aplomb des choses fausses. Les questions portant sur le lexique ont été un grand lieu d'inventivité, rarement pertinente. La réflexion et le raisonnement, à l'inverse, sont bien plus fructueux : plusieurs candidats ont ainsi souligné le fait que le *h* initial de *hasard* n'entraînait pas de liaison et en ont conclu que l'origine du mot ne devait de ce fait pas être latine. Une telle démarche, si elle ne résolvait pas le problème de l'origine de la base, qui n'était de toutes façons pas attendue dans les copies, met en évidence la capacité de ces candidats à raisonner à partir de connaissances maîtrisées. Nous n'en dirons pas autant de ceux qui ont affirmé d'entrée de jeu, sans justification ni commentaire, que l'étymologie du mot était germanique, alors qu'il s'agit en réalité d'un mot d'origine arabe. Capacité à s'interroger, capacité à raisonner, capacité à construire un propos organisé, capacité à se rendre attentif à l'environnement, voilà des qualités que l'on attend d'un futur professeur. Ajoutons, pour un professeur de français, les qualités de communication, qui reposent d'abord sur une bonne maîtrise de la langue, à la fois dans son orthographe et dans sa syntaxe. On attirera en particulier l'attention sur les fautes d'accord que le temps de relecture devrait permettre d'éradiquer complètement, sur l'emploi des interrogatives directes et indirectes qui sont l'objet de nombreuses erreurs dans les copies, et sur la ponctuation. Dans le français académique attendu au concours, les points de ponctuation ne doivent pas isoler des subordonnées. Un malus exceptionnel de 2 points a été appliqué aux copies présentant les défauts les plus graves dans la maîtrise de la langue. Les pages qui suivent reviennent sur chaque partie de l'épreuve pour en présenter les attendus et le corrigé, dans lequel, pour chaque partie, les attendus essentiels sont signalés en gras.

HISTOIRE DE LA LANGUE

La plupart des copies de la session 2020 ont traité avec sérieux le sujet d'histoire de la langue, s'efforçant de proposer une réponse organisée, notamment en ce qui concerne les questions de vocabulaire et de syntaxe. Ces copies sont celles de candidats qui se sont préparés efficacement à l'épreuve et qui manifestent une véritable maîtrise du système linguistique médiéval, ce que le jury a apprécié. En revanche, on ne peut que regretter les traitements partiels, voire très lacunaires, que réservent certaines copies à l'ancien français : ainsi, la morphologie – qui, malgré sa difficulté, présentait plusieurs prises assez simples – a été parfois totalement délaissée ; certaines traductions comportaient en outre plusieurs incohérences sémantiques, alors que cette partie de l'épreuve permet précisément, comme il était rappelé dans le rapport de la session 2019, de vérifier la rigueur d'un futur enseignant de lettres en matière d'orthographe, de syntaxe et d'expression, éléments indispensables à ce métier.

Comme les années précédentes, le texte proposé était accompagné d'une courte introduction, permettant au candidat de connaître le contexte, et d'une note, pour faciliter la compréhension du passage. Le candidat est ainsi invité à réfléchir à l'histoire de la langue, en diachronie et en synchronie, d'un point de vue lexicologique, morphologique et sémantique. Il est donc important de bien se préparer pendant l'année pour mobiliser les savoirs requis, car les questions posées cette année ne présentaient aucune difficulté insurmontable.

1) Traduction

a) Traduisez le texte depuis « Voirs est qu'il i a... » (l. 4) jusqu'à la fin du texte.

Le texte à traduire est extrait de la *Suite du Roman de Merlin*, roman anonyme en prose du début du XIII^e siècle. L'histoire de cette œuvre se situe dans l'univers arthurien, dont les personnages principaux sont normalement familiers aux candidats : dans le passage, Merlin explique à Arthur comment la demoiselle qui a remis l'épée Escalibur au roi parvient à marcher sur l'eau.

Texte à traduire

« Voirs est qu'il i a un lac grant et miervilleusement parfont. Et en mi lieu de cel lac a une roche ou il a maisons bieles et riches et palais grans et miervilleus, mais il sont si tout entour clos d'encantement que nus qui par dehors soit nel puet veoir, s'il n'est de laiens. Et la ou vous veistes que la damoisele se mist n'avoit il point d'iaue, ains est uns pons de fust que chascuns ne puet pas aperchevoir. Et par illuec endroit passent cil qui laiens vont, car il voient le pont, che que autre gent ne voient mie. – En non Dieu, fait li rois, ensi quide jou bien qu'il soit, car autrement ne fust elle mie passee si tost. »

Traduction

« C'est vrai qu'il y a un grand lac, extraordinairement profond. Et au milieu de ce lac se trouve un rocher sur lequel il y a de belles et somptueuses maisons et un palais extraordinairement grand, mais ceux-ci sont tellement entourés d'enchantements que nul ne peut les voir de l'extérieur, à moins d'en être originaire. Et là où vous avez vu que la demoiselle est passée, il n'y avait pas d'eau, mais c'était un pont en bois que tout le monde ne peut pas voir. Et c'est par cet endroit que passent ceux qui vont là-dedans, car ils voient le pont, ce que les autres personnes ne voient pas.

Au nom de Dieu, dit le roi, je crois bien qu'il en est ainsi, car autrement, elle ne serait pas passée si rapidement. »

Remarques :

Le texte en ancien français pouvait certes sembler un peu plus long que les années précédentes, mais ne présentait aucune difficulté particulière ni trait dialectal spécifique employé par le copiste. L'extrait est intelligible dès la première lecture, ce qui implique que le jury a été particulièrement sensible à la manière dont le texte a été rendu : faux-sens et contre-sens éventuels ont été pénalisés suivant leur degré de gravité. Deux points négatifs récurrents se sont retrouvés dans un certain nombre de copies, à savoir le recours à une traduction trop littérale et l'omission de certains passages, apparemment non compris.

Tout d'abord, la transparence relative de certains passages du texte a visiblement amené certains candidats à s'interroger sur la nature littérale ou non qu'il convenait de donner à leur traduction : peut-on traduire littéralement tout un passage ? Faut-il bannir toute traduction littérale ? Face à ces questions, qui se sont visiblement posées dans un certain nombre de copies, il ne faut pas oublier l'objectif principal de l'exercice : proposer une **bonne traduction** du texte. Or, le rapport de la session 2019 rappelait la triple exigence à laquelle doit répondre une bonne traduction : celle-ci se doit en effet d'être **précise, complète et écrite dans une langue correcte**. Suivant les segments, la traduction littérale peut être admise ou non. En effet, si le jury a accepté le rendu littéral de certains passages, comme *fait li rois*, on ne saurait effectuer intégralement une simple translation, mot-à-mot, à partir de l'ancien français, ainsi que, malheureusement, ont procédé certaines copies : cela ne saurait manquer de contrevenir à la triple exigence évoquée ci-dessus. Par exemple, rendre littéralement le substantif *roche* fait perdre en précision en décalant quelque peu le propos, puisqu'il s'agit bien ici d'un « rocher »

– *roche* introduit une dimension géologique absente du texte en ancien français. De même, la traduction d'*ensi quide jou bien qu'il soit* par « *je crois bien qu'il en soit ainsi » entraîne un emploi fautif du subjonctif dans la proposition subordonnée complétive. L'emploi du subjonctif en ancien français montre que le procès n'est pas pleinement accepté par le locuteur mais est quelque peu atténué, nuance qu'il n'est pas possible de rendre puisque la construction du verbe d'opinion impose l'indicatif en français moderne.

Que faire également si l'acception d'un mot échappe au candidat à première lecture ? Il convient d'abord de se garder de faire l'impasse sur toute la phrase dans laquelle ce mot s'insère et de ne pas traduire celle-ci : de telles omissions dans la traduction sont de fait sévèrement sanctionnées. De plus, le contexte immédiat permet bien souvent d'élucider les quelques difficultés qui auraient pu se présenter et c'était le cas dans le texte à traduire. L'adverbe *laiens* – *nus qui par dehors soit nel puet veoir, s'il n'est de laiens* – s'oppose sémantiquement, dans ce segment, à *dehors* et signifie donc « là-dedans », c'est-à-dire « originaire de l'île », mais ne saurait avoir le sens de « loin ». De même, le substantif *fust*, pris dans le groupe nominal *pont de fust*, s'applique à la matière du pont : c'est le « bois », que l'on retrouve d'ailleurs dans une acception du terme *fût* en français moderne. Un regard logique sur le texte permet d'en pallier les quelques difficultés éventuelles.

Plus généralement, le jury ne peut que rappeler un conseil émis dans les rapports précédents, à savoir la nécessité de lire régulièrement des textes en ancien français, grâce aux nombreuses éditions bilingues, par exemple. Une telle fréquentation rend plus aisée la compréhension de la langue, élément indispensable à la question de traduction et de lexicologie notamment. Cela aurait ainsi évité à certains candidats des faux-sens dommageables, notamment sur l'adverbe *voirs*, pris pour une forme du verbe *veoir*, ou sur le verbe *quide*, très courant en ancien français, qui a le sens premier de « croire ».

Le jury a été sensible à tout effort d'expression dans les traductions : par exemple le rendu de *maisons bieles et riches* par « belles et somptueuses demeures » ou celui de l'expression *a une roche* par « un rocher s'élève » ou « un rocher se dresse » a été apprécié. Quelques copies ont manifesté de véritables qualités linguistiques et stylistiques, ce dont on ne peut que se réjouir.

b) Justifiez votre traduction de « miervilleus » (l. 5) par une brève étude lexicale du mot.

Le terme de *miervilleus* est un adjectif formé sur le substantif *merveille*, très courant dans la littérature narrative médiévale. Les candidats devaient le connaître et restituer l'intérêt lexicologique que revêt ce mot, en précisant les sens de *miervilleus* en ancien français et en retraçant brièvement l'évolution sémantique de ce mot jusqu'au français moderne. Les autres informations, comme l'étymon, le paradigme morphologique ou le paradigme sémantique, ont été valorisées. Rappelons également que le mot sur lequel repose l'étude lexicale connaît une évolution de sens, par restriction ou élargissement sémantiques successifs, et qu'il n'a donc pas tout à fait la même acception en ancien français qu'en français moderne. Il ne faut donc pas se contenter d'affirmer que *miervilleus* veut dire « merveilleux », comme le jury l'a trouvé dans certaines copies.

Dans le texte, le terme *miervilleus* est épithète liée du substantif *palais* et indique que le bâtiment, notamment par sa grandeur, sort de l'ordinaire et suscite l'admiration. Certaines copies ont, à juste titre, signalé la collocation de l'adjectif *miervilleus* avec l'adverbe *miervilleusement*, transcrivant le point de vue d'Arthur, ce qui indique l'importance de la notion dans le texte. La présence d'autres adjectifs de sens mélioratif portant sur les mêmes référents, comme *bieles* ou *riches*, montre que *miervilleus* s'inscrit dans la même isotopie valorisante, ce qui n'est pas toujours le cas en ancien français.

Sens en ancien français

Le terme *miervilleus* ou *merveilleus* est issu du latin populaire **mirabilia* qui désigne des « choses étonnantes » ou « admirables ». On retrouve en ancien français le sème général d'« admiration » éprouvée face à quelqu'un ou quelque chose.

Miervilleus signifie d'abord « **qui sort de l'ordinaire** ». Il peut être rendu par « bizarre, étonnant, extraordinaire ». En ce qu'un élément *miervilleus* suscite l'admiration, l'adjectif peut être connoté positivement et signifier alors « admirable ». À l'inverse, il peut être empli de sous-entendus négatifs et désigne dès lors un élément « violent », notamment à propos d'un combat.

Par extension de sens, *miervilleus* se spécialise dans la qualification d'un événement **surnaturel**, tant païen que chrétien. L'adjectif *mirable*, avec lequel il entre en concurrence, concerne davantage le surnaturel chrétien.

Par extension métonymique, *miervilleus* caractérise également l'état de qui est confronté à l'extraordinaire. Il peut dès lors se rendre par « **frappé de stupeur** ».

Évolution de sens en français moderne

L'adjectif *merveilleux* connaît de manière générale une restriction d'emploi. Les sens d'« admirable », « extraordinaire » subsistent, mais une généralisation des domaines d'emploi tend à affaiblir quelque peu le sens général.

L'adjectif est substantivé, « le merveilleux », pour désigner ce qui surprend l'esprit par son caractère extraordinaire, et renvoie également à un domaine différent du réel, voire surnaturel. Le *merveilleux* peut s'appliquer plus spécifiquement à l'univers fictionnel sur lequel sont construits certains textes littéraires. Signalons enfin l'acception, sous le Directoire et au début du XIX^e siècle, de jeune élégant à la mine excentrique.

Paradigme morphologique et champ sémantique

L'adjectif *miervilleus* est à rattacher bien sûr au substantif *merveille*, mais également au verbe *merveiller*, « admirer », et à l'adverbe *merveilleusement*.

L'adjectif connaît de nombreux synonymes en français moderne : *étrange*, *extraordinaire*, *fascinant*, *magnifique*.

2) Morphologie

Donnez le paradigme auquel appartient *veistes* (< **vedistis*) et retracez l'évolution de cette forme du latin au français moderne, d'un point de vue phonique et graphique.

La question de morphologie comportait deux perspectives différentes de l'histoire de la langue : un aspect **synchronique** – la conjugaison du verbe en ancien français – et un aspect **diachronique** – l'évolution du latin au français moderne, d'un point de vue phonique et graphique.

Le jury n'attendait nullement une présentation exhaustive de toutes les transformations phonétiques du latin au français moderne. En revanche, la mise en évidence de quelques points importants et significatifs de cette évolution, notamment en ce qui concerne les principales modifications de la base et de la désinence, étaient attendus, car ces points font partie des outils nécessaires à un futur enseignant de lettres – la question du -s qui devient un accent circonflexe, par exemple.

Il est de là dommage que la question de morphologie ait été souvent négligée, voire omise dans les copies. La conjugaison du passé simple ou parfait en ancien français doit être connue des

candidats ; les questions de morphologie verbale peuvent être régulièrement proposées au concours, comme celle sur l'imparfait lors de la session 2019.

Le jury tient à rappeler l'importance de la **forme** à accorder à la réponse dans les questions d'histoire de la langue. Définir le sujet en **introduction**, organiser sa réponse autour d'un **plan**, synthétiser les évolutions du système linguistique médiéval en **conclusion** confèrent à la copie un aspect structuré et logique, lequel témoigne d'un souci et d'une exigence de clarté qui sont au centre du métier d'enseignant. Le plan que pouvait adopter la question de morphologie est impliqué par le sujet : l'introduction identifie la forme *veistes* ; une première partie synchronique donne la conjugaison de ce verbe et une seconde partie évoque l'évolution de la forme considérée, soit la P5.

Introduction : identification de la forme

Veistes est la deuxième personne du pluriel (P5) du parfait ou passé simple de l'indicatif du verbe *veoir*. Ce temps est morphologiquement issu du parfait latin. La conjugaison de ce paradigme peut être analysée de deux manières différentes ; le verbe pouvant être considéré comme un paradigme fort ou un paradigme semi-fort :

- paradigme fort (passé simple fort dit en *-i*, avec une alternance *-i / -ei*) si l'on considère qu'il y a alternance entre deux bases, B5 (base courte, *-i*) et B6 (base longue *-ei*), toutes deux étant des bases toniques, auxquelles on adjoint directement les morphèmes de personne ;
- paradigme semi-fort si l'on considère qu'il y a alternance entre une base tonique *vi-* (P1, P3 et P6) à laquelle s'adjoint directement le morphème de personne, et une base atone *ve-* (P2, P4, P5), à laquelle s'ajoutent un morphème de passé simple *-i* et un morphème de personne.

I – Conjugaison du paradigme

La conjugaison du passé simple du verbe *veoir* en ancien français est la suivante :

- vi
- veïs
- vit
- veïmes
- veïstes
- virent

II – Évolution de la forme

Si l'évolution exhaustive de la forme n'était nullement exigée, les changements majeurs pouvaient être présentés, tout en étant justifiés par des mentions précises de datation. Concernant la base, le jury attendait en particulier un commentaire du « v » initial, qui change de prononciation entre le latin et le français, et du « d », qui disparaît au cours du Moyen Âge ; pour la désinence, l'évolution du « s » et de la consonne finale étaient les deux phénomènes majeurs attendus. Rappelons que les candidats peuvent utiliser l'API (Alphabet Phonétique International) ou l'alphabet des romanistes.

Période	Évolution de la forme	Explications
Latin classique	vīdīstis	En latin, la P3 du parfait est <i>vīdīstis</i> , le premier <i>i</i> étant long et le deuxième bref.
I ^{er} siècle	vedīstis	Bouleversement vocalique et quantitatif : passage du système latin fondé sur un accent de hauteur et sur la quantité des voyelles – longues ou

		brèves – à un système fondé sur un accent d'intensité et sur l'aperture des voyelles – ouvertes ou fermées. La spirante [w] devient [β] à l'initiale.
	βēdīstis	
III ^e siècle	vēdīstēs	- renforcement du [β] en [v] - par analogie avec la P4, la voyelle finale de ce paroxyton se conserve sous forme de [e].
VI ^e siècle	vēdīstēs	- spirantisation de [d] en [ð]
Entre le IX ^e siècle et le XI ^e siècle	vēīstēs	- chute du [ð] intervocalique - centralisation du [e] libre
XIII ^e siècle	vēītēs	- effacement du [s] implosif
XIV ^e siècle	vītœ	- réduction du hiatus initial - labialisation du [e] final - les consonnes finales commencent à ne plus être prononcées , dès la fin du XIII ^e siècle en langue populaire et, en langue savante, à partir du XV ^e /XVI ^e siècle devant une initiale vocalique et à partir du XVII ^e /XVIII ^e à la pause ; à partir de cette date, le [s] ne se maintient plus qu'en langue savante devant une initiale vocalique par phénomène de liaison mais il est alors prononcé [z].
XVII ^e siècle	vītø	- passage à -e caduc

On peut mentionner en conclusion que le -s implosif ne se prononce plus dès le XIII^e siècle, mais demeure graphié jusque tardivement ; il est remplacé officiellement par un accent circonflexe en 1740. Rappelons que les rectifications de l'orthographe de 1990 rendent facultatif l'accent circonflexe sur -i- et -u-, sauf dans les terminaisons verbales – passé simple et imparfait du subjonctif – et dans certains homophones.

3) Syntaxe

Étudiez les propositions subordonnées relatives dans l'ensemble du texte.

La question de syntaxe proposée ne posait aucune difficulté particulière ; elle s'appuie sur des notions qui doivent être familières à des candidats qui se destinent à enseigner au collège ou au lycée : l'étude des propositions subordonnées relatives est en effet inscrite au programme de langue de la classe de 2nde. À ce titre, les confusions, qui apparaissent dans plusieurs copies, entre proposition subordonnée relative et proposition subordonnée conjonctive complétive ou circonstancielle, entre fonction du pronom relatif – par rapport au verbe de la subordonnée – et fonction de la proposition subordonnée relative dans son ensemble, ne sont pas admissibles au concours. De plus, étudier les propositions subordonnées relatives ne devait pas poser de problèmes aux candidats, étant donné que le système de l'ancien français est déjà relativement proche, par plusieurs aspects, de celui du français moderne.

Comme les rapports des années précédentes le rappelaient, la question de syntaxe n'implique pas la connaissance d'un vocabulaire spécifique à l'étude de l'ancien français. Il est attendu des candidats qu'ils s'appuient sur leurs connaissances de grammaire moderne et sur la terminologie qui y est associée pour éclairer telle ou telle particularité de la langue médiévale. Concernant les propositions relatives, le jury attendait un relevé et un classement de ces subordonnées, classement fondé, par exemple, sur la distinction dans le texte entre relatives adjectives et relatives périphrastiques. Cette distinction repose sur des critères certes empruntés

à la grammaire moderne mais qui permettent de mettre en valeur la spécificité du système médiéval, l'emploi du mode notamment.

Le jury rappelle, comme pour les questions de morphologie et de lexicologie, l'importance à accorder à la **forme** de la réponse, organisée selon un **plan** ; l'**introduction** présente le système en français médiéval et la **conclusion** retrace son évolution jusqu'au français moderne.

Introduction

La proposition relative est une proposition **subordonnée** introduite par un **outil relatif**. Pour rappel, d'un point de vue morphologique, l'ancien français ne connaît presque que les **formes simples** des outils relatifs – les formes composées, comme *lequel* ou *laquelle*, ne se développent véritablement qu'à partir du moyen français. D'un point de vue syntaxique, on trouve dès l'ancien français certaines caractéristiques de la langue moderne, concernant la fonction du terme introducteur – bien souvent un pronom –, et les types de propositions relatives.

Le terme introducteur de la proposition relative remplit une **double fonction** :

- Il est un **marqueur de subordination**, en ce qu'il introduit une proposition qu'il subordonne à un nom ou à un substitut du nom.
- Il **exerce une fonction syntaxique** dans la proposition – sujet, complément, attribut.

