



# Concours de recrutement du second degré

## Rapport de jury

---

### Agrégation externe

### Section : Lettres modernes

### Session 2019

Rapport de jury présenté par :

Anne VIBERT, Inspectrice Générale de l'Éducation Nationale,

Présidente du jury.

## Sommaire

**Observations générales, par la présidente du jury** **page 3.**

**Épreuves écrites** **page 5.**

Première composition : littérature française page 5.

Deuxième composition : littérature comparée page 12.

Étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500 page 24.

Étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500 page 46.

Version latine page 60.

Version grecque page 68.

Versions de langues vivantes page 72.

Allemand 72.

Anglais 78.

Arabe 85.

Chinois 87.

Espagnol 88.

Hébreu 92.

Italien 93.

Portugais 100.

Roumain 102.

Russe 104.

**Épreuves orales** **page 106.**

Leçon page 106.

Explication de textes sur programme page 122.

Exposé de grammaire associé à l'explication sur programme page 126.

Explication de textes hors programme page 131.

Commentaire d'un texte issu du programme de littérature comparée page 135.

**Éléments statistiques** **page 140.**

## Observations générales de la présidente du jury

Pour cette session 2019 de l'agrégation externe de Lettres modernes, 115 postes étaient mis au concours, en légère diminution par rapport aux 119 postes de la session 2018. Le nombre d'inscrits était de 1358, très proche de celui de 2018 (1352 inscrits), mais davantage de candidats ont passé toutes les épreuves écrites (645), soit 47,5 % des inscrits (ils n'étaient que 614 en 2018, soit 45 % des inscrits). On peut donc se réjouir de cette hausse et espérer qu'elle se poursuive en 2020. Il faut pour cela que davantage de candidats aillent jusqu'au bout de leur préparation et se confrontent aux épreuves, cette confrontation étant formatrice en elle-même, et surtout que tous ceux qui étaient présents à la première épreuve du concours (ils étaient 679 cette année) ne s'éliminent pas d'eux-mêmes en ne revenant pas se présenter aux autres épreuves. Une contre-performance dans une épreuve peut être compensée et même si on réalise qu'on n'a pas encore atteint le niveau attendu, il est intéressant de pouvoir être classé et se situer dans l'échelle des notes pour chaque épreuve. Cela suppose de les avoir passées toutes (l'absence à une épreuve est en effet éliminatoire) et de ne pas avoir rendu de copie blanche.

Pour cette session 2019, 256 candidats ont été déclarés admissibles soit 39,69 % des non éliminés, la barre d'admissibilité ayant été fixée à 8,74 sur 20. La moyenne des non éliminés était de 7,80, celle des admissibles de 10,86. On trouvera ci-dessous un tableau récapitulatif ces données de l'admissibilité pour les années 2014 à 2019.

<b>Session</b>	<b>2014</b>	<b>2015</b>	<b>2016</b>	<b>2017</b>	<b>2018</b>	<b>2019</b>
Postes	125	154	162	147	119	115
Inscrits	1378	1415	1398	1411	1352	1358
Non éliminés	744 (53,99% des inscrits)	764 (53,99% des inscrits)	687 (49% des inscrits)	644 (45,64% des inscrits)	614 (45,41% des inscrits)	645 (47,50% des inscrits)
Admissibles	287 (38,58% des non éliminés)	349 (45,68% des non éliminés)	352 (51% des non éliminés)	346 (53,73% des non éliminés)	297 (48,37% des non éliminés)	256 (39,69% des non éliminés)
Moyenne des non éliminés	7,35	7,59	7,31	7,75	7,79	7,80
Moyenne des admissibles	10,68	10,44	9,91	10,17	10,59	10,86
Barre d'admissibilité	8,60	8,10	7,25	7,61	8,11	8,74

En ce qui concerne l'admission, les 115 postes ont été pourvus avec une barre à 9,89 et une moyenne des admis de 11,32, à un niveau élevé, comparable de celui de la session 2018. On trouvera ci-après le tableau des données de l'admission pour les années 2014 à 2019.