La proposition relative peut être **adjective** ou **substantive**, selon que l'outil relatif introducteur possède ou non un point d'incidence – l'antécédent. La proposition relative adjective est un modificateur du nom, avec lequel elle entretient un rapport **déterminatif** – ou *restrictif* – ou **appositif** – ou *explicatif*. Geneviève Joly (*L'ancien français*, Belin, 2004, p. 216) compte également deux types de relatives substantives : « N'ayant pas d'antécédent, le pronom introducteur ne représente aucun groupe nominal : il n'a donc pas de fonction anaphorique et c'est la relative elle-même qui donne son contenu référentiel au pronom relatif [...]. On distingue deux sortes de relatives substantives : les relatives indéfinies et les périphrastiques ». Sans véritable antécédent, la relative **périphrastique** constitue l'expansion d'un pronom démonstratif ou d'un adverbe, lesquels n'ont qu'un sens très général.

Une des différences syntaxiques entre l'ancien français et le français moderne tient dans l'emploi du mode : l'emploi de l'indicatif ou du subjonctif en ancien français ne répond pas forcément aux mêmes contraintes qu'en français moderne.

L'extrait comportait six propositions relatives :

- l. 5 : « a une roche ou il a maisons bieles et riches et palais grans et miervilleus »
- l. 6 « nus qui par dehors soit nel puet veoir
- l. 6 « Et la ou vous veistes que la damoisele se mist n'avoit il point d'iaue »
- l. 7 « ains est uns pons de fust que chascuns ne puet pas aperchevoir »
- l. 8 « cil qui laiens vont »
- l. 8 « il voient le pont, che que autre gent ne voient mie »

Rappelons également que la question de syntaxe doit être traitée en se fondant sur les occurrences du texte médiéval, non en citant simplement une traduction.

I – Les relatives adjectives

Les relatives adjectives fonctionnent comme des adjectifs épithètes ou apposés. On distingue deux types de relatives adjectives, suivant le mode employé pour le verbe.

a. Les relatives adjectives à l'indicatif

L'emploi de l'indicatif actualise le procès et énonce celui-ci comme un fait réel.

- l. 5 : « a une roche ou il a maisons bieles et riches et palais grans et miervilleus ».

Il s'agit d'une relative accidentelle ou accessoire (on peut se reporter à la *Grammaire méthodique du français* de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, PUF, 2018,

p. 806), épithète du substantif *roche*. La relative est à l'indicatif parce que l'existence de l'antécédent est énoncée comme un constat.

- 1. 7 « ains est uns pons de fust que chascuns ne puet pas aperchevoir »

La relative, accidentelle, est épithète du substantif *pons* ; l'emploi de l'indicatif situe le procès dans le réel.

b. Les relatives adjectives au subjonctif

Le subjonctif place le procès sur un plan virtuel. Le subjonctif peut remplir un rôle stylistique ou être imposé par la syntaxe. L'extrait n'en comportait qu'un exemple : 1. 6 « nus **qui par dehors soit** nel puet veoir ». Il s'agit d'une relative essentielle, épithète du pronom indéfini *nus*. Le subjonctif se justifie doublement par la forme négative que prend la proposition principale – *nel* étant l'enclise du discordantiel *ne* et du pronom personnel régime *le* – et par l'indétermination référentielle du pronom indéfini *nus* : l'existence d'un référent – même quelconque – est donc nié et le procès qui lui est associé comme caractérisant est donc virtualisé.

II – Les relatives périphrastiques

Certains candidats ignoraient visiblement la distinction entre relative substantive et relative périphrastique. Le jury ne peut que leur conseiller de réviser ces notions de façon urgente.

On peut distinguer les relatives périphrastiques suivant la fonction de celles-ci, par rapport à un mot, l'antécédent, ou par rapport à la phrase.

a. Les relatives périphrastiques, expansion d'un adverbe ou d'un pronom

- 1. 6 « Et la ou vous veistes que la damoisiele se mist n'avoit il point d'iaue »

La relative est une relative périphrastique locative. Elle constitue l'expansion de l'adverbe *la*, de sens catégoriel général (expression du lieu), avec lequel elle forme l'équivalent d'un groupe nominal (*Grammaire méthodique du français*, 2018, p. 814-815). L'ensemble constitué par l'adverbe *la* et la proposition relative a la fonction de complément de phrase, plus précisément de complément circonstanciel de lieu. Le mode indicatif met l'accent sur la réalité du procès qui est actualisé.

- 1. 8 « cil qui laiens vont »

Le pronom relatif *qui* forme avec le démonstratif *cil* une locution pronominale introduisant une proposition relative en fonction nominale : la subordonnée est sujet du verbe *puet*. On peut aussi voir *qui laiens vont* comme expansion du démonstratif *cil* pleinement antécédent. Dans ce cas, la proposition relative est adjectivale et épithète de *cil*. Le jury a accepté les deux analyses.

b. Les relatives périphrastiques détachées

- 1. 8 « il voient le pont, che que autre gent ne voient mie »

Cette relative périphrastique détachée et apposée (cette terminologie est analysée par la *Grammaire méthodique du français*, 2018, p. 815) reprend sémantiquement l'ensemble de la proposition précédant « ains est uns pons de fust », représentée par le pronom démonstratif neutre *che*.

Conclusion

La conclusion est chargée de tracer quelques pistes d'évolution de langue jusqu'au français moderne. L'état de la langue en ancien français, concernant les propositions relatives, est déjà très proche du français moderne. D'un point de vue morphologique, les pronoms composés autour de *lequel* vont apparaître et se développer, mais la distinction et la syntaxe des relatives adjectivales, substantives et périphrastiques, si ce n'est en ce qui concerne l'emploi du subjonctif.

1) Orthographe et lexicologie

Étudiez, d'un point de vue orthographique, morphologique et sémantique, le mot « hasardeuse » (l. 16).

Comme les deux années précédentes, la question portait sur un seul mot : « hasardeuse », à analyser selon trois approches différentes, chacune étant notée à égalité : orthographe, morphologie, sémantique. L'objectif de la question est de vérifier la capacité du candidat à analyser un mot du point de vue de sa formation, de son sens et de sa graphie, à l'aide de notions clairement maîtrisées. Les trois aspects peuvent être traités dans n'importe quel ordre ; on suivra ici celui de l'intitulé de la question.

Dans la partie orthographe, on attend une transcription phonétique du mot et une analyse des divergences entre la réalisation phonique et la réalisation graphique du mot (ses particularités) et non une énumération de toutes lettres composant le mot. Pour la transcription phonétique, les candidats sont libres d'utiliser l'API (alphabet phonétique international) ou l'alphabet des romanistes utilisées en ancien français, à condition que la transcription soit juste. Pour l'analyse, les candidats peuvent adopter le plan qu'ils souhaitent et ne sont pas tenus de recourir à la terminologie de Nina Catach¹ utilisée dans le corrigé qui suit, tant que leur analyse met en évidence la maîtrise des notions de graphème, morphème et phonème. Ce qui doit arrêter l'attention des candidats est tout ce qui peut poser problème : le *h* qui ne se prononce pas mais empêche toute liaison, le *s* qui se réalise [s] entre deux voyelles, le groupe *eu* qui renvoie à un seul phonème [ø].

Dans la partie morphologie, l'essentiel était de repérer qu'*hasardeuse* était un adjectif dérivé d'un nom masculin (*hasard*) à l'aide d'un suffixe féminin (*-euse*). La notion de dérivation permettait ici de décrire la relation que le dérivé entretient avec sa base *hasard* : l'arbitraire du signe ne vaut que partiellement pour les dérivés, qui entretiennent un lien formel et sémantique avec le mot dont ils sont issus. Il était attendu dans les copies que les candidats distinguent clairement la notion de dérivation de celle de la flexion, qui concerne les différentes formes prises par un même mot : le mot était ici fléchi au féminin.

Dans la partie sémantique enfin, une analyse du sens du mot en français moderne et une analyse en contexte précise sont exigées. Le texte proposé à l'étude était extrait d'une correspondance écrite au XVII^e siècle, ce qui devait inviter les candidats à s'interroger sur l'éventuelle évolution du sens du mot depuis le moment de la rédaction du texte. Comme pour l'ancien français, le candidat doit supposer que le jury a choisi le mot en conscience, pour la richesse qu'il présente, en particulier sur le plan de la signification. Même si le candidat ignorait que *hasardeuse* signifiait *téméraire* au XVII^e siècle, il pouvait déduire ce sens du contexte et en particulier du champ lexical du danger qui irrigue le texte.

¹ Nina Catach, *L'Orthographe*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », rééd. 2011.

I- Orthographe

Transcription en **alphabet phonétique international** [azardøz].

a. Les phonogrammes (graphèmes transcrivant un phonème)

- Simple : le graphème « a » transcrit le phonème vocalique [a] et le graphème « d » transcrit le phonème consonantique [d].

Le cas du **graphème « s »** doit être commenté. Sa valeur de base est la consonne sourde [s] en position initiale comme dans « souris ». **Dans une position intervocalique, il transcrit la consonne sonore [z], ici à deux reprises** : « hasardeuse ».

- Composé : les lettres « e » et « u » forment ensemble un **digramme** qui transcrit un seul phonème [ø].

b. Les morphogrammes (graphèmes transcrivant un morphème)

- Le « e » final marque à l'écrit le féminin (morphogramme grammatical). Sa présence provoque une sonorisation du graphème « s » qui précède (voir ci-dessus), si bien que le féminin est marqué à l'oral par le phonème [z] absent au masculin (*hasardeuse* ([azardøz]) vs *hasardeux* [azardø]).
- Le graphème « d » transcrit le phonème consonantique [d]. Cette lettre finale muette de la base nominale « hasard », devient sonore lors de la suffixation. On peut donc la considérer comme une lettre dérivative, i.e. comme une marque de série lexicale (*hasard*, *hasarder*, *hasardeux*).

c. Le graphème non phonogramme (graphème ne correspondant pas à un phonème)

C'est le cas du graphème « h » en initiale du mot. Il ne s'agit pas d'un « h » hérité du latin, dit « h muet » comme dans « les hommes » (liaison possible), mais d'un « **h** dit « **dur** » ou « **aspiré** », souvent à l'initiale de mots étrangers empruntés comme « haricots », « hareng » avec lesquels la liaison est proscrite. Le substantif « hasard » provient en effet de la langue arabe « az-zahr ». Cependant, l'emprunt assimilant ici l'article et le substantif, on peut davantage y voir un graphème ajouté, par analogie aux autres emprunts (comme « harem »).

II- Morphologie

Il s'agit d'un adjectif qualificatif fléchi au féminin singulier (accord avec le pronom personnel de P5 *vous* dans la phrase interro-négative totale : « une autre fois, ne serez-vous point un peu moins hasardeuse ? »).

C'est un **mot construit**, obtenu par **dérivation suffixale** sur la base nominale masculine « hasard ». La suffixation procède par ajout d'un affixe à droite de la base, qui entraîne un changement de catégorie grammaticale : **le suffixe -euse permet d'obtenir un adjectif à partir d'un substantif**, comme dans « chanceux », « peureux », « nuageux ». Il indique la **qualité de /ce qui se rapporte/ aux caractéristiques de + substantif**, et est paraphrasable de différentes façons selon les emplois (« un ciel nuageux » : rempli de nuages, « des propos douteux » : qui éveillent le doute, « un homme courageux » : qui a du courage).

Ce suffixe est ici sous sa forme féminine *-euse*, ce que marque la présence de l'**affixe flexionnel -e, marque du féminin**. La présence de cet affixe entraîne la modification de la consonne finale du suffixe dérivationnel *-eux*.

III- Sémantique

L'adjectif active **deux sèmes** : celui de ce qui est aléatoire et celui du risque.

a. Sens en langue

En français classique, *hasardeux* signifie « téméraire », « qui s'expose au risque », « qui prend des risques », « dangereux », « périlleux ». Selon l'exemple qu'on peut lire dans le dictionnaire de Furetière (1690), « un soldat *hasardeux* » est « celui qui ne feint point de risquer sa vie ». Ce sens est à rattacher à celui du substantif *hasard* (emprunté au Moyen Âge à l'arabe *az-zahr* « le dé à jouer », par l'intermédiaire de l'espagnol *azar* « coup défavorable au jeu de dés ») désignant le risque, le danger, en particulier avec un sujet humain. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 indique : « Hardi, qui expose volontiers sa personne, son bien, sa fortune au hasard. *Ce Pilote est trop hasardeux. Un joueur hasardeux. Un marchand hasardeux* ». Au pluriel « les hasards de la guerre » sont les dangers de la guerre.

En français moderne, l'adjectif « hasardeux » désigne le caractère fortuit, arbitraire, d'une chose ou d'un comportement. « Une entreprise hasardeuse » est une entreprise qui est jugée imprudente, dont la réussite est aléatoire (donc un projet risqué également), « une idée hasardeuse » est une idée qui semble sans fondements, floue. L'adjectif renvoie donc à un aspect non nécessaire, ou **échappant au raisonnement, aux règles ou à la prévision**. Cette évolution sémantique peut être mise en relation avec celle du substantif « hasard », qu'on trouve en français moderne dans :

- l'expression : « jeux de hasard »,
- la locution « au hasard » qui peut signifier « à l'aventure, sans but » ou « sans ordre ». On peut mentionner aussi « par hasard » (fortuitement), « à tout hasard » (quelles que soient les circonstances),
- des locutions verbales « laisser faire le hasard », « ne rien laisser au hasard ».

Au pluriel, le substantif va dénoter un concours de circonstances, des coïncidences (« les hasards de la vie »).

L'adjectif active donc deux sèmes : l'un plus ancien du danger, du risque, le second, plus récent, par glissement, d'arbitraire.

b. Sens en contexte

L'adjectif *hasardeuse* s'inscrit dans un réseau lexical très dense dans le texte qui permettait aussi, à un candidat ignorant son sens spécifique au XVII^e siècle, d'en déduire la signification. Appliqué à un sujet humain, ici « Mme de Grignan », l'adjectif est **synonyme de « téméraire » qu'on trouve plus haut dans la lettre** (« quand vous êtes *téméraire* »), « insensée », « imprudente ». Il s'inscrit dans l'**isotopie du risque, lié au hasard et source de danger**, qui parcourt la fin de la lettre avec les substantifs « aventure » et « dangers », des verbes ou locutions verbales comme « faire peur », « jeter sous une arche », « briser », « noyer », et les substantifs « mort », « péril ».

2) Grammaire

Étudiez, dans un commentaire organisé, les adjectifs qualificatifs dans l'ensemble du texte.

La question très classique de l'adjectif qualificatif a donné lieu à quelques copies remarquables de précision et de réflexion. Toutefois le jury a relevé des fautes et omissions récurrentes, tant dans les connaissances grammaticales que dans la réalisation pratique de l'exercice.

On rappellera que le candidat doit, dans une introduction détaillée, **énoncer les critères formels, sémantiques, distributionnels qui permettent de définir la notion à l'étude**, ici la catégorie grammaticale de l'adjectif, d'en interroger éventuellement les limites, et d'analyser le fonctionnement des adjectifs qui se trouvent dans le texte. Cet exposé liminaire peut être l'occasion de traiter brièvement de questions que le texte ne permettra pas de développer

davantage (par exemple la distinction entre l'adjectif qualificatif et l'adjectif relationnel dans cet extrait).

Les occurrences du texte, dont on attend un relevé exhaustif, doivent être analysées comme l'indique l'intitulé de la question dans un « **commentaire organisé** », ce qui exclut de limiter le développement à une analyse « au cas par cas » de quelques exemples et invite à ordonner ces remarques dans un **plan**. Ce sont les occurrences du texte qui orientent les candidats vers le plan le plus pertinent, à savoir celui qui permet de conjuguer les attentes théoriques de la question et les particularités de l'extrait. On n'attend pas, toutefois, de relevé des occurrences dans l'introduction.

Le jury souhaiterait attirer l'attention des futurs candidats sur trois points de grammaire mal maîtrisés dans de nombreuses copies :

a) La distinction entre l'épithète liée et l'épithète détachée.

Par souci de cohérence, le présent rapport utilise les termes d'« épithète liée » et d'« épithète détachée » employés dans les documents pédagogiques qui figurent en annexe de la question IV (Mise en perspective des savoirs grammaticaux). Dans leur copie, les candidats pouvaient indifféremment employer cette terminologie ou recourir à l'opposition entre « adjectif épithète » et « adjectif apposé ».

L'extrait ne présentait pas de cas d'épithète détachée. L'épithète liée tolère l'insertion d'un adverbe d'intensité (« *Un si grand péril* ») et peut être coordonnée à une autre épithète liée (« *Une mort si proche et si inévitable* »), comme c'était le cas dans plusieurs occurrences du corpus. Ce qui caractérise l'épithète détachée est, comme son nom l'indique, le détachement : l'adjectif qualificatif qui occupe cette fonction est, à l'oral, séparé du nom par une pause, et à l'écrit (le plus souvent) par des virgules. Il est mobile et peut occuper différentes positions dans la phrase, aussi bien antéposées que postposées au groupe Déterminant + Nom : *Mélancoliques, les vacanciers regardaient la pluie tomber / Les vacanciers, mélancoliques, regardaient la pluie tomber / Les vacanciers regardaient la pluie tomber, mélancoliques*. Nous invitons les candidats à se reporter aux grammaires sur cette question qui a suscité beaucoup d'erreurs d'analyse.

b) Le repérage et l'analyse des attributs du COD.

c) La distinction entre l'emploi verbal et l'emploi adjectival du participe passé.

Ces deux derniers cas sont développés dans le corrigé ci-dessous.

Introduction

L'adjectif qualificatif (AQ) est un **mot variable en genre et en nombre** venant s'ajouter à un nom ou un pronom avec lequel il s'accorde et dont il exprime une propriété essentielle ou contingente.

Sa **fonction se définit par rapport à ce nom** : soit il est un élément du GN étendu dont il est un des modificateurs (épithète liée) ; soit il est apposé au GN (épithète détachée) ; soit il est élément du groupe verbal (attribut du sujet ou du COD).

Il constitue une **catégorie morphologiquement hétérogène**, incluant des adjectifs dits « héréditaires », des adjectifs obtenus par conversion ou par dérivation des catégories verbale ou nominale. On le distinguera des déterminants, actualisateurs du nom obligatoirement présents dans le GN et toujours situés à gauche du nom.

Sur le plan sémantique, l'**adjectif qualificatif** se définit comme un **élément caractérisant permettant d'attribuer une propriété** (*proche, grand*) **ou une qualité** (*timide*) **à un support de type nominal** (*vie, péril*). Il ne peut désigner directement les êtres et les objets du monde. Néanmoins sa proximité sémantique avec la catégorie du nom favorise sa substantivation : l'**adjectif substantivé** désigne une classe d'êtres ou d'objets par la propriété dominante dénotée par l'adjectif (*les bons et les méchants*). Dans l'apostrophe « ma bonne », l'AQ est actualisé par le déterminant possessif.

Les adjectifs classifiants indiquent une propriété objective sur la base de laquelle il est possible de définir des ensembles stables (*proche*). Les adjectifs non-classifiants (évaluatifs, affectifs, axiologiques) caractérisent le nom de manière subjective et traduisent la position de l'énonciateur (*bon/bonne, grand, terrible, plaisant...*). Ils dominent largement cet extrait.

Les adjectifs qualificatifs se distinguent des **adjectifs relationnels** (non représentés dans le texte) qui expriment non pas une propriété mais une relation entre deux référents (*la voiture présidentielle / la voiture du président*).

Ils peuvent être complétés par un groupe prépositionnel ou encore modifiés par un adverbe, et forment dans ce cas la tête du syntagme adjectival. Ils peuvent également se coordonner à d'autres expansions du nom assumant la même fonction.

On classera les adjectifs qualificatifs selon la **fonction** (épithète, attribut) qu'ils assument dans la phrase. Le texte présentant un grand nombre de marques de degré, on réservera une partie au traitement de cette question.

Remarques sur le corpus :

Le corpus comporte douze occurrences : Un si **grand** péril, l. 3 ; il est **impossible**, l. 3 ; votre vie si **proche** de sa fin, l. 4 ; vous êtes **téméraire**, l. 5 ; il trouve **plaisant**, l. 5 ; d'être **timide**, l. 7 ; de **bonne** foi, l. 15 ; si **proche** et si **inévitables**, l. 16 ; d'un **bon** goût, l. 16 ; ne serez-vous point un peu moins **hasardeuse**, l. 17 ; voir les dangers aussi **terribles**, l. 18.

Le relevé ne posait pas de difficultés particulières, à l'exception peut-être de « plaisant » qui a souvent été oublié dans les copies. Il s'agit ici de l'adjectif verbal, issu du participe présent. Le statut adjectival du mot est confirmé par la possibilité de l'accord au féminin (*il trouve cette aventure plaisante*) et sa compatibilité avec l'adverbe de degré (*il trouve particulièrement plaisant...*). Il fait donc bien partie du corpus à analyser.

Le jury a par ailleurs valorisé les copies de candidats qui se sont interrogés sur les occurrences suivantes :

- la fonction du pronom « l » dans « de l'être », l. 5 (pronom personnel représentant « **téméraire** » – voir ci-dessous) ;
- l'adverbe « **mieux** », l. 7, en emploi adjectival d'attribut ;
- les participes passés « **noyée** » et « **brisée** », l. 12 (voir ci-dessous) ;
- le syntagme nominal « ma **bonne** » l. 1 et 13.

En revanche, « **autre** », l. 16, qui n'est pas un adjectif qualificatif mais un adjectif indéfini ou un déterminant secondaire, ne fait pas partie du corpus.

I- Les fonctions de l'adjectif qualificatif

Sur le plan morphologique, l'adjectif qualificatif s'accorde en genre et en nombre avec le nom auquel il se rapporte syntaxiquement :

- Le nombre : comme le nom, le pluriel est marqué par -s ou -x (*terribles* s'accorde avec *dangers*).
- Le genre :
 - Le féminin se forme par ajout d'un -e muet à la forme du masculin, ce qui peut entraîner une modification consonantique sans variation vocalique (*hasardeux / hasardeuse*) ou avec variation vocalique (*bon / bonne*).
 - Les adjectifs épiciens terminés par un -e au masculin ne changent pas de forme au féminin (*proche, impossible, inévitable, timide, terrible*).

a. La fonction épithète liée

L'adjectif est en relation directe avec le nom.

Le lien syntaxique et sémantique entre le nom et l'épithète liée (EL) repose sur le fait que **l'adjectif EL est un élément du GN étendu**, étroitement uni au nom auquel il se rapporte. Il peut être modifié par un adverbe et forme dans ce cas la tête du syntagme adjectival en fonction d'épithète liée (par exemple « si grand »). Il peut aussi se coordonner à d'autres expansions du nom en fonction d'épithète. Le texte donne l'exemple de deux EL coordonnées : « une mort si proche et si inévitable ».

L'adjectif épithète liée peut être antéposé ou postposé. Il entretient avec le nom qu'il qualifie un rapport déterminatif ou restrictif s'il est nécessaire à l'identification du référent du GN dont il restreint l'extension (« d'un bon goût ») ou explicatif-descriptif lorsqu'il ajoute une information au mot auquel il se rapporte (« un si grand péril, une mort si proche et si inévitable »).

Le texte comporte 5 occurrences :

- (1) « un si **grand** péril »
- (2) « de **bonne** foi »
- (3) et (4) « une mort si **proche** et si **inévitable** »
- (5) « d'un **bon** goût »

EL postposée : « une mort si **proche** et si **inévitable** » : la postposition est la position standard de ces adjectifs (*une inévitable/proche mort), et leur ordonnancement suit le principe de la cadence majeure.

EL antéposées : les adjectifs *beau, bon, grand, gros...* descriptifs, d'une ou deux syllabes et d'usage fréquent sont généralement antéposés au nom comme dans « d'un **bon** goût », mais peuvent également être postposés, ce qui peut entraîner un changement d'acception (*un grand homme/un homme grand*). Dans « un si **grand** péril », l'antéposition permet l'intensification de la notion dénotée par le nom. Pour « de **bonne** foi », on notera également le tour figé témoignant de la tendance ancienne à l'antéposition.

b. La fonction attribut du sujet

L'attribut du sujet établit un rapport de type prédicatif avec le sujet du GV par l'intermédiaire d'un verbe d'état (*être* ou ses substituts) qui exprime un rapport d'identité, de caractéristique ou d'assimilation, ce que marque l'accord sujet/attribut.

Le texte comporte 4 occurrences + 1 :

- (1) et (1') « Quand vous êtes **téméraire**, il trouve plaisant de l'être encore plus »
- (2) « Il est **impossible** de se représenter votre vie si proche de sa fin... »
- (3) « Qu'il eût été bien mieux d'être **timide** »
- (4) « Ne serez-vous point un peu moins **hasardeuse** ? »

L'exemple (1) illustre la structure canonique de l'attribut du sujet où un AQ forme avec la copule *être* un prédicat. À la différence de la structure transitive (verbe + COD), l'attribut entretient avec le sujet une relation de caractérisation : l'adjectif attribut applique une propriété au support sujet dans les limites modales et temporelles exprimées par les marques flexionnelles du verbe d'état (phénomène de l'accord). L'exemple (4) montre la structure canonique au futur (*serez*) et avec l'inversion du sujet due à la modalité interrogative. Cette occurrence se caractérise également par la présence d'un groupe adverbial (« un peu moins ») qui modifie l'adjectif et forme avec lui le syntagme adjectival en fonction d'attribut du sujet.

L'exemple (1') montre la capacité de l'AQ attribut du sujet à se pronominaliser par le pronom personnel représentant *le* : « Il trouve plaisant de l'être plus que vous » = d'être plus téméraire que vous.

Les exemples (1') et (3) sont des cas d'attributs incidents à un sujet non exprimé car la copule *être* est à l'infinitif (mode non personnel). Le support sujet se déduit du contexte (dans l'exemple (1') M. de Grignan repris par « il », et « vous » dans l'exemple (2)).

L'exemple (2) présente le cas d'un tour impersonnel. On peut analyser **impossible** comme attribut du sujet grammatical *il* impersonnel ; on préférera cependant l'analyser comme attribut du sujet sémantique « se représenter votre vie si proche de sa fin », séquence de l'impersonnel.

Remarque sur les participes passés : les formes de participes passés du texte sont dans un emploi verbal : temps composé d'un verbe actif (« il est passé », « que l'orage fût passé ») ou verbe à la voix passive avec complément d'agent (« ... n'être point effrayée d'un si grand péril », « n'avez-vous point été effrayée d'une mort certaine ? »). Elles décrivent une action et non l'état résultant de l'action, comme le ferait un participe passé employé comme adjectif. On peut toutefois discuter le cas des occurrences de participe passé dans « quel miracle que vous n'avez point été **brisée** et **noyée** » où les participes passés sont employés sans complément d'agent. Toutefois, la présence du complément de temps « en un instant » oriente l'interprétation vers celle du passif décrivant une action.

c. La fonction attribut du COD

Le même rapport de type prédicatif est établi par certains verbes transitifs entre leur COD et un troisième constituant du groupe verbal dit « attribut du COD » : GV = V + COD + attribut du COD.

Le texte comporte 3 occurrences :

(1) « Se représenter votre vie si **proche** de sa fin ».

(2) « Il trouve **plaisant de l'être encore plus que vous** ».

(3) « Une aventure comme celle-là ne vous ferait-elle pas voir les dangers aussi **terribles** qu'ils sont ».

L'exemple (1) offre un cas d'adjectif précédé d'un adverbe de degré (« si ») et suivi d'un complément (« de sa fin »). L'adjectif est le mot-tête du syntagme adjectival (« si proche de sa fin ») en fonction d'attribut. Dans l'occurrence (3), l'adjectif est suivi d'une proposition subordonnée corrélatrice de comparaison appelée par l'adverbe « aussi ».

Les AQ noyaux d'un syntagme adjectival attribut du COD ne sont pas des constituants internes du GN (ou du groupe infinitif dans l'exemple 2) mais ils entretiennent avec le COD d'un verbe transitif une relation de type prédicatif : « Il trouve **plaisant de l'être encore plus que vous** » = l'être encore plus que vous est plaisant (pour lui). L'accord de l'AQ avec le COD révèle sa relation d'incidence avec celui-ci.

Les verbes transitifs autorisant cette construction présentent dans cette acception un sème d'état : se représenter, voir = *considérer que X est Y* ; trouver ne signifie pas ici *découvrir* mais *penser que X est Y* (*je trouve cette aventure plaisante* = « juger, la trouver plaisante »).

La différence entre l'attribut du COD et l'EL s'observe à travers la possibilité de pronominaliser uniquement le COD (se la représenter si **proche** de sa fin ; il trouve cela **plaisant** ; les voir aussi **terribles** qu'ils sont) et dans certains cas de déplacer l'AQ attribut du COD. Le test de la pronominalisation permet de distinguer la construction avec attribut du COD (*j'ai trouvé ce livre agréable à lire > je l'ai trouvé agréable à lire*) de la construction avec COD seul (*j'ai trouvé le livre que tu cherchais/perdu/rouge > je l'ai trouvé*).

S'agissant de l'exemple (3), une analyse de « terribles » comme épithète liée est également acceptable, dans la mesure où le syntagme adjectival est antéposable (« voir d'aussi terribles dangers ») et pronominalisable par *les* (« Une aventure comme celle-là ne vous ferait-elle pas

les voir ? »). Toutefois son analyse comme attribut est plus pertinente en contexte pour l'interprétation sémantique et pragmatique de l'énoncé.

II- Les degrés de l'adjectif

La propriété indiquée par l'AQ peut faire l'objet d'une évaluation en degré dont l'expression s'effectue à l'intérieur du groupe adjectival :

a. Sans référence à un étalon de mesure : le degré d'intensité

L'adverbe d'intensité SI permet l'expression du haut degré comme dans les occurrences « un si **grand** péril », « se représente une vie si **proche** de sa fin », « une mort si **proche** et si **inévitable** ».

b. Par rapport à un élément explicité : les degrés de comparaison

Les degrés de comparaison permettent d'exprimer : la supériorité : ex. 1 ; l'égalité : ex. 2 ; l'infériorité : ex. 3.

(1) « Il trouve plaisant de l'être encore plus que vous ».

(2) « ... voir les dangers aussi **terribles** qu'ils sont ».

(3) « Une autre fois, ne serez-vous pas un peu moins hasardeuse... »

Le système comparatif met en jeu des adverbes (*plus, aussi*) précédant l'adjectif évalué, sauf dans le cas où celui-ci est pronominalisé (ex. 1). Une corrélation met en rapport deux termes mesurés au moyen de la conjonction QUE. L'étalon de référence est le complément de comparaison : ce peut être un GN, un pronom personnel (ex. 1) ou une proposition subordonnée comparative (ex. 2).

Dans la phrase « Une autre fois, ne serez-vous point un peu moins **hasardeuse**... » (ex. 3), on peut considérer que le complément circonstanciel de temps « une autre fois » contient implicitement l'étalon de référence qui serait *que cette fois*.

STYLISTIQUE

Vous ferez une étude stylistique de ce texte en montrant notamment comment l'écriture épistolaire transcrit les émotions.

Le texte proposé cette année était extrait de la correspondance de Mme de Sévigné. L'épistolière s'y adresse à celle qu'elle appelle « ma bonne », et le chapeau introducteur visait à éviter toute ambiguïté dans l'identification du référent : Mme de Grignan, l'aînée de ses deux enfants et unique fille. Certains candidats ont fait l'effort de contextualiser le texte, en rappelant avec justesse les liens affectifs très forts qui unissaient Mme de Sévigné à sa fille, et le statut de la lettre au XVII^e siècle comme correspondance réelle en même temps que comme objet littéraire de salon.

Les connaissances d'histoire littéraire sont évidemment tout à fait bienvenues dans un commentaire stylistique, encore faut-il bien les utiliser. La référence bibliographique située à la fin de l'extrait comportait deux dates : celle de l'édition moderne d'où l'extrait a été tiré (1972), qui n'avait pas lieu d'être commentée par les candidats, et celle de la date originale de rédaction du texte (mars 1671). Cette dernière date devait exclure les analyses qui faisaient de Mme de Sévigné une représentante du baroque, de même que le genre épistolaire rendait peu pertinent le rattachement du texte au tragique ou au lyrisme. Il convenait également de ne pas plaquer des leçons de cours sur le roman épistolaire, d'autant moins pertinents ici que la

correspondance de Mme de Sévigné n'est pas un roman. De ce fait, la comparaison avec les *Lettres persanes* de Montesquieu était rarement bienvenue. Ce n'est qu'à la condition d'être précise et exacte que l'histoire littéraire peut être mobilisée dans un commentaire stylistique en tant qu'elle vient éclairer le style ou le fonctionnement de l'œuvre. Elle ne saurait toutefois avoir la même place que dans un commentaire littéraire.

Le commentaire stylistique d'un texte est dominé par la question de son fonctionnement et de sa littéarité. Il n'est ni un commentaire littéraire, ni une accumulation de relevés secs et ponctuels, détachés de toute visée esthétique ou herméneutique unifiante, ni une analyse psychologisante. Une analyse stylistique exige l'identification de faits langagiers structurants ou signifiants relevant de la grammaire, du lexique, des figures, du dispositif énonciatif ; la description du phénomène et son interprétation à l'échelle du passage sur un plan esthétique ou herméneutique. Elle exige donc la capacité à pouvoir nommer avec précision et exactitude les procédés présents dans le texte, mais aussi à commenter les procédés : leur place dans le texte, leur rôle. Isolés, les procédés sont peu signifiants ; c'est en tant qu'ils forment un ensemble, voire un système, qu'ils ont du sens.

La problématique, de ce fait, est ce qui permet d'unifier le commentaire, et c'est malheureusement ce qui a souvent fait défaut dans des copies qui, par ailleurs, identifiaient avec justesse de nombreux procédés pertinents. Il convient donc de s'interroger sur les attendus stylistiques du sujet. Le texte de Mme de Sévigné présentait un certain nombre de phénomènes récurrents, immédiatement rattachables à la question de l'expression des émotions, comme la prédominance de la modalité exclamative, par exemple, relevée par l'ensemble des candidats. L'intitulé de la question invitait toutefois les candidats à s'intéresser à cette question des émotions en lien avec la forme épistolaire du texte et donc à l'analyser dans le cadre d'un dispositif énonciatif intersubjectif spécifique, et non simplement pour elle-même. On s'attendait donc à ce que les candidats problématisent, d'une manière ou d'une autre, le lien entre expression des émotions et genre épistolaire, en s'interrogeant sur la place de la **subjectivité** (transcription des émotions par l'énonciatrice) et de l'**intersubjectivité** (transmission des émotions à la destinataire) dans le texte.

L'organisation du commentaire est également partie prenante de la problématisation. C'est tout l'intérêt des titres apparents qui permettent de gagner du temps au moment de la rédaction, mais aussi de mettre en évidence la structure et la progression de l'analyse. Les titres peuvent renvoyer à un phénomène formel, à un élément d'interprétation, ou bien, idéalement, aux deux. On rappellera enfin qu'à l'exception des titres et d'éventuelles listes d'exemples, les commentaires doivent être rédigés. L'intérêt du commentaire stylistique repose essentiellement sur l'analyse, occultée en l'absence de rédaction ou dans le cas de rédactions en style télégraphique.

Introduction

Dans cette lettre adressée à sa fille, Mme de Sévigné répond à une précédente lettre pour exprimer les émotions que sa lecture a suscitées. Mme de Sévigné se dit en effet horrifiée à l'idée des dangers que sa fille a courus avec son mari en traversant le Rhône à la barque. Alors même que le dispositif épistolaire a ceci de spécifique qu'il s'agit d'un discours impliquant un décalage géographique, et surtout temporel, entre le moment de la rédaction et celui de la réception, Mme de Sévigné cherche à rendre présente son inquiétude à sa fille et, au-delà, à tous ceux qui prendraient connaissance de la lettre.

L'axe proposé (montrer « comment l'écriture épistolaire transcrit les émotions ») invitait de ce fait les candidats à analyser la valeur affective de cette lettre qui ne vise pas tant à transmettre des informations qu'à exprimer, et à faire partager, l'inquiétude d'une mère. Des six fonctions du langage selon Roman Jakobson, celle qui domine cette lettre est la fonction expressive, relative à l'expression des sentiments du locuteur. L'on observe toutefois dans cet extrait que

Mme de Sévigné ne parle explicitement pas tant d'elle que de sa fille, que l'expression de ses émotions passe par la représentation même de l'événement qui en est la cause, et que la fonction expressive se double d'une fonction conative, axée sur la destinataire, visant à faire ressentir la peur et l'amour maternels par la fille elle-même.

Le plan choisi ici vise à rendre compte du fonctionnement énonciatif du texte. Bien d'autres plans étaient évidemment possibles et ont été acceptés.

I – Subjectivité : l'expression des émotions de l'épistolière

La lettre s'inscrit en réaction à une précédente lettre, mentionnée l. 1 : « ma bonne, quelle lettre ! ». **Son objet est de transcrire la vive émotion que Mme de Sévigné a ressentie à sa lecture.** Elle se caractérise de ce fait par la récurrence de plusieurs procédés, marques de subjectivité, qui donnent également à la lettre l'allure d'un discours oral et spontané.

a. Enchaînements phrastiques : un mimétisme de spontanéité

La lettre ne suit aucun des schémas prototypiques de progression textuelle. On y observe à la fois des **ruptures thématiques** (par exemple, l. 4-5 : « il est impossible de se représenter votre vie si proche de sa fin, sans frémir d'horreur. Et M. de Grignan vous laisse conduire la barque ! ») et des **anaphores rhétoriques** (par exemple, l. 10-11 : « Ce Rhône qui fait peur à tout le monde ! Ce pont d'Avignon où l'on aurait tort de passer en prenant de loin toutes ses mesures ! »), et de manière générale une **prédilection pour la juxtaposition et la coordination par et** qui procèdent par accumulation et laissent implicites les liens sémantiques qui unissent les propositions successives (par exemple l. 4-5 « Et M. de Grignan vous laisse conduire la barque ! et quand vous êtes téméraire, il trouve plaisant de l'être encore plus que vous ! » ou l. 13 : « je ne soutiens pas cette pensée ; j'en frissonne », plutôt que « je ne soutiens pas cette pensée, mais bien au contraire j'en frissonne »). On relève également un cas de dislocation (« il en avait, lui », l. 8). Ces ruptures et répétitions miment la **spontanéité d'un discours qui emprunte ses traits à ceux de la conversation orale**, en même temps qu'elles signalent l'**emprise de l'émotion** à laquelle est en proie l'énonciatrice.

b. Modalité exclamative : l'expression des émotions

L'émotion est également marquée par la prédominance de la **modalité exclamative**, qui marque l'engagement affectif de l'énonciateur dans son énoncé. Cette modalité se réalise dans le texte à travers plusieurs structures syntaxiques propres :

- **Phrase verbale ouverte par l'adverbe exclamatif que** (« que je vous aurais mal tenu ma parole, si je vous avais promis de n'être point effrayée d'un si grand péril ! », l. 1-2 ; « Que j'ai de la peine à comprendre sa tendresse en cette occasion ! », l. 9-10)
- **Phrase averbale ouverte par le déterminant exclamatif quel** (« quelle lettre ! quelle peinture de l'état où vous avez été ! », l. 1 ; « Et quel miracle que vous n'avez pas été brisée et noyée dans un moment ! » l. 12-13)
- **Phrase averbale thématique** (« Ce Rhône qui fait peur à tout le monde ! Ce pont d'Avignon où l'on aurait tort de passer en prenant de loin toutes ses mesures ! » l. 10-11)

La modalité exclamative est renforcée par les **interjections** (« ah ! », l. 1 ; « Ah mon Dieu ! » l. 6-7), marques à la fois d'oralisation et d'affect, reproduites à l'écrit comme pour mieux **donner à entendre l'effroi éprouvé par l'énonciatrice.**

c. Marques du haut degré : la violence des émotions

La modalité exclamative se combine enfin avec de nombreuses marques de haut degré :

- **Adverbe si** (« un si grand péril », l. 2-3 ; « votre vie si proche de sa fin », l. 3-4 ; « une mort si proche et si inévitable », l. 15-16)

- **Comparaison** d'égalité (« une aventure comme celle-là ne vous fera-t-elle point voir les dangers aussi terribles qu'ils sont ? », l. 17-18) ou de supériorité (« il trouve plaisant de l'être encore plus que vous », l. 5)
- **Gradation** au sein de binômes : « brisée et noyée » (l. 12), « une mort si proche et si inévitable » (l. 15-16) ; ou avec renversement du négatif en positif : « je ne soutiens pas cette pensée ; j'en frissonne, et m'en suis réveillée avec des sursauts dont je ne suis pas la maîtresse » (l. 13-14)
- **Isotopie de l'intensité** : « horreur » (l. 4), « violemment » (l. 12), « inévitable » (l. 16), « terribles » (l. 17), et **totalisation** : « tout le monde » (l. 10), « toutes ses mesures » (l. 11).

Ces différents procédés sont révélateurs de la lecture que Mme de Sévigné fait de l'événement qui lui a été relaté par sa fille. Émile Benveniste¹ avait associé à chacun des grands types de phrase une posture énonciative fondamentale : décrire, pour l'assertion ; interroger, pour l'interrogation ; ordonner, pour l'injonction. Dans ce système, l'exclamation, qui peut se combiner aux autres modalités d'énonciation, est une modalité discutée dont on voit ici qu'elle mérite son statut de modalité affective à part entière : Mme de Sévigné ne dit rien à Mme de Grignan qu'elle ne sache déjà de son aventure passée ; elle ne vise pas tant non plus à informer de son émotion (peu de phrases ont pour sujet Mme de Sévigné elle-même) qu'à en faire part. Le texte est ainsi dominé par le **fort engagement subjectif** de la part de l'énonciatrice, qui exprime ainsi son effroi, et donne une **preuve supplémentaire de son amour maternel**.