<b>Session</b>	<b>2014</b>	<b>2015</b>	<b>2016</b>	<b>2017</b>	<b>2018</b>	<b>2019</b>
Postes	125	154	162	147	119	115
Reçus	156	165	163	158	119	115
Admissibles	287 (- 2 = 285)	349 (- 3 = 346)	352 (- 8 = 344)	346 (- 3 = 343)	297 (-2 = 295)	256 (- 4 = 251)
Moyenne des non éliminés (admissibilité + admission)	8,97	9,17	9,09	9,42	9,76	10,04
Moyenne des non éliminés (admission)	7,30	7,89	8,24	8,64	8,93	9,21
Moyenne des admis (admissibilité + admission)	10,65	10,88	10,86	11,26	11,88	11,70
Moyenne des admis (admission)	9,58	10,19	10,50	10,83	11,70	11,32

Barre d'admission	8,96	9,15	8,86	9,47	9,97	9,89
Barre liste complémentaire	+ 31 :8,37	+ 11 : 9,03	> + 1 : 8,85	> + 11 : 9,35		

Les moyennes des épreuves écrites vont de 7,33 (deuxième composition française), 7,55 (étude grammaticale d'un texte français antérieur à 1500 et versions latine et grecque), 7,58 (étude grammaticale d'un texte français postérieur à 1500), 7,79 (première composition française) à 8,25 (version de langue vivante) ; celles des épreuves orales sont de 8,95 (leçon), 9,02 (explication hors programme), 9,25 (commentaire en littérature comparée) et 9,55 (explication sur programme et question de grammaire). Si la moyenne d'écrit la plus basse reste celle de la composition de littérature comparée, la répartition des notes la plus préoccupante est celle de l'épreuve d'étude grammaticale d'un texte français antérieur à 1500. Sur les 659 candidats qui ont composé, 296, soit 45 %, ont obtenu une note inférieure à 6, ce qui révèle un défaut de préparation, voire une impasse manifestes. Non seulement ces candidats compromettent leurs chances de réussir, mais ils se privent de connaissances importantes sur l'histoire de la langue, qu'on est en droit d'attendre d'un professeur agrégé. Pour les épreuves orales, si le rapport sur la leçon note une bonne tenue générale de l'épreuve, il alerte cependant les candidats sur l'urgence d'un réajustement méthodologique en ce qui concerne l'exercice de l'étude littéraire, bien malmené cette année. Le rapport de l'explication hors programme pour sa part s'inquiète cette année encore du niveau globalement faible des prestations, pénalisées par des connaissances insuffisantes : méconnaissance de textes canoniques et des modèles littéraires, manque de repères de culture générale religieuse, politique, historique, philosophique et artistique, méconnaissance des outils d'analyse et des notions. Les candidats sont également invités à mieux se préparer à la lecture à haute voix, qui est un autre point faible de l'exercice : un entraînement régulier, tout particulièrement attentif à la ponctuation et aux liaisons, leur permettrait de proposer une lecture de qualité, non seulement au jury le jour de leur oral, mais à leurs élèves en tant qu'enseignants.

Dans les rapports consacrés aux dissertations et à la leçon, cette année encore, nous recommandons aux candidats d'être particulièrement attentifs à l'analyse du sujet. Celle des deux dissertations propose un modèle de démarche conçu pour guider aussi utilement que possible les candidats des prochaines sessions. Ceux-ci ne négligeront pas non plus la préparation aux deux versions, latine ou grecque et de langue vivante étrangère : la lecture des rapports consacrés à chaque épreuve permettra à chacun de prendre la mesure des exigences attendues. Faut-il y insister ? Il s'agit là, pour de futurs enseignants de langue française, d'exercices particulièrement formateurs dont les coefficients cumulés permettent en outre, dans le cadre d'un concours, de départager les candidats. Rappelons enfin que la préparation aux épreuves orales doit avoir lieu en amont de l'admissibilité, et pour cela accompagner celle des épreuves écrites. L'oral est pour une large part une affaire d'entraînement. Or, certains candidats semblent peu familiers des exercices oraux, qu'il s'agisse de l'organisation du temps de préparation ou de l'épreuve elle-même, de la relative perte de moyens en situation de stress, voire de tout ce que suppose une prestation orale au niveau d'un concours. Nous ne saurions donc trop recommander aux candidats une pratique assidue des épreuves orales tout au long de l'année de préparation, tant il est dommage, parfois, de voir certains bons candidats perdre le bénéfice de leur admissibilité par des contre-performances dues à un défaut de préparation spécifique.