II – Hypotypose : la mise en scène des affects

Madame de Sévigné évoque un événement passé, auquel elle n'a pas assisté mais qui lui a été relaté par sa fille dans une lettre. Son émotion est donc en décalage avec l'événement (« je sais bien qu'il est passé », dit-elle l. 3), mais aussi avec le moment où sa fille en prendra connaissance, ultérieurement, en lisant la lettre. De ce fait, l'écriture de la lettre semble aussi un moyen, pour l'épistolière, de prolonger l'émotion au-delà de ses bornes temporelles, en convoquant l'image de l'événement passé, à la fois réel et fantasmagorique.

a. Isotopie de la vue : une invitation à la représentation mentale

Mme de Sévigné parle de la lettre de Mme de Grignan comme d'une « peinture » (l. 1) et poursuit sa propre lettre **en invitant son lecteur à se représenter la scène** : le verbe *se représenter* est lui-même employé l. 3 au sein d'une construction impersonnelle qui inclut de fait le lecteur (« il est impossible de se représenter votre vie si proche de sa fin, sans frémir d'horreur »). L'idée d'une **représentation par la pensée** est encore présente quelques lignes plus loin, appliquée à l'énonciatrice (« je ne soutiens pas cette pensée » l. 13) mais aussi à la destinataire de la lettre (« une aventure comme celle-là ne vous fera-t-elle point *voir* les dangers aussi terribles qu'ils sont ? » l. 17-18).

b. Hypotypose : donner à voir le passé et le fantasmé

Sans donner à son texte ni la structure d'une description, ni celle d'une narration, Mme de Sévigné évoque dans cette lettre une scène qu'elle n'a elle-même pas vue mais dont elle mentionne les différents éléments constitutifs (la barque, l'orage, le pont) en reprenant implicitement le discours de sa fille : c'est le rôle de l'**article défini** dans les GN « la barque » (l. 4) ou « l'orage » (l. 6) qui présupposent l'existence d'une barque et d'un orage qui n'ont pas été introduits précédemment dans le discours, mais qui sont sans doute présents dans la

¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 129-130.

mémoire de Mme de Grignan et servent au lecteur à **construire une scène**. L'emploi des toponymes précédés du déterminant **démonstratif** (« Ce Rhône », « Ce pont d'Avignon », l. 10) crée un **effet de deixis** : Mme de Sévigné introduit ces lieux dans son discours comme s'ils étaient présents sous ses yeux et donne ainsi à voir la scène source de son émotion. De ce fait, l'article indéfini employé dans la phrase suivante (« Un tourbillon de vent vous jette violemment sous une arche ! » l. 11-12) prend une valeur spécifique qui contribue à la représentation de la scène.

Le jeu sur les temps verbaux participe également de l'actualisation de la scène passée grâce au recours au **présent de l'indicatif** : « Et M. de Grignan vous laisse conduire la barque ! » (l. 4) ou plus loin « Un tourbillon de vent vous jette violemment sous une arche ! » (l. 11-12), si bien que le **présent d'énonciation** (« je ne soutiens pas cette pensée ; j'en frissonne » l. 13) **se confond avec le présent de narration** et fait se superposer l'image de la traversée en barque avec les manifestations d'effroi qu'elle engendre.

Il faut noter toutefois que l'effroi est lié autant à la représentation de ce qui s'est passé que ce qui aurait pu l'être, signalé par l'emploi du **subjonctif** (« quel miracle que vous n'ayez pas été brisée et noyée dans un moment ! » l. 12-13). Par cette **mise en scène de Mme de Grignan de façon à la fois réaliste et fantasmagorique**, Mme de Sévigné justifie son sentiment d'effroi en même temps qu'elle assure la contagion de l'émotion.

c. Figures de répétition : la force de la vision

L'effet d'hypotypose est renforcé par la présence de figures de répétition, à l'échelle du phonème avec l'**allitération** en [v] par exemple (« Un tourbillon de vent vous jette violemment sous une arche ! » l. 11-12) ou à l'échelle du mot avec les procédés d'**anaphore** (« quelle lettre ! quelle peinture de l'état où vous avez été ! » l. 1 ; « Ce Rhône qui fait peur à tout le monde ! Ce pont d'Avignon où l'on aurait tort de passer en prenant de loin toutes ses mesures ! » l. 10-11). Ces figures donnent à la lettre une **véhémence** qui en renforce le propos.

III – Rhétorique argumentative : agir sur la pensée et les émotions de la destinataire

Mme de Sévigné parle peu d'elle-même dans la lettre : dans deux courts passages seulement elle énonce explicitement son effroi (l. 2-3) et son angoisse (l. 13-14). Le texte est en réalité paradoxalement centré sur Mme de Grignan elle-même qu'il s'agirait d'inciter, par l'émotion, à une plus grande prudence à l'avenir, même s'il n'est pas à exclure que l'effroi exprimé soit en partie exagéré et ne vise en réalité qu'à exalter le courage de la jeune femme.

a. Pronoms personnels : la prédominance de la 2^e personne

En dépit des nombreuses marques de subjectivité présentes dans le texte, on observe que la lettre est dominée par les **pronoms personnels de deuxième personne**, et non de première (17 occurrences contre 7). Cette prédominance du *vous* est révélatrice de la place centrale donnée dans cette lettre à la destinataire : Mme de Sévigné ne parle explicitement pas tant d'elle dans cet extrait qu'elle ne parle de sa fille. La destinataire est également la seule à être **caractérisée par un groupe nominal** : « ma bonne » employée à deux reprises (l. 1 et l. 13). Ce syntagme, qui résulte de l'effacement d'un substantif (*amie*, par exemple), entraîne la substantivation de l'adjectif *bonne* et signale dès les premiers mots du texte, pour qui ne connaîtrait pas la relation entre Mme de Sévigné et Mme de Grignan, **l'affection de la mère pour sa fille**.

b. Argumentation latente

En parlant ainsi à sa fille de l'aventure qu'elle a vécue, Mme de Sévigné cherche, en lui faisant partager l'émotion qu'elle a ressentie, à modifier son point de vue sur son comportement passé. Mme de Sévigné joue d'une part sur la connivence : ainsi, la **subordonnée relative** dans les

deux occurrences « Ce Rhône qui fait peur à tout le monde ! » et « Ce pont d'Avignon où l'on aurait tort de passer en prenant de loin toutes ses mesures ! » (l. 10-11) affiche une valeur définitoire présentée comme partagée et que Mme de Grignan ne peut pas contester.

Mme de Sévigné cherche également à inverser certaines pensées supposées ou réelles de sa fille. Elle fait d'abord prendre en charge par son gendre ses propres pensées par le recours au **discours indirect** (« qu'il eût été bien mieux d'être timide, et de vous dire que si vous n'aviez point de peur, il en avait, lui, et ne souffrirait point que vous traversassiez le Rhône par un temps comme celui qu'il faisait ! » l. 7-9), puis les modalise par le recours aux **interro-négatives**. La négation exceptive (« Trouvez-vous toujours que le Rhône ne soit que de l'eau ? » l. 14-15) ou bitensive en *ne... point* (« De bonne foi, n'avez-vous point été effrayée d'une mort si proche et si inévitable ? » l. 15-16 ; « une aventure comme celle-là ne vous fera-t-elle point voir les dangers aussi terribles qu'ils sont ? » l. 17-18), ou encore l'opposition au sein d'un même énoncé de termes à connotations dysphorique et euphorique (« avez-vous trouvé ce *péril* d'un *bon goût* ? » l. 16) orientent la réponse attendue à ces questions et visent donc à **agir sur la pensée même de la destinataire**. Il s'agit de remettre en cause un discours implicitement attribué à Mme de Grignan (« De bonne foi... » l. 15-16), voire de le renverser (« Trouvez-vous toujours que le Rhône ne soit que de l'eau ? » l. 14-15) et de suggérer une pensée nouvelle marquée par le passage du passé composé au **futur** dans les dernières questions de l'extrait (« une aventure comme celle-là ne vous fera-t-elle point voir les dangers aussi terribles qu'ils sont ? » l. 17-18). Par la répétition, l'effroi de la mère (« si je vous avais promis de n'être point *effrayée* », l. 2) est alors appliqué à la fille (« n'avez-vous point été *effrayée* » l. 15) sous la forme d'une question qui vise en apparence à susciter chez Mme de Grignan une peur qu'elle ne semble pas avouer, afin de la décourager à l'avenir de semblables actions.

c. Lexique : la condamnation de la témérité ?

La lecture que Mme de Sévigné donne de l'événement survenu à sa fille est également orientée par le choix des mots qu'elle utilise. Mme de Sévigné recourt aux termes *péril* (l. 3 et 16) et *aventure* (l. 17), qui comportent tous deux le sème de /risque/, comme aussi l'adjectif *hasardeuse* (l. 17, voir aussi lexicologie) qui renvoie en mauvaise part à la notion de *danger* (l. 18). On peut y associer l'adjectif *téméraire* (l. 5), et l'emploi de l'expression lexicalisée, remotivée en contexte, « vogue la galère » (l. 6). À travers ce **champ lexical du risque**, Mme de Sévigné **met en avant l'imprudence** de sa fille, mais on peut toutefois se demander quelle connotation donner à ce lexique et si Mme de Sévigné, par une subtile ironie, ne ferait pas aussi semblant d'exagérer son effroi et les dangers courus par sa fille pour mieux reconnaître son courage.

Conclusion

La lettre prend appui sur une lettre première (celle de Mme de Grignan) à laquelle elle forme une réponse. Par son allure spontanée, cette lettre vise d'une part à exprimer les émotions ressenties par l'épistolière à la lecture des aventures survenues à sa fille et à les partager, à sa fille elle-même, d'abord, et plus largement à tout lecteur. Mme de Sévigné donne à lire son effroi, émotion qui fonctionne comme un filtre révélant en réalité la force de son amour maternel, et peut-être aussi son admiration pour sa fille.

MISE EN PERSPECTIVE DES SAVOIRS GRAMMATICaux

Dans la perspective de l'enseignement et de l'étude de la langue au collège, vous présenterez une réflexion didactique sur les expansions du nom, fondée sur vos connaissances théoriques.

Vous vous appuyerez pour cela :

- **sur la question 2 de l'étude synchronique du Texte II (Français moderne),**
- **sur le document ci-dessous.**

Pour cette dernière partie de l'épreuve, on attend des candidats :

- un propos organisé avec une brève introduction et une présentation structurée de la réflexion ;
- une présentation théorique des expansions du nom, fondée sur des savoirs universitaires ;
- un appui sur la question 2 qui portait sur les adjectifs qualificatifs dans la lettre de Madame de Sévigné ;
- une connaissance des programmes scolaires et une lecture critique des documents proposés, deux extraits de manuel, l'un se référant au cycle 3 (CM1, CM2 et 6^{ème}), l'autre au cycle 4 (5^{ème}, 4^{ème}, 3^{ème}).

Les bonnes copies ont su prendre en compte ces différentes attentes, sans pour autant en faire le plan attendu : en effet, le candidat est libre d'organiser son propos comme il le souhaite pourvu qu'une structuration permette de saisir le cheminement de sa réflexion.

Les candidats qui abordaient cette question de didactique avec une **vision globale du sujet** ont saisi l'articulation des différentes parties de l'épreuve, et ont établi des rapprochements intéressants non seulement avec la question 2 sur les adjectifs qualificatifs, mais aussi avec l'ensemble du texte de Français moderne, voire avec la question de syntaxe en ancien français : en effet, même si l'appui sur le texte d'ancien français n'était pas obligatoirement attendu pour le traitement de cette partie, les candidats pouvaient tirer parti de leur étude sur les propositions subordonnées relatives pour traiter la question de didactique sur les expansions du nom.

Une bonne **connaissance des programmes scolaires** permettait par ailleurs de lire les documents proposés dans la perspective d'une approche progressive de la notion, en articulation avec les compétences de lecture et d'expression.

Certains candidats se sont également appuyés sur des ouvrages théoriques, notamment en didactique de l'enseignement de la langue, sur les documents d'accompagnement des programmes disponibles sur *Eduscol*, ou sur des textes officiels comme la Note De Service (NDS) intitulée *Enseignement de la grammaire et du vocabulaire : un enjeu majeur pour la maîtrise de la langue française* du 25/04/2018), qui permettent d'envisager les démarches induites par les documents présents en annexe du sujet et d'en évaluer l'intérêt mais aussi les limites : sans remettre en cause le sujet, ce qui est maladroit, les candidats qui interrogent la pertinence de certains choix manifestent ainsi les compétences d'analyse attendues.

Au sujet des **savoirs théoriques**, alors que certains se sont limités à quelques éléments succincts extraits ou recopiés des documents A et B, les candidats sont invités à manifester des connaissances plus approfondies que celles qui ont été sélectionnées par les auteurs des manuels : ainsi, ils pouvaient citer des types d'expansions moins fréquentes, énumérer les propriétés de ces expansions, questionner l'apposition en tant qu'expansion du nom. Des erreurs ont été relevées dans certaines copies telles que la confusion entre l'expansion du nom et la fonction attribut, ou une distinction entre le Groupe Verbal et le Groupe Nominal qui conduit à affirmer l'impossibilité de trouver des expansions du nom dans des mots ou des groupes en fonction de complément du verbe.

Enfin, certains candidats perdent du temps avec **des propositions qui ne correspondent pas aux attentes** et qui, de ce fait, dévalorisent leur prestation : citation de conseils délivrés par des collègues, correction des exercices, présentation d'une séance voire d'une séquence complète, ou encore rédaction, comme dans une pièce de théâtre, des échanges imaginaires entre un professeur et ses élèves. L'exploitation des documents pédagogiques se limite à interroger la présentation et la hiérarchisation des informations, à expliciter les démarches impliquées par les consignes, à envisager les points d'appui, les prérequis et parfois, les confusions induites par certains documents, ainsi qu'à proposer, ponctuellement, une autre démarche ou une démarche complémentaire. Il s'agit en effet pour le candidat de manifester sa capacité à prendre un juste recul critique vis-à-vis de ces propositions de manuels plutôt que d'en envisager l'exploitation concrète avec des élèves pour laquelle il lui manque à la fois du temps et la définition d'un contexte d'enseignement.

I. Exposé sur les expansions du nom

a. Définition des expansions du nom

Cette expression désigne les éléments facultatifs, sur le plan syntaxique, mais pas toujours sur le plan sémantico-référentiel, du groupe nominal. Elles permettent de passer d'un GN simple à un GN expansé.

Les classes grammaticales expansions du nom les plus fréquentes sont :

- l'adjectif qualificatif ou participe : *la belle saison ; la note revalorisée ;*
- le groupe nominal prépositionnel complément du nom : *les plaisirs de la vie ;*
- la proposition subordonnée relative : *Les élèves qui n'ont pas encore choisi leur roman sont invités à se rendre au CDI sur l'heure du déjeuner ;*

Et, de fréquence moindre :

- la proposition subordonnée complétive : *L'idée que sa fille ait pris tant de risques a terrifié Madame de Sévigné.*
- le groupe infinitif : *la peur d'écrire ;*
- le nom employé comme épithète : *mode avion, le roi Louis XIV*

L'apposition, détachée du GN par une virgule à l'écrit et par une pause à l'oral, est considérée comme une prédication. Qu'il s'agisse d'un adjectif qualificatif, d'une proposition subordonnée relative, d'un groupe nominal, l'apposition est un modificateur non pas du nom, mais du GN tout entier : *la correspondance de Mme de Sévigné, que les élèves ont lue dans leur cours de français... ; Mme de Sévigné, la plus célèbre épistolière de la littérature française.*

b. Propriétés

Les expansions du nom complètent le sens du nom à l'intérieur du GN. Elles sont cumulables mais *leurs combinaisons sont régies par des contraintes d'ordre strictes*. À de rares exceptions près (certains adjectifs), elles ne sont pas déplaçables. Elles peuvent assurer la détermination du nom en restreignant son extension. C'est ainsi que l'on distingue des expansions déterminatives du nom qui permettent l'identification de sa contrepartie référentielle, ou des expansions qui n'apportent qu'une caractérisation du nom.

Sur le plan de la fonction grammaticale, toutes les expansions du nom enrichissent ou précisent le nom noyau du GN : ainsi, on parle de complément du nom pour un GN prépositionnel, de complément de l'antécédent pour une proposition subordonnée relative, d'épithète pour un adjectif qualificatif.

c. Le texte II (Français moderne)

Il offrait plusieurs occurrences variées qui pouvaient être convoquées et discutées, notamment pour illustrer la partie théorique : les candidats étaient invités à s'appuyer sur la question 2 (adjectifs qualificatifs) ; certaines occurrences permettaient également d'illustrer les cas de cumul des expansions du nom pour un même nom.

En voici quelques-unes que les candidats pouvaient relever et commenter :

- *quelle peinture de l'état où vous avez été !* (l. 1)
- *un si grand péril* (l. 2)
- *Ce pont d'Avignon où l'on aurait tort de passer en prenant de loin toutes ses mesures...* (l. 10)
- *Un tourbillon de vent...* (l. 11)
- *avec des sursauts dont je ne suis pas la maîtresse.* (l. 14)
- *d'une mort si proche et si inévitable ?* (l. 15)
- *un bon goût ?* (l. 16)
- *une aventure comme celle-là.* (l. 17)

D'autre part, les candidats pouvaient s'appuyer sur ce texte pour montrer le rôle joué par les adjectifs qualificatifs et les différentes expansions du nom dans l'expression des émotions, la description ou l'argumentation, en articulant la notion avec les compétences de lecture et d'expression à travailler avec les élèves.

Cette année, comme les années précédentes, les correcteurs regrettent que la question et le texte d'appui soient le plus souvent oubliés par les candidats.

II. Éléments de didactique

a. Pour une problématisation de la notion d'expansion du nom dans une situation d'enseignement

La principale difficulté de l'approche de cette notion est liée au fait qu'elle regroupe des éléments hétérogènes. Un des enjeux didactiques est donc d'amener les élèves à percevoir :

- ce qui est **commun** à ces différentes catégories : elles sont facultatives sur le plan syntaxique et internes au GN ; leur fonction est d'enrichir le GN.
- ce qui les **distingue** : elles appartiennent à différentes classes grammaticales ; elles n'occupent pas toutes la même position dans le GN ; certaines ont des propriétés spécifiques telles que la variation en degré, l'expression de la comparaison, la faculté à opérer une détermination complète du nom (réfèrent identifiable) ou incomplète.

Pour travailler l'identification avec les élèves, on pourra proposer les opérations suivantes :

- suppression (effacement) ;
- déplacement dans le GN (possible uniquement pour certains adjectifs avec réflexion sur le sens) ;
- ajouts, enrichissements, réécriture du GN ;
- substitution : remplacement par une expansion du nom d'une autre nature (remplacement d'un adjectif par une proposition subordonnée relative (PSR), d'un complément du nom par un adjectif).

En articulation avec le développement des compétences de lecture et d'expression, à l'échelle du GN mais aussi de la phrase entière ou du texte, un travail sur les expansions du nom conduit à aborder :

- sur le plan orthographique (découlant de l'analyse morphosyntaxique), l'accord de l'adjectif qualificatif et les chaînes d'accord ;
- l'emploi du déterminant défini ou indéfini devant le nom corrélé à la valeur déterminative de l'expansion du nom : *un roman ; un roman inachevé ; un roman qui a remporté le Goncourt des lycéens ; le roman qui a remporté le Goncourt des lycéens en 2019 ; le roman que je lis ;*
- sur le plan syntaxique, la position de ces éléments dans le GN et au sein de la phrase, c'est-à-dire leur fonction par rapport au verbe ou leur place dans la hiérarchie phrastique ;
- la fonction d'enrichissement de ces expansions (activités de lecture et d'expression écrite ou orale) ;
- l'articulation avec les types de textes et de discours : le rôle des expansions du nom dans la description notamment.

Sans que ce soit une priorité au collège, on pourra travailler la distinction entre les expansions du nom à valeur déterminative (restrictives) ou à valeur explicative (non restrictives). Pour cela, on pourra faire le lien avec les déterminants et la typologie des propositions subordonnées relatives :

- les modifieurs déterminatifs (restrictifs) sont nécessaires à l'identification du référent : leur suppression ou leur substitution entraîne un changement de sens important dans le GN car ils ne renvoient plus au même référent ou à un référent précis : *Il lit le roman qui a obtenu le Goncourt des lycéens en 2019.*
- les modifieurs explicatifs ou descriptifs ne sont pas nécessaires à l'identification du référent et apportent des informations accessoires pouvant être supprimées sans modifier le contenu référentiel du GN : *Il lit un merveilleux roman qu'il a trouvé dans la bibliothèque de sa grand-mère.*

b. Les expansions du nom dans les programmes du C3 et du C4

Au-delà de l'étiquetage, la lecture des programmes confirme la nécessité de donner du sens en articulant l'approche de cette notion avec les compétences de lecture et d'expression des élèves. La présentation de cette notion se rattache à plusieurs compétences répertoriées dans les programmes :

- Au Cycle 3 :

- Identifier les constituants d'une phrase simple, se repérer dans la phrase complexe : analyser le groupe nominal : notions d'épithète et de complément du nom ;
- Différencier les classes de mots : la préposition (construire la notion de groupe nominal prépositionnel) ;
- Acquérir l'orthographe grammaticale : identifier les classes de mots subissant des variations ; connaître la notion de GN et d'accord au sein du GN. L'approche des expansions du nom au Cycle 3 se limite aux trois premières catégories citées supra (adjectif, nom, GN prépositionnel) ; on pourra toutefois utiliser les opérations de remplacement pour montrer aux élèves qu'il existe d'autres expansions du nom.

- Au Cycle 4 :

- Analyser le fonctionnement de la phrase simple : élargir ses connaissances des fonctions grammaticales (identifier les expansions du nom déjà abordées au Cycle 3, épithètes, complément du nom) ; analyser les positions des propositions subordonnées et leurs relations avec les autres constituants de la phrase ; comprendre le fonctionnement de la proposition subordonnée relative ;

- Consolider l'orthographe lexicale et grammaticale : connaître le fonctionnement des chaînes d'accord (maîtriser l'accord dans le GN complexe : plusieurs noms, plusieurs adjectifs, une relative...)

La comparaison entre C3 et C4 souligne l'approche spiralaire attendue d'un cycle à l'autre : les connaissances et compétences au C4 développent les acquis du C3 avec un travail sur des structures plus complexes.

III. Analyse des documents de Mise en Situation Professionnelle.

Document A (C3, 6ème)

Les démarches annoncées explicitement aux élèves (*J'observe, je manipule, je comprends*) montrent que cet extrait s'inscrit dans les premières phases proposées pour la conduite d'une séance de langue : la phase d'observation pour les questions 1) et 2) puis, dans un deuxième temps, la structuration et la formulation des règles pour le schéma « J'apprends » ; cependant, aucune manipulation n'est proposée aux élèves dans cet extrait alors qu'une variation en genre ou en nombre mettrait en exergue les règles d'accord que les élèves sont invités à formuler dans la consigne 1) c. Certains candidats ont su s'appuyer pour cette analyse sur la NDS *Enseignement de la grammaire et du vocabulaire : un enjeu majeur pour la maîtrise de la langue française* du 25/04/2018.

Les prérequis sont que les élèves de 6^{ème} maîtrisent la notion de GN, de nom et d'adjectif. Les classes grammaticales étant des notions abstraites qui mettent certains élèves en difficulté, l'approche des expansions du nom peut contribuer à leur acquisition.

L'observation s'appuie sur deux phrases à la structure syntaxique identique qui se distinguent par l'antonymie des adjectifs qualificatifs. Elle vise, d'après les consignes, à mettre en évidence l'accord en genre et en nombre avec le nom qualifié, et, sur le plan textuel, le rôle d'enrichissement de ces adjectifs. De plus, elle amène à sensibiliser les élèves à l'opération de substitution comme manipulation permettant l'identification d'une catégorie grammaticale.

L'appui de la réflexion sur la sémantique n'est pas favorisé par le choix de ces deux phrases qui ne manqueront pas d'interroger les élèves en termes de cohérence voire de sens à moins qu'ils ne fassent référence à un texte étudié dans la séquence qui en éclaire la signification. À cet égard, un appui sur des phrases produites par les élèves eux-mêmes est souvent pertinent puisqu'il associe visée et choix d'écriture et induit une attitude réflexive sur son propre écrit.

La réflexion sur la morphosyntaxe interviendra dans un deuxième temps avec une observation des règles d'accord grâce à un remplacement par des noms ou GN de nombre et de genre différents. La différence entre épithète liée et détachée, qui observent les mêmes règles d'accord, est induite de manière abstraite par la consigne 2) : une observation de la ponctuation serait plus explicite dans un premier temps avant d'orienter la réflexion des élèves sur le rôle d'enrichissement joué par les adjectifs au niveau du GN ou de la phrase.

La phase de structuration et de formulation des règles schématise les points essentiels grâce à un schéma clair et visuel, volontairement dépouillé en termes d'informations ; celles-ci sont hiérarchisées en mettant en valeur la fonction d'enrichissement de l'adjectif à l'inverse de la réflexion conduite à partir des exemples qui attirait d'abord l'attention des élèves sur les groupes nominaux, les noms, les adjectifs. Ainsi, dans la continuité de la précédente, cette partie du document souligne les principales caractéristiques de l'adjectif, sur les plans sémantique (« enrichit et précise le sens d'un nom »), morphologique (« varie en genre en nombre en fonction du nom qu'il qualifie ») et syntaxique (« se place avant ou après le nom à l'intérieur d'un groupe nominal »), sans pour autant, s'agissant de ce dernier point, évoquer toutes les fonctions possiblement assumées par l'adjectif au sein du GN : elle exclut le cas de l'épithète détachée qui apparaissait dans les exemples.

Document B (C4 5ème-4ème-3ème)

À la différence du document A qui s'appuie sur un premier travail d'observation dans le cadre d'une démarche inductive, le document B se rattache à la phase de structuration des connaissances tandis que la seconde, constituée des exercices 1 et 2, correspond à la troisième étape de la leçon de grammaire, la phase de consolidation, de mémorisation et d'automatisation par un entraînement soutenu à l'utilisation des connaissances acquises. La multiplicité des exercices d'entraînement favorise l'appropriation des acquis grammaticaux (cf. NDS *Enseignement de la grammaire et du vocabulaire : un enjeu majeur pour la maîtrise de la langue française* du 25/04/2018).

Ce *Mémo grammaire* limite de manière pertinente les informations. Cependant, il place sur le même plan des titres dont l'un associe classe grammaticale et fonction (1. L'adjectif épithète liée ou détachée), le deuxième met en exergue une fonction (2. Le complément du nom) et le troisième une classe grammaticale (3. La proposition subordonnée relative) : le travail conduit avec les élèves sur ce document peut donc être l'occasion d'une clarification de la part de l'enseignant sur la différence entre nature (par exemple adjectif qualificatif ou proposition subordonnée relative) et fonction (par exemple épithète ou complément du nom).

Peut-être serait-il possible d'ajouter des éléments d'identification simples (la variation en genre et en nombre de l'adjectif, la présence d'une préposition en tête d'un groupe nominal prépositionnel, d'un relatif en tête d'une PSR) pour favoriser le repérage des expansions du nom et la connaissance de leurs propriétés. Hiérarchiser certains éléments serait également pertinent : un GN complément du nom est le plus souvent introduit par « de », les autres prépositions citées (contre, en face de, à, sur, dans) introduisent effectivement des compléments du nom que les élèves pourront analyser à travers quelques exemples (une table en marbre, à repasser...) en mettant en relief le rapport au nom incident.

L'exercice 1 travaille la substitution : ces manipulations jouent un rôle essentiel dans la compréhension et la mémorisation. Cet exercice permettra également de travailler la morphosyntaxe puisque les règles d'accord sont convoquées dans certaines phrases. L'exercice invite à remplacer les propositions subordonnées relatives par des expansions appartenant à différentes classes grammaticales ce qui permet de souligner leur variété. Du fait de la diversité des occurrences proposées, cet exercice offre également à l'enseignant la possibilité de faire réfléchir les élèves au statut adjectival de la relative avec antécédent (même si, dans cet exercice, certaines relatives ont plus volontiers vocation à être remplacées par des compléments du nom), ainsi qu'à la différence entre les valeurs explicative et déterminative de la relative.

L'exercice 2 invite à enrichir des phrases en cumulant des expansions de nature différente ; il conduit à mettre en valeur cette propriété de cumul des expansions et à réfléchir à leur place et à leur ordre dans le groupe nominal étendu. À ce travail sur le groupe nominal s'ajoute la rédaction d'une phrase correcte sur le plan syntaxique et sémantique, ce qui rend l'exercice complexe et nécessite une réflexion sur le sens global de la phrase. Cet exercice gagnera à être mis en relation avec les compétences d'expression écrite ou orale.

Enfin, pour conclure ce rapport, nous signalons la parution en juillet 2020 d'une nouvelle terminologie grammaticale destinée prioritairement aux professeurs des écoles et aux professeurs de français : elle s'intitule *Grammaire du français* et est disponible sur le site Eduscol : <https://eduscol.education.fr/cid153085/grammaire-francais.html>.

ÉPREUVE ÉCRITE À PARTIR D'UN DOSSIER

OPTION « LETTRES CLASSIQUES » : ÉPREUVE DE LATIN ET DE GREC

Rapport établi par Annelise Narvaez et Bénédicte Daniel

Le sujet est disponible à l'adresse suivante :

<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid149235/sujets-rapports-des-jurys-2020.html>

Les modalités actuelles de l'épreuve, dont l'aménagement avait été annoncé en 2018 (rapport d'A. Contensou et d'A. Sinha, p.99), ont été rappelées dans le rapport 2019 (rapport de V. Longhi et S. Leroy, p.59). Nous invitons les futurs candidats à se référer à ces deux rapports pour connaître les attendus précis de l'épreuve, en termes de contenu et de méthodologie. Rappelons simplement qu'elle se compose de deux versions, l'une en grec et la seconde en latin, chacune notée sur 7,5 points et d'une question, notée sur 5 points, portant sur l'un des deux textes en langue ancienne, avec pour appui un document complémentaire. Pour la première fois cette année, l'épreuve reposait sur les nouveaux sujets de lycée. S'inscrivant, en raison de la crise sanitaire, dans un calendrier tardif, elle a revêtu un caractère exceptionnel que précise l'arrêté du 28 août 2020 fixant les modalités complémentaires d'évaluation et de titularisation des lauréats de la session 2020 (J.O. du 30 août 2020). Conscient des difficultés que ces circonstances particulières ont pu entraîner dans la préparation mais également lors du déroulement de l'épreuve, le jury a voulu, plus que jamais, maintenir un double objectif de bienveillance et d'exigence.

Le corpus était composé du paragraphe 28 de la « Vie de Cicéron », issue des *Vies Parallèles* de Plutarque, d'un extrait (chant I, vers 319-343) de l'épopée de Stace consacrée à Achille, l'*Achilléide*, et d'un photogramme, captation d'une mise en scène contemporaine du *Triomphe de l'Amour* de Marivaux dans laquelle on voit le personnage principal, Léonide, déguisée en homme, se tenir à côté d'Hermocrate. Les deux textes proposés en version, presque contemporains (1^{er} siècle ap. J.-C.), offraient une vision complémentaire du thème du travestissement : la double approche, l'une plus anecdotique, et l'autre, de nature épique et mythologique, se doublait d'une polarité formelle entre prose et poésie, et surtout reposait sur une forme de travestissement en soi puisque le texte de langue grecque traite d'un épisode de l'histoire de Rome tandis que le texte latin se fonde sur un épisode mythologique grec. Le document complémentaire permettait d'ouvrir la réflexion vers deux nouvelles perspectives au moins : celle d'une transposition vers un autre genre littéraire, le théâtre, et celle d'un dialogue entre Antiquité et modernité, voire époque contemporaine.

Quelques remarques d'ordre général peuvent être faites en guise de préambule, concernant notamment l'approche des deux textes en langues anciennes.

Malgré toute la distance, chronologique et logique, qui nous sépare de l'Antiquité, il est important que les candidats, en amont de toute tentative de traduction de l'un ou de l'autre texte, les remettent dans leur contexte et « réalisent », au sens premier de « rendre réel », leur contenu : de cette façon, il aurait été impossible de confondre Pompéïa avec son père, Pompée, ou encore de franciser Clodius en « Claude », un nom qui, dans l'histoire romaine, est réservé à l'empereur successeur de Caligula. Outre ces erreurs, grossières mais peu fréquentes, plusieurs difficultés lexicales auraient pu être levées, notamment dans la version latine, et l'ont été d'ailleurs par ceux qui ont visualisé la scène entre Thétis et son fils ou qui, connaissant l'anecdote mythologique, se sont imaginé quels pouvaient être les arguments de celle-ci.

Si l'exercice de version comporte ceci de particulier qu'il doit privilégier, quand le cas se pose, la précision de la reconstitution du texte d'origine à l'élégance (mais non à la correction) de la langue française, il ne s'agissait pas non plus de simplifier à outrance le texte, et ce, malgré le temps imparti, relativement court, d'autant que les textes proposés étaient des textes littéraires voire, pour la version latine, poétique. A ainsi été valorisé, lors de la correction, tout ce qui a permis de rendre au récit de Plutarque sa vivacité et au texte de Stace son expressivité poétique, et notamment les jeux sur les métaphores.

Enfin, sans nous y appesantir parce que la remarque est faite presque tous les ans, la maîtrise de l'orthographe et de la grammaire françaises est un prérequis indispensable qui a, cette année encore, trop souvent fait défaut. Le jury tient aussi à rappeler, une nouvelle fois, que la traduction proposée par les candidats ne doit pas contenir de parenthèses destinées à proposer une alternative de traduction (ex : « l'équipement (les instruments) d'une joueuse de lyre ») ou une explication (ex : « de celui-ci (de César) »).

I. A. Version grecque : Plutarque, *Vies Parallèles*, « Vie de Cicéron », XXVIII.

Le texte proposé ne contenait pas de difficultés de compréhension ou de grammaire particulières et était accessible à tout candidat possédant une connaissance satisfaisante de la langue grecque. Seul le fait qu'il soit consacré à une anecdote de la fin de la République romaine pouvait surprendre, bien que ce genre de croisement entre les deux univers de l'Antiquité grecque et romaine soit devenu aujourd'hui extrêmement courant et doive être familier à tout enseignant de lettres classiques. Une caractéristique importante (et moins établie) devait cependant être prise en compte pour apprécier certaines des subtilités contenues dans ce texte d'apparence faussement simple : les *Vies parallèles* ne sont pas un ouvrage de nature historique mais un ouvrage moral qui, selon les traits distinctifs de ce genre littéraire né au sein de la philosophie péripatéticienne, se fonde sur des anecdotes choisies moins pour leur véracité que pour leur exemplarité, afin de dépendre et de donner une certaine image d'un personnage connu. Par un procédé de contrepoint conventionnel, que l'on trouve également dans le genre rhétorique de l'éloge, Plutarque s'attache donc ici à dresser un portrait à charge de Clodius, l'ennemi de Cicéron, pour rehausser en creux l'éloge de celui qu'il considère comme une victime injuste de la supériorité du politique sur la rhétorique. L'anecdote, pour croustillante qu'elle soit, est donc chargée d'implicite et notamment de modalisateurs à visée morale qu'il s'agissait de bien faire apparaître.

Avant d'entrer dans le détail de la traduction, plusieurs remarques d'ordre méthodologique peuvent être formulées :

- la version ne saurait constituer un simple exercice linguistique et il est extrêmement important, pour traduire un texte, de posséder un certain nombre de connaissances portant sur le contexte historique et culturel : outre l'erreur déjà relevée en préambule à propos de Pompéia, il convenait notamment, comme précisé dans le paratexte, d'orthographier « Clodius » et non « Claudius » puisque, bien que descendant de la famille des Claudii, ce dernier a délibérément transformé son nom en « Clodius » lorsqu'il a renoncé à son statut patricien ; même si cette modification orthographique n'a pas encore eu lieu à la date de l'anecdote, Plutarque retient, dans un but polémique, cette orthographe postérieure, en écrivant « Κλώδιος » et non « Κλαύδιος », équivalent attesté en grec du « Claudius » latin. D'autres termes nécessitaient également, pour être traduits de manière précise, une connaissance de certains *realia* antiques : par exemple, παιδίσκη (1.10), comme le terme παῖς qui est, en grec, un mot courant pour désigner un esclave, dénotait ici une jeune esclave et non une petite fille de condition libre ;

- ce texte, qui relève de l'anecdote et est, par conséquent, ancré dans une réalité concrète, devait être traduit avec une acuité toute particulière concernant le lexique : ainsi, pour ne prendre que quelques exemples, le terme γυνή (« γυναικὸς » 1.2) est celui qui, en grec, sert à désigner de manière précise une « épouse » ; le grec possède trois démonstratifs, et le déterminant « ἐκείνην » (1.3) comporte une nuance d'éloignement et de prestige qui le distingue des deux autres et qui doit apparaître dans la traduction ; enfin, la dernière phrase du texte reposait sur une expression figée en grec pour désigner une action juridique (δίκην τις ἀσεβείας ἐγράψατο), dont le caractère idiomatique a échappé à certains candidats trop peu familiers, semble-t-il, de la langue classique des orateurs attiques ;

- il est nécessaire d'être particulièrement vigilant à la présence et à l'absence de l'article en grec, et pas seulement dans un souci rigoriste de traduction : en effet, le fait d'observer que le nom οἰκίαν à la sixième ligne n'était pas précédé d'un article aurait pu permettre à plus de candidats de comprendre la fonction attributive de l'adjectif μεγάλην (« une maison qui était grande » et non « la grande maison »), d'autant que celle-ci avait déjà été mentionnée quelques lignes auparavant et aurait donc pu logiquement être précédée de l'article ;

- la forme narrative de l'extrait requérait une maîtrise fine des valeurs, temporelles et aspectuelles, des différents temps de la conjugaison grecque et tout particulièrement de l'aoriste, fréquent dans le texte, et dont les différentes valeurs étaient essentielles à l'enchaînement vif et théâtral des actions. Pour difficile qu'elle soit, la conjugaison grecque, depuis la morphologie jusqu'aux subtilités de ses emplois et de ses valeurs, ne doit pas être négligée ni n'être que partiellement connue.

Ἦν Κλώδιος ἀνὴρ εὐγενής, τῇ μὲν ἡλικίᾳ νέος, τῷ δὲ φρονήματι θρασὺς καὶ ἀυθάδης.
Clodius était un homme de naissance noble, dans la fleur de l'âge, mais d'un caractère effronté et arrogant.

Cette phrase ne comportait pas de difficulté majeure même si elle méritait une attention à certains détails. Ainsi, la valeur adversative de la corrélation « μὲν ... δέ », qui oppose dans la phrase les deux datifs « τῇ μὲν ἡλικίᾳ » et « τῷ δὲ φρονήματι », n'a pas toujours été bien identifiée ni la valeur causale de ces deux datifs. Par ailleurs, les copies qui ont su rendre autrement que par un pléonasse un peu maladroit l'expression « τῇ μὲν ἡλικίᾳ νέος », littéralement « jeune par son âge », ont été valorisées. La dimension péjorative ici du couple

d'adjectifs « θρασύς καὶ αὐθάδης » devait être soulignée, ce que certains candidats n'ont pas manqué de faire en traduisant par « plein d'audace et de présomption » ou encore « hardi et présomptueux ».

Οὗτος ἐρῶν Πομπηίας τῆς Καίσαρος γυναικὸς, εἰς τὴν οἰκίαν αὐτοῦ παρεισῆλθε κρύφα, λαβὼν ἐσθῆτα καὶ σκευὴν ψαλτρίας·

Celui-ci, épris de Pompéia, l'épouse de César, s'introduisit dans sa maison en secret, après avoir revêtu le costume et l'attirail d'une joueuse de lyre.

Cette seconde phrase ne comportait pas non plus de difficulté syntaxique particulière mais nécessitait une précision lexicale rigoureuse. Ainsi, le pronom démonstratif, οὗτος, qui renvoie à Clodius, ne devait pas être omis dans la traduction. Il ne possède toutefois pas en grec la valeur péjorative du pronom « iste » latin, et, pour cette raison, ne nécessite pas d'être traduit autrement que par un simple démonstratif en français. Le participe présent ἐρῶν n'a pas toujours non plus été traduit avec la précision nécessaire : le verbe ἐρά-ω, ne recouvre pas, en effet, exactement le même sens que notre verbe « aimer » en français : ἐρά-ω c'est « désirer », sans qu'il y ait nécessairement de réciprocité (et le choix de ce verbe est, d'ailleurs, l'un des éléments que l'on peut relever dans le texte pour montrer le rôle passif dans lequel est cantonné Pompéia) ; ainsi, sans sanctionner le terme « amant » que des candidats ont choisi en appliquant *stricto sensu* le paratexte, le jury a valorisé les traductions qui ont cherché à rendre cette précision, comme « épris » ou « pris de désir ». Le génitif du pronom anaphorique « αὐτοῦ » renvoie à César et ne peut se rapporter à Pompéia puisqu'il est masculin, un lourd contresens qui a parfois été rencontré dans les copies ; par ailleurs, il sert ici simplement à l'expression de la possession non réfléchie et devait être traduit par un déterminant possessif en français et non par une périphrase peu fluide comme « de celui-ci » ou « de ce dernier ». L'expression παρεισῆλθε κρύφα redouble l'idée d'une intrusion clandestine par la présence à la fois de l'adverbe et du préverbe, ce que certains candidats ont bien mis en valeur et que d'autres ont fait plus maladroitement en proposant des traductions trop pléonastiques comme « il entra furtivement en secret ». La valeur d'antériorité de l'aoriste du participe λαβὼν (de λαμβάνω) empêchait sa traduction par un participe présent du type « prenant » ou même « revêtant », comme on a pu le lire dans certaines copies, mais pouvait être traduit par un simple « vêtu » ou, mieux, par « ayant endossé, après avoir endossé », ainsi qu'on a pu le lire à plusieurs reprises. Le doublet « ἐσθῆτα καὶ σκευὴν » n'est pas pléonastique comme cela a parfois été rendu en français : si le premier terme renvoie plutôt aux vêtements, le second désigne l'équipement, les accessoires.

ἔθνον γὰρ ἐν τῇ Καίσαρος οἰκίᾳ τὴν ἀπόρρητον ἐκείνην καὶ ἀθέατον ἀνδράσι θυσίαν αἱ γυναῖκες, καὶ παρῆν ἀνὴρ οὐδεὶς·

Les femmes, en effet, célébraient dans la maison de César ce fameux sacrifice dont il est interdit de parler et que les hommes n'ont pas le droit de voir, si bien qu'aucun homme ne se trouvait là ;

La syntaxe de cette phrase n'a pas toujours été bien comprise, et en particulier l'accusatif d'objet interne τὴν (...) θυσίαν, complément du verbe ἔθνον, une expression courante en grec pour désigner le fait de « célébrer un sacrifice » ; le sujet du verbe, αἱ γυναῖκες, qui se trouvait à la fin de la phrase, n'a pas non plus toujours été identifié. Les deux adjectifs ἀπόρρητον (...) καὶ ἀθέατον, épithètes du nom θυσίαν, possèdent ici leur sens plein d'adjectifs verbaux : « dont on ne doit pas parler » et « qu'on ne doit pas voir ». Il faut se méfier du dictionnaire Bailly qui ajoute à ces sens premiers des traductions simplifiées : « interdit » ou encore « invisible ». Le datif ἀνδράσι, complément d'agent du second, n'a pas toujours été bien construit, ou alors a été

mis en commun aux deux adjectifs, ce qui était syntaxiquement impossible à cause de la place occupée dans la phrase par le démonstratif ἐκεῖνην. Certains candidats ont traduit de manière judicieuse la valeur laudative de ce démonstratif, ce qui a été valorisé : « ce fameux sacrifice ». Enfin, la conjonction καὶ possède dans la phrase une valeur consécutive qui n'a pas échappé à certains candidats : « aussi aucun homme n'était-il présent » a-t-on pu lire avec plaisir.

ἀλλὰ μειράκιον ὧν ἔτι καὶ μήπω γενειῶν ὁ Κλώδιος ἤλπριζε λήσεσθαι διαδὺς πρὸς τὴν Πομπηίαν μετὰ τῶν γυναικῶν.

mais Clodius, qui était alors adolescent et n'avait pas encore de barbe, espérait se glisser sans être vu pour rejoindre Pompéia parmi les femmes.

La fin de cette phrase a dérouté des candidats dont la maîtrise de la morphologie était trop fragile et qui n'ont pas su identifier les formes ὧν et γενειῶν comme des participes présents apposés au sujet (ὁ Κλώδιος) ou la forme λήσεσθαι comme l'infinifit futur moyen du verbe λανθάνω, un verbe irrégulier pourtant courant. Elle contenait également deux structures syntaxiques typiques du grec : une proposition infinitive complément du verbe ἤλπριζε, (imparfait régulier du présent ἐλπίζω) et un participe attribut, διαδὺς, après le verbe λήσεσθαι. Dans cette dernière construction, l'idée essentielle est contenue dans le participe, ce que l'on rend en traduisant généralement le participe par le verbe principal en français.

Ὡς δ' εἰσηλθε νυκτὸς εἰς οἰκίαν μεγάλην, ἠπόρει τῶν διόδων·

Or, comme il était arrivé de nuit, dans une maison qui était grande, il ne savait pas par où passer.

Si la conjonction de subordination temporelle ὡς a généralement bien été identifiée, la valeur d'antériorité de l'aoriste εἰσηλθε, valeur fréquente dans les propositions circonstancielles de temps, a souvent échappé aux candidats. L'adjectif μεγάλην possède ici une fonction attributive, une difficulté que l'absence d'article pouvait lever. Si le fait d'ajouter un article défini en français a été considéré comme une erreur légère, les traductions qui ont fait de μεγάλην un adjectif épithète n'ont en revanche pas été sanctionnées, en raison de la difficulté de la tournure. L'expression ἠπόρει τῶν διόδων (littéralement « il manquait de passages » c'est-à-dire « il ne savait pas par où passer ») était difficile et le dictionnaire Bailly n'apportait pas beaucoup d'aide à sa compréhension : si une traduction littérale a été acceptée, ont été valorisées toutes celles qui l'ont rendue de manière plus élégante comme « il ne trouvait pas son chemin ».

καὶ πλανώμενον αὐτὸν ἰδοῦσα θεραπαινὶς Αὐρηλίας τῆς Καίσαρος μητρὸς, ἤτησεν ὄνομα.
et tandis qu'il errait, une servante d'Aurélia, la mère de César, l'aperçut puis lui demanda son nom.

La proposition participiale πλανώμενον αὐτὸν complète le participe ἰδοῦσα, selon une construction qui n'a pas toujours été identifiée par les candidats ; ainsi, l'anaphorique αὐτὸν sert simplement de sujet à la proposition : toute traduction maladroite par un démonstratif inapproprié a donc été sanctionnée. Une autre maladresse que l'on a pu lire très souvent est la négligence de la valeur temporelle du participe ἰδοῦσα, un participe explicatif dont l'aoriste marque donc une antériorité par rapport au verbe principal ἤτησεν. Une erreur plus lourde mais néanmoins plusieurs fois relevée a consisté à ne pas identifier correctement le cas du nom propre Αὐρηλίας et à en faire le nom de la servante : on ne saurait que rappeler que les noms propres doivent être analysés avec autant d'attention que les noms communs. Enfin, l'absence

d'article devant le nom *θεραπεινίς* a permis de distinguer des traductions rigoureuses et plus attentives que d'autres à la lettre du texte grec.

Φθέγξασθαι δ' ἀναγκασθέντος αὐτοῦ καὶ φήσαντος ἀκόλουθον Πομπηίας ζητεῖν Ἄβραν τοῦνομα, συνείσα τὴν φωνὴν οὐ γυναικειάν οὔσαν ἀνέκραγε καὶ συνεκάλει τὰς γυναῖκας.
Contraint de parler, il dit qu'il cherchait une suivante de Pompéïa du nom de Habra ; alors celle-là, constatant que sa voix n'était pas celle d'une femme, se mit à crier : elle appelait à elle les femmes.

La phrase commence par une succession de deux génitifs absolus coordonnés par la conjonction *καὶ*, une coordination que certains candidats ont mal construite en faisant du participe *φήσαντος* le complément du participe *ἀναγκασθέντος*. L'anaphorique *αὐτοῦ*, qui renvoie à Clodius, sert uniquement de sujet aux deux participes et ne devait pas être traduit par un démonstratif comme on a pu le lire parfois. Certains candidats ont su donner un caractère particulièrement expressif et bienvenu au verbe *φθέγξασθαι*, traduit ici par « ouvrir la bouche », et là par « faire entendre sa voix ». Avec une précision et une rigueur lexicales notables, certains candidats ont également bien pensé à marquer dans leur traduction une différence entre les noms *ἀκόλουθον* et *θεραπεινίς* de la phrase précédente, bien que les deux termes soient très proches sémantiquement. La crase et la valeur de relation de l'accusatif *τοῦνομα* n'ont pas posé de difficulté. En revanche, la forme *συνείσα*, participe aoriste au nominatif féminin singulier du verbe athématique *συνίημι* qui possède ici le sens usuel de « comprendre, se rendre compte » n'a pas toujours été bien identifiée, tandis que certaines copies ont bien rendu sa valeur causale ; ce participe est complété par une proposition complétive participiale : *τὴν φωνὴν οὐ γυναικειάν οὔσαν*. La valeur inchoative de l'aoriste *ἀνέκραγε*, qu'il fallait distinguer de l'imparfait duratif et conatif *συνεκάλει*, a fait parfois l'objet de traductions très rigoureuses et valorisées par le jury. La présence du préverbe *συν-* dans cette dernière forme, souvent bien observée par des candidats soucieux d'exactitude, a toutefois donné lieu parfois à des traductions maladroites ou inexactes, parmi lesquelles le jury a sanctionné des ajouts abusifs du type « toutes les femmes », mais a valorisé des périphrases comme « elle appela à elle les autres femmes ».

Αἱ δ' ἀποκλείσασαι τὰς θύρας καὶ πάντα διερευνώμεναι, λαμβάνουσι τὸν Κλώδιον, εἰς οἴκημα παιδίσκης ἣ συνεισῆλθε καταπεφευγότα.
Celles-ci ferment les portes, fouillent tout de fond en comble et surprennent Clodius qui avait trouvé refuge dans une chambre appartenant à une petite esclave avec laquelle il était entré.

Cette phrase, de construction classique, a pourtant dérouté certains candidats, à cause tout d'abord de la fonction pronominale de l'article initial qui n'a pas toujours été identifiée : ainsi, plusieurs copies ont-elles construit de manière erronée les deux participes comme substantivés, ce qui, sans gêner véritablement la compréhension du passage, constituait un contresens grave. À l'inverse, le jury s'est félicité de la rigueur avec laquelle la valeur intensive du préverbe dans la forme *διερευνώμεναι* a été traduite, ou encore le présent de narration *λαμβάνουσι* a été respecté pour conserver la théâtralité de ce qui constitue le moment-clé de l'extrait ; ce dernier verbe pouvait d'ailleurs être compris dans son sens propre, les femmes « se saisissant » d'un Clodius qui devient presque comiquement leur proie, ou dans son sens figuré : elles le « surprennent » en flagrant délit d'intrusion. C'est surtout la fin de la phrase qui a révélé des difficultés de construction à commencer par le complément de lieu *εἰς οἴκημα* qu'il fallait faire dépendre du participe *καταπεφευγότα* et non du verbe *συνεισῆλθε*, comme on a pu le lire trop souvent. Contrairement au latin, la structure régulière de la phrase grecque repose sur l'imbrication et non sur l'accumulation. Une autre difficulté s'est ajoutée pour tous les candidats qui maîtrisent mal la construction de la proposition relative en grec : le

pronom relatif ἧ a ici pour antécédent παιδίσκης et est au datif féminin parce qu'il complète le verbe συνεισηλθε (indicatif aoriste actif à la troisième personne de συνεισερχομαι, qui signifie simplement ici « rentrer avec quelqu'un »). La présence de ce verbe de mouvement a trop souvent conduit les candidats à imaginer que le pronom relatif possédait un sens spatial et à proposer des traductions maladroites, voire témoignant d'une ignorance des valeurs des cas grecs pour exprimer les différentes nuances de lieu. Notons enfin que l'aoriste συνεισηλθε possède ici une valeur d'antériorité et devait être traduit par un plus-que-parfait ou un passé antérieur, ce qui n'a été que trop rarement le cas. De la même manière, le participe parfait καταπεφηνυότα possède une valeur résultative, ce que certaines copies n'ont pas manqué de mettre en valeur : elles ont été valorisées.

Τοῦ δὲ πράγματος περιβοήτου γενομένου, Καῖσάρ τε τὴν Πομπηίαν ἀφῆκε, καὶ δίκην τῆς ἄσεβείας ἐγράψατο τῷ Κλωδίῳ.

Comme l'affaire avait fait grand bruit, César répudia Pompéia et l'on intenta un procès à Clodius pour impiété.

La phrase commence par un génitif absolu à valeur causale ; le temps du participe, à l'aoriste, marque une fois encore une antériorité par rapport au verbe de la principale ἀφῆκε . Ce dernier, qui est l'indicatif aoriste actif à la troisième personne du verbe athématique ἀφήμι, possède ici un sens précis et légal que l'on pouvait déduire facilement du contexte, celui de « répudier » ; si des traductions plus littérales n'ont pas été sanctionnées, le jury a parfois été surpris de lire des expressions impropres pour désigner le rejet d'une épouse par son mari, comme « congédier » qui s'emploie en français dans un contexte de domesticité ou de collaboration professionnelle, ou encore « rejeter » qui sied peu au rang sénatorial et même patricien d'un Jules César. Le pronom τῆς peut facilement dans cette phrase être transposé en français par le pronom indéfini « on », même si certains candidats ont préféré renverser la phrase et faire de Clodius le sujet d'un verbe au passif (« Clodius fut poursuivi en justice »), renversement sans doute inutile mais qui ne modifie pas le sens de la phrase et n'a donc pas été sanctionné. En revanche, l'ont été toutes les traductions, et elles étaient assez nombreuses, qui ont montré, d'une manière ou d'une autre, une méconnaissance ou une connaissance approximative de l'expression figée en grec δίκην γράφομαι (« tenter un procès, poursuivre en justice ») suivie du datif de la personne incriminée (ici τῷ Κλωδίῳ) et du génitif du motif de l'action en justice (ici ἄσεβείας).

Pour conclure ce rapport sur la version grecque, on peut affirmer que plusieurs copies ont fait montre d'une bonne compréhension globale de l'extrait et des différentes parties de l'anecdote racontée par Plutarque, mais que certaines ont vu leur note baisser par manque de rigueur : comme dans les rapports précédents, le jury ne peut que rappeler aux candidats l'importance d'une analyse minutieuse, mais aussi celle d'une relecture attentive, par groupes de mots, pour ne pas omettre, dans une phrase globalement bien comprise, telle particule ou tel syntagme. Par ailleurs, si une maîtrise solide de la morphologie et de la syntaxe grecques est une condition *sine qua non* d'une traduction réussie, elle ne saurait toutefois suffire, à elle seule, pour comprendre et surtout pour rendre, dans leur richesse, les significations et les effets littéraires d'un texte grec : il faut y ajouter impérativement une certaine connaissance du contexte historique et culturel, mais aussi une familiarité avec des textes canoniques pour que le futur professeur de lettres classiques soit véritablement imprégné des tournures idiomatiques et ait assez fréquenté la langue pour en percevoir certaines nuances et connotations. Le jury a

toutefois été enchanté de découvrir dans certaines copies de véritables trouvailles de traduction, et salue toutes celles qui ont su rendre le texte grec dans un français précis et élégant, malgré le temps limité qui rend la tâche assez ardue.

I. B. Version latine : Stace, *Achilléide*, chant I, vers 319-343.

Le texte proposé cette année pouvait sembler à première vue difficile et dérouter certains candidats. Stace n'est pourtant pas un auteur qui laisse sans repères des candidats solidement préparés : il a recours à un vocabulaire et à des tournures épiques, semblables à ce que l'on peut trouver chez Virgile, qui doit faire partie des auteurs fréquentés assidûment par les candidats au Capes. L'hexamètre, vers de l'épopée, doit être connu et maîtrisé des candidats pour éviter certaines erreurs. Nous proposons quelques remarques générales avant d'aborder le corrigé linéaire du texte, dans lequel nous reviendrons au cas par cas sur les difficultés de traduction propres à un texte poétique de cette nature.

Face à un texte qui semble difficile, il faut tâcher de trouver un cap et une logique dans l'exercice proposé. Certains candidats ont tendance à « raconter le texte » et à s'éloigner de l'exercice de traduction, peut-être au motif que le texte original poétique offrirait davantage de licence dans la version, ce qui est une erreur d'appréciation : il importe au contraire de faire preuve d'une approche méthodique dans l'analyse, pour pouvoir ensuite rendre les qualités stylistiques du texte de Stace.

Le candidat doit s'appuyer sur ce qui est le plus simple. Dans ce texte, la syntaxe n'était pas très complexe. À plusieurs endroits du texte, la construction relevait simplement de la coordination, par exemple. Encore faudrait-il que la coordination soit un point de syntaxe bien maîtrisé : or, trop de candidats encore ne savent pas construire une phrase dans laquelle plusieurs propositions sont coordonnées par *-que* ; c'est un point qui doit être revu.

Le lexique, en revanche, pouvait constituer une difficulté réelle, notamment lorsque les termes étaient polysémiques (*sinus* ou *modus*, par exemple). Il ne faut toutefois pas créer de la difficulté là où il n'y en a pas ! Même dans un texte poétique, on trouve un lexique simple et fréquent qui ne devrait pas poser problème : le jury a pourtant rencontré des copies dans lesquelles, par exemple, *mulcetur laetumque rubet* a été traduit par « son flanc rouge est battu ». Non seulement la coordination *-que* a été mal construite, mais le candidat est allé chercher *latus*, *lateris* pour *laetum*, et le verbe *rubet* devient alors une forme de l'adjectif *rubens*, *tis*. Ici, le lexique ne nécessitait pourtant aucune recherche particulière dans le dictionnaire, si ce n'est pour confirmer le sens attendu des différents termes – dans cet exemple, l'emploi adverbial de l'adjectif *laetus* était, il est vrai, rare, mais le Gaffiot en donnait l'attestation.

Les difficultés de lexique doivent conduire le candidat à chercher à donner à la phrase et à la traduction qui en est proposée une certaine logique. Cette logique doit être évaluée à l'aune de l'ensemble du texte : il est parfois préférable d'avoir fait un choix de traduction qui s'avère être un faux-sens mais dans une logique d'interprétation qui tente de donner du sens, plutôt qu'un choix de traduction aveugle, sans cohérence avec ce qui précède ou ce qui suit. Dans certaines copies, lorsqu'un passage a manifestement résisté au candidat, l'incohérence de la traduction proposée, d'une phrase à l'autre, donnait parfois l'apparence d'un montage d'aphorismes. On attend au contraire du candidat qu'il prenne du recul pour comprendre qu'il y a des personnages, une situation précise et une action mise en place.

Cette tâche est rendue plus simple si le candidat n'est pas embarrassé par des erreurs grammaticales qui n'ont pas lieu d'être. Pour cela, les candidats doivent avoir travaillé et retravaillé au cours de l'année des points de grammaire fondamentaux. Par exemple, le jury a pu constater des erreurs dues à l'association contre nature en latin d'un verbe au singulier avec un sujet au pluriel, peut-être née d'une confusion entre le grec et le latin. Par exemple, *colla rigentia* pris comme sujet de *mollit* : « la barrière rigide s'amollit ». À noter que l'inverse se trouve aussi, lorsque *uisus* (au pluriel) est pris comme sujet du verbe *obliquat* (au singulier) : « son regard effronté se détourne ». Dans cet exemple, l'accusatif bien reconnaissable de l'adjectif *proteruos* est en outre pris comme un nominatif. Notons que dans ces deux exemples, le verbe est traduit comme s'il était pronominal, ce que rien ne justifie grammaticalement.

D'autres conseils de méthode ou de points de grammaire à consolider seront abordés au fil du corrigé linéaire de la version.

Occupat arrepto iam conscia tempore mater :

Sa mère, dès lors qu'elle s'en aperçoit, saisit l'occasion et prend les devants :

Ce premier vers est à l'image de la difficulté principale de ce texte : si sa syntaxe n'est pas difficile à établir, il n'est en revanche pas aisé de cerner avec certitude à la première lecture le sens du vers. La dernière phrase du chapeau introducteur avait été pensée de manière à aider les candidats à entrer dans le texte : « Sa mère s'en aperçoit et met son trouble à profit ». L'extrait s'ouvre donc sur le passage à l'action de Thétis, désignée ici par le terme *mater*, qui est complété par l'épithète *iam conscia* – trop de candidats ont omis le *iam*. L'ablatif absolu *arrepto tempore* devait être identifié (il pouvait ensuite être traduit soit pour lui-même, soit en lien avec l'adjectif *conscia*). Ces deux éléments insistaient sur la notion de temps, sur le moment à saisir. Le verbe, *occupat*, pouvait poser davantage de difficulté : il fallait, à partir de la notice du dictionnaire, chercher le sens le plus pertinent en contexte. Le chapeau introducteur, ainsi que l'indice typographique que sont les guillemets au vers suivant, permettaient de comprendre que le passage à l'action de Thétis est de l'ordre de la prise de parole, du discours. Les premiers sens du verbe *occupo*, trop concrets, doivent donc être rejetés au profit d'un sens qui s'articule mieux à la notion de discours : le Gaffiot donne *uerba occupare*, « être le premier à employer des mots », puis « prévenir, devancer, prendre les devants » – « devant » étant ici un nom, il s'accorde au pluriel, ce qui a pourtant été souvent mal orthographié.

La difficulté à saisir de prime abord un sens très net ne doit pas faire oublier les réflexes essentiels de l'exercice : il faut être précis en matière d'énonciation (pourquoi penser que cette phrase est à la première personne du singulier, comme on l'a trouvé ici ou là ?) ou dans l'identification des formes verbales, en particulier des temps (sur ce plan, le texte ne présentait aucune difficulté, ni dans la morphologie, ni dans l'usage des temps et des modes).

« Hasne inter simulare choros et bracchia ludonectere, nate, graue est ? Gelida quid tale sub Ossa Peliacisque iugis ?

« Est-ce pénible, mon fils, au milieu de ces jeunes filles, d'imiter leurs danses et d'entrelacer vos bras par jeu ? Qu'y a-t-il de tel au pied de l'Ossa gelé et des crêtes du Pélion ?

Ici commencent les propos de Thétis au discours direct. La première phrase est une question, mais on peut rappeler que la particule *-ne* est uniquement interrogative, et non interrogative négative comme on a pu le trouver dans certaines copies. Le verbe principal, *est*, est construit avec deux infinitifs coordonnés qui lui servent de sujets, *simulare* et *nectere*. L'adjectif *graue*

est donc leur attribut, comme dans l'exemple bien connu *errare humanum est*. Le jury a pu valoriser de bonnes traductions de l'expression *ludo nectere* : le procédé de la transposition (qui consiste à changer la catégorie grammaticale d'un des termes) permettait de traduire élégamment cette expression latine par « s'amuser à entrelacer ». Le chapeau introducteur était encore utile pour bien cerner le sens de cette phrase : le pronom *has* renvoie aux « filles du roi », aux « princesses » du paratexte, et il est construit avec la préposition *inter* qui est ici postposée, ce qui est courant en poésie. Il n'était pas possible de construire *has*, qui est au féminin, avec le nom *choros*, qui est un masculin. Quant à l'incise *nate*, elle ne pouvait être que le vocatif de *natus* (*gnatus*), *i*, *m*, le fils : ce terme, propre à la langue poétique, a été généralement bien identifié.

La phrase suivante, une autre interrogative, a posé plus de problèmes de syntaxe. Le verbe principal n'était pas *iugis*, comme l'ont cru trop de copies en y voyant une deuxième personne, c'est-à-dire une adresse directe de Thétis à son fils. Le verbe *iugo* est de la première conjugaison et ne peut donner la forme *iugis*, sauf à aller chercher dans le dictionnaire des occurrences rares, voire un hapax (*iugo*, *ere* au sens de « crier » n'est attesté que chez Festus, qui plus est pour désigner un cri d'oiseau). Le verbe principal était simplement sous-entendu avec *quid tale*, « qu'y a-t-il de tel, de semblable » : les deux groupes *sub gelida Ossa* et (*sub*) *Peliacis iugis* venaient le compléter. *Ossa* portait une majuscule : cela ne pouvait être qu'un nom propre, et non pas « bouche » ou même « talon » comme on a pu le voir écrit. La métrique permettait par ailleurs de s'assurer que *gelida* est un ablatif : *ossa* ne peut donc pas être le pluriel du mot neutre *os*, *ossis*. Puisque *iugis* n'était pas un verbe, il fallait le tirer du nom *iugum*, *i*, *n*, dont les sens peuvent être variés ; l'adjectif *Peliacis*, « du mont Pélion » permettait de choisir le seul sens pertinent de *iugum*, à savoir « crête », « sommet ».

O si mihi iungere curas

atque alium portare sinu contingat Achillem ! »

Oh, si seulement il m'était donné d'unir deux amants et de porter dans mes bras un autre Achille ! »

L'expression *O si* (équivalente de *utinam* en poésie) pouvait aider les candidats à reconnaître l'expression du souhait : le verbe est dans ce cas au subjonctif, si bien qu'il ne pouvait s'agir de *curas* – il fallait donc construire *si... contingat*. La construction de *contingere* avec le datif et l'infinitif – être donné à quelqu'un de faire quelque chose – est bien attestée : ici, l'infinitif *iungere* était coordonné à un second, *portare*. *Curas* était donc non pas un verbe mais un nom : *si cura* au sens de « soin » est bien connu des candidats, il possède aussi un sens fréquent dans la poésie lyrique, « amant » ou « amour ». En raison de la difficulté du passage, le faux sens n'a pas été pénalisé, mais le choix de la bonne traduction a été, lui, valorisé. L'infinitif *portare* se construisait quant à lui avec deux compléments. Le premier était un groupe nominal à l'accusatif dont l'éloignement des deux termes n'aurait pas dû poser de problème : *alium* qualifiait *Achillem*. L'autre complément, *sinu*, n'était pas difficile à analyser comme un ablatif, mais il a souvent été maladroitement voire faussement traduit quand l'ensemble du segment a échappé au candidat. Thétis envisage ici la possibilité qu'Achille, tombé amoureux d'une des princesses (comme le précisait le chapeau introducteur), reste à la cour du roi de Scyros : elle souhaiterait qu'Achille et la jeune fille se marient (*iungere curas*) et qu'ils aient un enfant (*alium Achillem*). Il ne fallait donc pas traduire *sinu* par « en mon sein », et encore moins par « dans mon ventre », qui auraient sous-entendu que ce nouvel Achille serait l'enfant de Thétis : on pouvait accepter la traduction « sur mon sein », ou, mieux, « dans mes bras ».

**Mulcetur laetumque rubet uisusque proteruos
obliquat uestesque manu leuiore repellit.**

Il s'adoucit, rougit de plaisir, détourne ses regards véhéments et repousse les vêtements d'une main plus molle.

Le discours de Thétis ayant pris fin, le texte décrit les effets de ce discours sur Achille, et c'est donc lui le sujet des verbes. La syntaxe de cette phrase ne doit pas poser de problème : trop de candidats ont pourtant eu du mal à construire la répétition de la coordination *-que*, provoquant un enchaînement de pénalités de construction. Rappelons que la particule *-que* se place après le deuxième terme qu'elle coordonne : *mulcetur* ne se construisant donc pas avec *laetum*, *rubet* avec *uisus* etc. La phrase comportait simplement quatre propositions coordonnées par *-que*, et donc quatre verbes : *mulcetur*, *rubet*, *obliquat* et *repellit*, tous au présent de l'indicatif. L'usage en français fait que l'on juxtapose les groupes d'une énumération sauf le dernier que l'on fait précéder de la conjonction de coordination « et ». Le premier verbe, *mulcetur*, était au passif : il fallait que cela apparaisse dans la traduction, soit tel quel, soit par l'emploi d'un verbe pronominal à sens passif. *Rubet* était complété par l'adjectif *laetus*, ici en emploi adverbial : cet usage était donné par le Gaffiot. Si l'expression *uisus proteruos obliquat* n'est pas difficile à construire, le sens peut être ambigu : on devait comprendre qu'Achille détourne son regard fier, impétueux (c'est à ce vers que débute le processus de dévirilisation progressive du héros). Le renoncement progressif d'Achille à ses attributs habituels de guerrier se retrouve à la fin de la phrase : il repousse les vêtements *manu leuiore* (élégamment traduit dans une copie par « d'une main moins assurée » ; il fallait en tout cas que le degré de l'adjectif soit bien traduit). Quant à *uestes*, il fallait éviter de le traduire par « ses vêtements » car, si Thétis a déjà présenté à Achille la ruse impliquant de le déguiser (comme le précisait le chapeau introducteur), Achille n'a pas encore revêtu les vêtements, et ce ne sont donc pas les siens.

**Aspicit ambiguum genitrix cogique uolentem
iniecitque sinus ;**

Sa mère le voit hésitant et désireux d'être contraint, et elle lui a enfilé les vêtements.

Le texte changeait à nouveau de sujet à cette phrase, mais le sujet étant exprimé (*genitrix*), l'accusatif *ambiguum* (« hésitant ») renvoyait nécessairement à Achille. Il faut veiller au choix des termes par lesquels on traduit : « La génitrice regarde le travesti », que le jury a pu trouver dans des copies, montre que les personnages et leurs actions ne sont pas bien identifiés. L'adjectif *ambiguum* est coordonné au participe *uolentem*, complété par l'infinitif présent passif *cogi* : dans ces deux termes coordonnés, *ambiguum* d'un côté et *cogi uolentem* de l'autre, on retrouve la même idée d'indécision, d'hésitation, de contradiction. Les traductions fines de l'oxymore *cogi uolentem* (« acceptant de se laisser faire », par exemple) ont été valorisées par le jury.

Genitrix était le sujet de deux verbes coordonnés : *aspicit ... iniecitque*. La deuxième proposition comportait plusieurs difficultés ou subtilités. Le verbe, cette fois, était au parfait de l'indicatif : on pouvait en rendre le sens résultatif par un passé composé en français, mais le maintien du présent dans la traduction n'a pas été pénalisé, car il permettait de conserver la cohérence avec le présent *aspicit*. Quant au terme *sinus*, il n'a pas ici le même sens que *sinu* au vers 323 : il désignait cette fois les vêtements. Il fallait alors éviter de traduire *injecio* par son sens principal, « jeter », trop désinvolte dans la situation : Thétis ne jette pas les vêtements à Achille, elle les lui passe, c'est-à-dire qu'elle les lui enfle.

**tum colla rigentia mollit
submittitque graues umeros et fortia laxat
bracchia et inpexos certo domat ordine crines
ac sua dilecta ceruice monilia transfert ;**

alors elle assouplit la raideur de son cou, fait ployer ses épaules massives, affaiblit la robustesse de ses bras, dompte ses cheveux broussailleux en un ordre net, et met ses propres colliers au cou aimé ;

Cette phrase est construite, comme plus haut, sur le principe de la coordination de propositions indépendantes : *mollit submittitque... et laxat... et domat... ac transfert*. Le sujet des verbes ne changeait pas, ni d'un verbe à l'autre, ni par rapport à ce qui précède immédiatement. La lourdeur répétitive de la syntaxe pouvait être un effet de style : c'est le guerrier Achille que Thétis va tenter de faire disparaître derrière son déguisement. Le jury a également apprécié les traductions qui cherchaient à rendre compte des images de cette phrase, qui présentait la dévirilisation progressive d'Achille comme un combat (*submittit, laxat...*).

Colla était un pluriel poétique et ne devait pas être rendu par un pluriel en français. Les adjectifs *rigentia*, *graues* et *fortia* pouvaient aussi être rendus d'une manière plus élégante que littérale, bien que la simplicité du lexique puisse aussi être interprétée comme un effet de style, destiné à rendre compte de l'état brut d'Achille que sa mère tente d'adoucir pour le déguiser. L'adjectif *inpexos* a été élégamment traduit par « en bataille », préférable au paresseux « non peignés ». L'adjectif *certo* a souvent aussi donné lieu à des traductions fautives. Il n'était pas pertinent de le traduire par « certain » ; le Gaffiot donnait « précis », qui pouvait convenir ou permettait de trouver des synonymes. Si « un ordre certain » n'était donc pas pertinent, « un certain ordre » était cette fois une grosse erreur en français : il faut rappeler aux candidats que la place de l'adjectif en français en change parfois le sens, et que l'adjectif « certain » est toujours indéfini quand il est antéposé, ce qui lui donne un sens totalement opposé à l'adjectif « certain » lorsqu'il est postposé. Enfin, au dernier vers, les erreurs de construction ont été fréquentes : la scansion du vers permettait de s'assurer que *dilecta* complétait *ceruice* et *sua* (à traduire par un possessif renforcé, « ses propres », pour bien faire comprendre en français que le possesseur renvoie au sujet de la proposition) se construisait avec *monilia*.

**et picturato cohibens uestigia limbo
incessum motumque docet fandique pudorem.**

et retenant ses pas par un ourlet brodé, elle lui enseigne la démarche, le mouvement et la mesure dans ses paroles.

La phrase se poursuit avec le même sujet : Thétis est donc le sujet sous-entendu du verbe *docet*. Il faut être attentif au lexique, même lorsqu'il semble aller de soi : *docet* (enseigner) n'est pas *discit* (apprendre), et il n'était donc pas possible de faire d'Achille le sujet de la phrase. Le participe présent *cohibens* est rapporté à Thétis. La construction de la participiale n'était pas très compliquée, mais le sens à donner au lexique pouvait poser problème. *Vestigium* était à prendre au sens premier du terme, « le pied », ici plus précisément « le pas ». *Picturato limbo* était à comprendre comme un complément circonstanciel de moyen de *cohibens*. Le jury s'est montré indulgent car l'article *limbus* du Gaffiot pouvait induire en erreur les candidats en donnant une occurrence du terme chez Stace (*Thébaïde*, VI) au sens de « ceinture » : ici, le sens premier, « frange », « lisière » était plus adapté, car il s'agit du bas de la robe enfilée par Thétis à Achille, qui l'oblige alors à faire de petits pas.

La coordination portait cette fois sur les compléments du verbe *docet* : *incessum, motum, pudorem fandi*. Certains candidats se sont souvenus à bon escient que les langues grecque et latine permettent une utilisation fréquente de la figure de style nommée *hendiadyn*. Deux termes simplement coordonnés peuvent donc être traduits en les liant plus étroitement par une subordination ou une détermination. Ainsi *Incessum motumque docet* pouvait être traduit par « elle lui enseigne l'allure pour la marche ». Le dernier terme de l'énumération, *pudorem fandi*, était un cas classique de grammaire : il s'agit du gérondif au génitif de *fari*. Il a parfois été très bien compris et traduit, par exemple par « la retenue du langage ».

Qualiter artificii uicturae pollice cerae accipiunt formas ignemque manumque sequuntur, talis erat diuae natum mutantis imago.

Ainsi que la cire destinée à prendre vie sous l'effet d'un pouce artificieux prend des formes et obéit à la flamme et à la main, telle était l'image de la divinité transformant son fils.

Le balancement *qualiter... talis* a généralement été bien identifié dans cette longue comparaison fondée sur des images artistiques et esthétiques. Dans la subordonnée, le sujet, *cerae* ne pouvait pas être traduit mot à mot par « les cires » : il fallait soit le traduire au singulier, soit, pour garder le pluriel, traduire par « les statues de cire » – le sens était d'ailleurs donné par le Gaffiot. *Cerae* était complété par le participe futur *uicturae*, qui a souvent mal été identifié et traduit : il vient du verbe *uiuo*, et non de *uinco*, qui n'aurait pas fait sens car le participe futur est toujours actif. Le complément circonstanciel de moyen qui complétait *uicturae* était *pollice*, à construire avec *artificii* : l'ablatif en *-i* de certains adjectifs de la deuxième classe ne devait pas poser de problème. *Cerae* était le sujet de deux propositions dont il fallait bien comprendre la coordination : *accipiunt formas* d'un côté, *ignem[...] manumque sequuntur* de l'autre. Le jury a apprécié des traductions qui tentaient de n'être pas littérales : *pollice artificii*, par exemple, est devenu « par le travail du pouce », et *sequuntur* a parfois été traduit finement par le verbe « obéir ». La principale, dans ce balancement, a posé davantage de problèmes de construction. Il fallait comprendre *imago* comme le sujet du verbe *erat* et compléter ce sujet par un génitif, *diuae*, lui-même complété par un participe présent, *mutantis*, qui appelait un COD, *natum*. Il fallait faire attention à ne pas surinterpréter le sens du participe *mutantis* : il n'était ainsi pas possible de le traduire par le verbe « métamorphoser », qui sous-entend une action divine, surnaturelle, alors que Thétis ne fait que déguiser Achille.

Nec luctata diu ; superest nam plurimus illi inuita uirtute decor, fallitque tuentes ambiguus tenuique latens discrimine sexus.

Et elle ne batailla pas longtemps ; en effet, ce héros conserve un très grand charme en dépit de sa masculinité, et son sexe, ambigu et se dissimulant par une distinction subtile, trompe ceux qui le regardent.

On retrouve dans cette phrase une image guerrière déjà rencontrée plus haut lorsque Thétis l'emporte sur Achille, qu'elle le prépare à se déguiser en femme. Ici, c'est encore elle qui endosse le rôle guerrier, masculin, à travers l'emploi du verbe *luctari*. On peut rappeler que les verbes déponents ont une forme passive mais un sens actif : « *luctata [est]* » gardait donc le sens actif de « lutter », « combattre ». La victoire ne met pas longtemps (*nec... diu*) à être remportée puisque, dans une inversion très nette du masculin et du féminin, Achille tend à laisser paraître des potentialités du féminin (*decor*) que cachait sa masculinité guerrière. Il était alors pertinent de traduire *uirtus* d'une manière qui fasse entendre sa racine, *uir* : une copie a ainsi rendu le latin *inuita uirtute* par « malgré ses traits virils ». Dans ce contexte, la valeur laudative du démonstratif *illi* pouvait être rendue, pour aller dans le même sens, par le terme de

« héros ». Le sujet de *superest, decor*, était complété par l'adjectif *plurimus*, dont il fallait rendre correctement le degré.

La seconde proposition, coordonnée à la précédente par le *-que* de *fallitque*, avait un sujet exprimé, qui, trop souvent, n'a pas été correctement identifié : il s'agissait de *sexus*, complété par *ambiguus* et *latens tenui discrimine*. *Tuentes* était donc le COD de *fallit*. Les épithètes de *sexus* avaient des sens relativement proches : le texte insiste sur le fait que le sexe d'Achille est ambigu, notamment parce qu'il est encore un jeune homme (il n'a donc pas encore certains attributs de l'homme mûr, comme la barbe, par exemple : sur ce point, le texte de Plutarque pouvait aider les candidats à comprendre ce passage), et qu'il n'a donc pas besoin de beaucoup d'artifice (*tenui discrimine*) pour se dissimuler (*latens*), c'est-à-dire pour se faire passer pour une femme.

Procedunt, iterumque monens iterumque fatigans

blanda Thetis :

Ils s'avancent, et de nouveau l'avertissant et de nouveau l'accablant, la caressante Thétis dit :

Dans cette courte phrase qui introduit le discours direct qui termine l'extrait, la construction n'était pas difficile. Le premier verbe, *procedunt*, est au pluriel pour réunir les deux personnages dans l'action. Thétis est ensuite le sujet d'un deuxième verbe sous-entendu, un verbe de parole qui permet le passage au discours direct. Le jury a valorisé les copies qui ont tenté de traduire avec une nuance de parole le participe *fatigans* : une copie a ainsi proposé pour traduction « le couvrant de paroles ». Les deux participes présents *monens* et *fatigans* étaient coordonnés par le balancement *iterumque... iterumque* : on pouvait le traduire, en suivant le Gaffiot, par « encore et encore ».

**« Sic ergo gradum, sic ora manusque,
nate, feres comitesque modis imitabere fictis,
ne te suspectum molli non misceat aulae
rector et incepti pereant mendacia furti. »**

« Tu tiendras donc de cette façon ta démarche, de cette façon ta tête et tes mains, et tu imiteras tes compagnes par des manières contrefaites, de peur que, si tu es suspect, le roi refuse de t'admettre dans sa cour délicate, et que les illusions de la ruse que j'ai entreprise ne soient perdues. »

Dans ces quatre vers, les deux premiers constituaient la proposition principale et les deux derniers la subordonnée. Il faut plutôt parler de deux propositions principales, dont les verbes, coordonnés par *-que*, étaient *feres* et *imitabere*, tous deux au futur. La morphologie a ici posé souvent problème : *imitabere* était pour *imitaberis*, une deuxième personne dont la présence était tout à fait cohérente avec le premier verbe, *feres*, lui aussi à la deuxième personne du singulier. Dans ce système énonciatif, on retrouve aussi un vocatif, *nate* (comme au troisième vers de l'extrait). *Feres* est complété par trois COD, *gradum, ora manusque*. *Imitabere* a un COD, *comites*, qu'il fallait traduire au féminin : si Achille a été déguisé en fille, c'est pour se mêler aux filles du roi, et non à un groupe de garçons. Le groupe à l'ablatif *modis fictis* était un complément circonstanciel de moyen : les deux termes peuvent avoir des sens assez larges, et il fallait s'aider du contexte pour comprendre que l'expression renvoie aux manières feintes, simulées, des manières de jeune fille, qu'Achille devra mettre en œuvre pour rendre son déguisement crédible.

La subordonnée, introduite par *ne*, posait une réelle difficulté dans la compréhension des négations : la locution *ne... non* signifie « de peur que... ne... pas... » et la négation portait donc sur *misceat* (littéralement : [...] de peur que, toi suspect, le roi ne t'admette pas dans sa cour délicate [...]). Beaucoup de copies ont toutefois compris *ne* au sens de « pour que... ne... pas... ». Dans ce segment difficile, le jury n'a pas pénalisé les copies dont la logique générale de la phrase était bonne, c'est-à-dire dont le résultat ne faisait pas contresens : ainsi, la traduction « pour que le roi te mêle sans te suspecter » a été acceptée. La disjonction de *molli* et *aulae*, datif complément du verbe *misceat*, ne devait pas surprendre les candidats. La conjonction *ne* introduisait également le verbe *pereant*, cette fois sans que porte sur lui la négation *non*, bien qu'il faille en français utiliser éventuellement une négation explétive, selon les tournures choisies par les candidats pour ce derniers vers (« de peur que... ne soient perdues »). Le sujet de *pereant* était *mendacia*, complété par un génitif, *incepti furti*. La proximité sémantique de *mendacium* (mensonge, fausseté, illusion) et de *furtum* (ici au sens de « ruse », bien attesté dans le dictionnaire) pouvait rendre la traduction difficile : *furtum* désigne le projet matériel de Thétis (elle le précise en qualifiant le *furtum* de *inceptum*, entrepris), c'est-à-dire le déguisement d'Achille, tandis que *mendacium* renvoie plus abstraitement à la tromperie que ce déguisement constitue.

II. Question

La question, pour la seconde année consécutive, reposait sur l'exposé d'un projet de lecture du texte grec éclairé par le document complémentaire. Le sujet était formulé de la façon suivante :

À partir du texte de la version grecque et de sa mise en relation avec le document complémentaire, vous proposerez un projet de lecture à l'intention d'une classe de Première. Dans une perspective d'enseignement, vous mobiliserez vos connaissances historiques, littéraires, culturelles et stylistiques pour interroger les enjeux du travestissement.

Le sujet s'inscrivait dans le programme de l'enseignement optionnel de LCA en classe de première, et plus particulièrement de l'objet d'étude intitulé « Masculin, féminin », puisque les deux textes racontaient une scène de travestissement d'un homme en femme. De manière plus précise, certains candidats ont rattaché ce projet de lecture à l'entrée « Femmes et hommes : réalités sociologiques ; représentations et préjugés » et/ou à celle intitulée « Féminin et masculin dans la mythologie : représentations littéraires et artistiques ; travestissement, échange et confusion des sexes ; expression des émotions et des sentiments. » En effet, même si l'affaire de la *Bona Dea* n'est pas un exemple mythologique à proprement parler, elle possède ici une valeur d'*exemplum* indéniable. Plus que la connaissance précise et érudite des programmes, il est en effet surtout attendu que les candidats explicitent les liens entre l'entrée du programme et le texte, et justifient leur choix : cette exigence de précision vis-à-vis des programmes est une manière pour les candidats d'affiner d'emblée leur approche du sujet et d'amorcer la démarche de problématisation. Ainsi, par le truchement du travestissement, le texte de Plutarque, mis à l'aune du photogramme, permettait de mettre en valeur un certain nombre d'écarts fondamentaux entre la condition des femmes dans l'Antiquité et celle des femmes modernes ou contemporaines, entre leurs représentations respectives ou encore entre les qualités qui leur sont attribuées.

Avant de proposer quelques pistes telles que les candidats auraient pu les développer, il nous semble important de préciser à nouveau les attendus généraux de cet exercice et de donner, à cette occasion, quelques conseils aux futurs candidats.

Il faut d'abord proposer un « projet de lecture », selon les termes du sujet. Cette formule ne semble pas toujours bien cernée par les candidats lorsque les copies se contentent de relevés ou bien d'un simple déroulé de séquence pédagogique. Le jury attend des candidats qu'ils soient capables de dégager du texte antique une lecture sous l'angle de la notion qui leur est soumise. Ici, il fallait pouvoir dégager du texte de Plutarque une lecture dont l'axe central reposât sur le thème du travestissement. Il n'est pas souhaitable que les candidats, qui aspirent à devenir professeurs, fassent de cette notion une lecture trop morale et trop personnelle : l'idée du travestissement comme vice par exemple, qui a été rencontrée dans certaines copies, n'était ici pas pertinente.

Il s'agit également de pouvoir contextualiser le texte (ici, il fallait pouvoir mobiliser des connaissances littéraires sur le genre de la « vie », qui relève moins de l'historiographie que du « portrait », dans la lignée de la philosophie péripatéticienne et de Théophraste) et les notions mises en jeu (le théâtre et le travestissement au théâtre, le registre comique, la place des hommes et des femmes dans l'Antiquité, les représentations du masculin et du féminin). Le jury a su apprécier des éléments de contexte parfois variés : un certain nombre de copies a ainsi évoqué le fait que les acteurs antiques étaient tous des hommes, d'autres ont choisi de faire allusion aux mystères de Cybèle.

Ces éléments doivent alors permettre au candidat de problématiser son développement et de le structurer. Les copies qui ont enchaîné des remarques sans les organiser n'ont généralement pas su proposer une lecture cohérente et convaincante du texte, de même que les copies dont la problématique n'était pas pertinente (ainsi, la question de savoir si « l'amour connaît [...] des limites » n'avait que peu de chances de rendre compte de la spécificité du texte de Plutarque autour de la question du travestissement) voire n'en était pas une (trop de candidats ont par exemple proposé de s'intéresser aux « enjeux » ou aux « caractéristiques » du travestissement sans jamais en préciser les contours ou les contenus). Certaines copies ont aussi fait un peu trop étalage de connaissances, souvent pointues et intéressantes, mais qui n'étaient pas suffisamment en rapport avec la notion proposée ou avec le texte à commenter. La structure de la réponse n'a pas à être extrêmement verrouillée : le jury a conscience du temps limité dans lequel les candidats composent. Il faut toutefois veiller à proposer une introduction et une conclusion, et à organiser sa réponse en paragraphes équilibrés et à l'unité clairement énoncée.

Le développement lui-même doit être correctement ciblé : c'est à l'analyse du texte antique qu'il faut principalement s'attacher. Pour cela, le jury attend que le texte soit non seulement cité mais aussi commenté. Il ne s'agit donc pas uniquement de citer et de relever la présence d'un temps verbal ou d'un champ sémantique, il faut donner du sens à ces éléments qui sont relevés, préciser les effets qu'ils produisent et les relier aux significations générales du texte mises en valeur par le projet de lecture. L'analyse du texte prend donc une dimension littéraire, stylistique, et le candidat doit pouvoir faire la preuve de cette capacité d'analyse en employant des termes précis et à bon escient. Quant aux relevés lexicaux, ils sont évidemment importants et peuvent être pertinents mais ils ne sauraient être les seuls éléments commentés par le candidat ; il faut en effet proscrire le catalogue de relevés simplement classés par champs sémantiques. L'analyse du lexique ne peut prendre tout son sens que si elle s'entrelace à l'étude d'autres procédés textuels : des jeux d'opposition, une étude de la construction du texte, une métaphore, *etc.*

Enfin, le sujet comporte un document complémentaire auquel il faut accorder une juste place. Il peut servir au candidat à mieux cerner la problématique et figurer à ce titre dans l'introduction. Il peut aussi être pertinent, au fil de l'analyse d'y faire référence d'une manière ou d'une autre, dans la mesure où le texte support de la question reste bien l'objet principal du développement. Le dialogue n'est d'ailleurs pas réservé au seul document complémentaire : le texte de Plutarque pouvait parfaitement être comparé à celui de Stace sur certains points, et il n'est pas interdit de faire dialoguer le texte avec d'autres textes, antiques ou modernes. La conclusion fournit également un lieu propice à ces échos, qui sont alors plutôt des élargissements ou des compléments à la réponse proposée.

Depuis l'interdiction faite aux femmes de se produire sur scène dans la Grèce antique – et donc la nécessité pour les hommes de jouer des rôles de femmes au théâtre – jusqu'à l'incarnation sur scène, devenue légendaire par les significations qu'elle a apportées au personnage et à la pièce tout entière, de Lorenzaccio par Sarah Bernhardt, la question du travestissement traverse l'histoire du genre théâtral et peut offrir une ouverture et un prolongement intéressant au corpus de textes proposés en version et particulièrement à l'extrait de Plutarque dont le récit est théâtralisé à plus d'un titre. Ce texte est pourtant à rattacher à un tout autre genre littéraire, celui des « Vies » qui offrent ici le regard moralisateur d'un Grec largement romanisé, celui de Plutarque, sur les mœurs et certains personnages de la haute société ou de l'histoire romaines. Dans l'épisode traité ici et tiré de la « Vie de Cicéron », le philosophe brosse un portrait à charge de Clodius, ennemi légendaire du célèbre orateur, un patricien dont l'histoire retiendra également qu'il a renoncé à son rang et a fait vulgariser son nom (de Claudius à Clodius) afin de pouvoir accéder au tribunat de la plèbe, ce qui lui vaudra l'image d'un dangereux démagogue. Dans l'extrait proposé, Clodius, encore tout jeune homme, s'est déguisé en femme pour accéder à la maison et à l'épouse de César, à la faveur des cérémonies religieuses données en l'honneur de la *Bona Dea*, autrement dit Cybèle, des cérémonies qui se tenaient au mois de décembre à Rome et dont l'une des particularités résidait dans le fait qu'elles étaient réservées aux femmes. Pour croustillante qu'elle soit – et son caractère théâtral ou plus exactement théâtralisé par une écriture narrative particulièrement bien maîtrisée par Plutarque, méritait de faire l'objet d'une analyse en soi – cette anecdote soulève pourtant, à travers la notion du travestissement, des questions fondamentales sur les réalités sociales mais aussi sur les représentations du masculin et du féminin dans l'Antiquité.

L'opposition entre l'être et l'apparence

Le texte et la question du travestissement permettent **d'opposer l'apparence et la réalité sexuelle** : en se déguisant en femme, Clodius suggère l'écart qui existe entre être un homme et ressembler à un homme, tandis que, dans un renversement significatif et que légitime le caractère exceptionnel du moment, les femmes accèdent à une forme de virilité, par leur courage et le fait qu'elles empêchent la transgression d'avoir lieu. On assiste ainsi à une inversion du rapport de force traditionnel entre hommes et femmes, et si Clodius est au début du texte le sujet principal des faits, à la fin du texte : « λαμβάνουσι τὸν Κλώδιον » il devient l'objet du verbe dont les femmes, dans un pluriel significatif, sont le sujet. Le texte donne à voir une double transgression des genres : l'une, celle de Clodius, est du côté du scandale, elle est liée à sa jeunesse et à son tempérament, dans un portrait à charge que fait ici Plutarque pour discréditer en creux l'ennemi de celui dont il est en train d'écrire la *Vie*, Cicéron. La seconde, mais qui ne sert en réalité que de faire-valoir à la première, est celle du courage viril des femmes dont les actions précises s'opposent à l'errance spatiale mais aussi morale de Clodius qui « se perd », « erre », et pas seulement dans la maison. Ce double croisement permet de mettre en avant les spécificités de la représentation des genres sexuels dans l'Antiquité. Clodius est

qualifié de « θρασὺς καὶ ἀθάδης » : or ce trait de caractère, qui pourrait passer aujourd'hui pour un symbole de virilité, n'en est pas un dans l'Antiquité, notamment aux yeux des Grecs pour qui la masculinité se définit fondamentalement comme la capacité à se maîtriser.

Le travestissement, chez Marivaux comme dans le texte de Plutarque, est mis sous le signe de **la tromperie et du stratagème amoureux** : outre le déguisement que revêtent l'actrice dans la captation de Marivaux et Clodius dans le texte et qui, respectivement, font signe en donnant au lecteur/spectateur des éléments sur la nature réelle des personnages (l'esprit de conquête de Léonide, la bassesse de Clodius), on peut relever l'atmosphère nocturne propice au piège : l'obscurité domine, Clodius tente mais échoue à agir en secret (« κρύφα » ; « ἤλπιζε λήσεσθαι διαδὺς »). Dans le texte de Plutarque, c'est d'abord l'âge même de Clodius (« τῆ μὲν ἡλικία νέος » ; « μήπω γενειῶν ») qui semble le prédisposer : l'adolescence est un âge dangereux, de confusion. Mais Clodius est finalement victime de ce brouillage, qui ne lui permet d'actualiser parfaitement aucune des deux représentations, masculine ou féminine : son âge lui permet certes d'être imberbe et donc de se faire passer pour une femme, mais sa voix, qui a déjà mué (on peut relever l'adjectif « οὐ γυναικείαν »), le trahit. La tromperie est donc superficielle et ne peut résister longtemps.

La mise en scène du travestissement

Le cadre joue un rôle important dans la mesure où il repose sur **l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur**, c'est-à-dire d'abord entre la réalité intérieure de celui qu'est Clodius et son apparence extérieure : les genres sexuels marquent en effet dans l'Antiquité l'espace lui-même et le fait que Clodius pénètre (le terme est volontairement sexuel ici) l'intimité de la maison de Pompéia est aussi une marque de la transgression morale et religieuse qu'il commet. On remarque ainsi que les adverbes de lieux et les verbes de mouvement mènent le récit vers une intériorité et donc une intimité de plus en plus grandes : Clodius finit par se réfugier « εἰς οἶκημα παιδίσκης » tandis que les actions menées par les femmes pour le confondre sont des actes de dévoilement : « ἀποκλείσασαι τὰς θύρας καὶ πάντα διερευνόμεναι » (on relèvera la valeur des deux préverbes, très significatifs de ce point de vue).

Il faut aussi relever **la dimension truculente d'un récit destiné à faire sourire le lecteur** : le déguisement choisi par Clodius (« λαβὼν ἐσθῆτα καὶ σκευὴν ψαλτρίας ») qui le travestit en personnage de théâtre, renforce de manière comique l'artificialité de la scène et la fait résolument glisser vers le théâtre. Ce récit est écrit comme une scène, au sens théâtral du texte, et Plutarque multiplie les procédés de visualisation : détails visuels (« πλανώμενον αὐτὸν ἰδοῦσα θεραπαινίς ») mais également auditifs (« ἀνέκραγε ») dont les sonorités mêmes miment le cri poussé par la servante) voire jeux de suspense avec l'accumulation des deux génitifs absolus (« Φθέγγασθαι δ' ἀναγκασθέντος αὐτοῦ καὶ φήσαντος »). Plutarque veille aussi à jouer de l'opposition entre les imparfaits et les aoristes : les imparfaits mettent en place le décor, donnent les caractéristiques réelles de Clodius (« Ἦν Κλώδιος ἀνὴρ εὐγενής » ; « παρῆν ἀνὴρ οὐδεὶς ») tandis que les aoristes participent de la mise en exergue des actions de premier plan et structurent la logique des événements et du récit lorsqu'ils ont une valeur d'antériorité (« εἰσῆλθε » ; « συνεισῆλθε », dont on note l'effet de répétition). Loin du danger qu'aurait pu constituer cette intrusion, l'auteur mène davantage le lecteur vers le caractère ridicule d'un homme traqué, démasqué puis chassé non seulement par des femmes mais pis encore par des servantes.

Les conséquences du travestissement

Le mobile de Clodius, purement personnel, puisqu'il s'agit, comme dans la pièce de Marivaux, d'une intrigue amoureuse voire sexuelle (le mobile est désigné par le participe ἐρῶν

qui dénote non pas l'amour mais le désir) possède pourtant des **conséquences publiques, politiques**. « Καῖσάρ τε τὴν Πομπηίαν ἀφῆκε » : la présence, par le nom propre, de César, encadre le texte et rappelle que rien ne reste privé dans l'Antiquité quand il s'agit des citoyens et de l'élite de la cité. Cette réalité politique se double d'une réalité sociale, celle du sacrifice des femmes, sexe second et subordonné aux hommes (l'opposition entre « ἀνὴρ » / γυνή : 1.3 « γυναικός » est structurante dans le texte) : le sort de Pompéia, alors qu'elle n'est coupable de rien, fait frémir. L'épouse à Rome dépend en effet de son mari, qui peut la répudier à sa guise.

Mais pour le moraliste Plutarque, comme plus tard pour Marivaux, il s'agit surtout à travers ce récit de **donner une leçon de vie à son lecteur en le divertissant** : si pour Marivaux le travestissement, qu'il soit comme ici celui des sexes ou dans d'autres pièces, comme *Le Jeu de l'amour et du hasard*, celui des classes sociales, permet d'arriver à la vérité du cœur, chez Plutarque le portrait à charge fait contre Clodius rappelle au lecteur que la virilité n'est pas innée mais qu'elle suppose une forme de sagesse, fondée sur la maîtrise de soi et de ses désirs mais également sur les devoirs, citoyens et politiques, que chacun doit accomplir même dans la sphère privée. La dimension religieuse de la transgression, même si elle n'est mentionnée que de manière secondaire par le rappel des interdits liés au culte de la Bona Dea (grâce aux deux adjectifs verbaux « ἀπόρητον » et « ἀθέατον »), renforce le caractère scandaleux de l'acte de Clodius et le caractère négatif du personnage et rejoint d'autres *exempla* mythologiques ou historiques, de Tirésias à Alcibiade.

On peut donc en conclure qu'à travers le récit de cet épisode historique, c'est tout un ensemble de représentations du masculin et du féminin qui peuvent être interrogées à la faveur du travestissement mis en œuvre par le jeune Clodius. Il est intéressant, au terme de cette étude, de constater que l'on trouve aussi dans le texte latin de Stace une même opposition entre l'apparence féminine que doit prendre le personnage d'Achille et sa nature héroïque. On note toutefois que, dans ce cas, la confusion des caractéristiques sexuelles n'est pas jugée moralement scandaleuse par le poète épique : celui-ci insiste au contraire sur le charme de l'adolescent et la visualisation de la scène sert cet effet en cherchant à susciter le désir du lecteur. On trouve aussi dans ce texte une même porosité des valeurs traditionnellement associées au masculin et au féminin : Thétis est l'initiatrice de la ruse, et est véritablement présentée en stratège, elle mène sur son fils une entreprise qui apparaît, métaphoriquement, comme un combat dont l'enjeu est la dévirilisation d'Achille (ses épaules sont amollies, sa chevelure « domptée », etc.).

Thétis apparaît aussi comme une sculptrice, et c'est cette fois à la figure de Pygmalion que l'on peut penser. Le travestissement apparaît alors comme un élément esthétique, une création artistique, et cette métaphore peut nous conduire à réinterroger la dimension théâtrale du texte de Plutarque lui-même, notamment dans son registre comique. Le travestissement a toujours été un motif fréquent au théâtre, notamment dans la comédie, et il peut être stimulant de se souvenir que, les acteurs de l'Antiquité – et jusqu'à l'époque élisabéthaine – étant nécessairement des hommes, des pièces comme *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane offraient au spectateur une mise en abyme du travestissement : des hommes jouaient en effet des rôles de femmes se travestissant en hommes. Le travestissement est aussi au cœur du théâtre de Marivaux, qu'il s'agisse d'un travestissement social, comme dans la *Double Inconstance* ou le plus remarquable *Jeu de l'amour et du hasard*, ou d'un travestissement sexuel comme ici.

Pour terminer ce développement concernant l'exercice de la question, le jury recommande vivement aux candidats futurs de conserver du temps pour la traiter. Les fautes commises dans les exercices de version sont pénalisées en points-fautes qui sont ensuite rapportés en points (chaque version est notée sur 7,5), si bien que la valeur de chaque erreur est

finalement très faible si on la rapporte à la note sur 20. Il n'en va pas de même de la question, qui est notée directement sur 5 points. Chaque erreur et chaque réussite ont donc une incidence immédiate très forte sur la note finale. Il n'a ainsi pas été rare de constater que des copies qui avaient proposé de très bonnes versions et une réponse moyenne à la question obtenaient finalement sur 20 une note légèrement moins bonne que des copies comportant des versions honnêtes et des questions jugées excellentes et notées comme telles.

Il peut aussi être pertinent de soigner davantage la traduction du texte sur lequel porte la question. Sa mauvaise compréhension fait en effet office de double peine : la version est mal notée et la mauvaise compréhension du texte ne permet pas non plus d'avoir une très bonne note à la question, quand bien même on maîtriserait correctement les programmes, la méthode et les attendus de cet exercice.

Conclusion

En conclusion, le jury tient tout d'abord à saluer la détermination et la sérénité de l'ensemble des candidats qui, malgré les conditions exceptionnelles du concours cette année, a su ne pas se laisser déstabiliser et a fait montre de grandes capacités de réactivité et d'adaptation, deux qualités essentielles dans l'exercice du professorat. Il a eu grand plaisir et a même parfois été touché de lire d'excellentes copies et tient à féliciter tous les candidats qui ont su faire preuve, dans les différents exercices, de grandes qualités de traduction, d'une compréhension fine des langues et des littératures latine ou grecque et d'une connaissance pointue de l'Antiquité.

Les candidats malheureux de cette session ne doivent pas se laisser décourager : l'enseignant de lettres classiques a besoin de connaissances solides, à la fois dans les langues antiques, dans la maîtrise du français ainsi qu'en littérature et en civilisation, et le jury se donne pour objectif d'admettre des candidats qui ont su prouver la maîtrise de ce bagage, sans lequel l'enseignement ne peut avoir toute sa valeur de transmission et d'enrichissement. Les remarques et les conseils du présent rapport offrent quelques pistes pour qu'ils soient mieux armés pour répondre à ces exigences et s'adressent donc également à tous les futurs nouveaux candidats : le jury espère qu'ils seront utiles à leur préparation.

Nous espérons que l'ensemble de ce rapport sera utile aux candidats et à leurs préparateurs. Lectrices et lecteurs voudront bien faire preuve d'indulgence si, en dépit de la vigilance de chacun, des coquilles se sont glissées ici ou là.

*