Cette année comme les précédentes, le jury a néanmoins pu apprécier et valoriser d'excellentes copies et des prestations orales de grand talent. Plus généralement, il s'est montré attentif aux qualités de chacun, la solidité, la rigueur, la finesse dans l'intelligence et l'analyse des textes ouvrant la réussite à des candidats manifestant des qualités diverses.

La Présidente du jury souhaite enfin remercier l'ensemble de ses collègues du jury pour le travail qu'ils ont su accomplir efficacement et en bonne intelligence tout au long de la session d'oral, non sans garder la tête froide malgré l'épisode de canicule.

Anne Vibert, Inspectrice Générale de l'Éducation Nationale.

## ÉPREUVES ÉCRITES : première composition française

Rapport présenté par Philippe DUFOUR, professeur à l'Université de Tours.

Cette année, la composition française avait pour objet *Le Cousin Pons* sur lequel il s'agissait de méditer à partir d'une phrase empruntée à un livre d'une balzacienne contemporaine, Nicole Mozet, et qui portait sur l'ensemble de l'œuvre romanesque de Balzac :

« Les récits de Balzac sont des fables en même temps que des romans et peuvent se lire aussi bien comme des rébus historiques que comme des fictions. »

Premier travail à effectuer sur le brouillon et qui deviendra la matière de l'introduction, il faut analyser le sens de cette phrase, en entendre les implications, en dégager les enjeux pour pouvoir ensuite formuler une problématique.

À l'horizon de la proposition de madame Mozet, on perçoit un double refus. Elle récuse d'une part une conception du roman comme pure œuvre de fantaisie et de divertissement : le roman balzacien est quelque chose d'autre ou de plus. Elle s'oppose d'autre part à une conception du roman réaliste comme *mimésis* brute, comme écriture littérale et transparente : le roman balzacien déploie au contraire une écriture symbolique. Cette thèse se déploie à partir de deux couples de termes (roman-fiction ; fable-rébus historique) qui viennent définir et complexifier un premier mot neutre, *récit*. Le premier couple renvoie, d'une tautologie apparente, à un roman romanesque (cet adjectif avait fini par prendre une coloration péjorative au sortir de l'âge classique, s'associant à l'idée d'in vraisemblance) et on ne saurait nier que dans *Le Cousin Pons* le code romanesque s'affiche, encore accentué par l'esthétique du roman-feuilleton que Balzac cultive dans ces années 1840 : poison, testaments, persécution des ingénus par des traîtres de roman noir. Mais ce premier couple de termes, d'une pertinence évidente, est posé comme néanmoins insuffisant pour décrire le récit balzacien, présenté simultanément comme étant une *fable*, c'est-à-dire un récit allégorique illustrant une moralité (qu'elle soit explicite ou non). L'expression *rébus historique* précise ce premier terme, insistant sur l'idée d'un sens caché, d'une énigme à déchiffrer dont l'objet nous est donné : l'Histoire. Voici donc une proposition limpide sur le récit balzacien qu'il va s'agir d'appliquer au *Cousin Pons* : sous couvert de raconter une histoire, le roman médite sur l'Histoire.

Ne lâchons pas trop vite cependant la phrase de Madame Mozet et continuons de l'élucider. Elle est fondée sur deux propositions indépendantes coordonnées qui ne se redoublent pas simplement. La première se place implicitement du point de vue de l'auteur : Balzac a conçu ses récits comme des fables. La seconde en tire la conséquence pour le lecteur (le lien vague qui relie les deux propositions, *et*, peut se gloser en un *de sorte que*) : il lui faut décrypter ce sens allégorique du récit. La dissertation aura à prendre en compte ce glissement des points de vue : construction d'une fable, déchiffrement de la fable.

Un mot encore sur la citation de Nicole Mozet : elle repose sur un comparatif d'égalité (*aussi bien que*), mais les termes mis en relief sont le couple *fable-rébus historique*. Il va de soi que *Le Cousin Pons* est un roman et l'originalité (l'enjeu) du propos de madame Mozet consiste à dépasser cette évidence pour mettre l'accent sur un « plus haut sens » véhiculé par la fiction. Ce que dit le connecteur *en même temps que* : les candidats qui n'ont pas pris en compte cette simultanéité (non pas *l'un et l'autre*, mais *l'un dans l'autre*) ont affadi le propos en dissociant les notions, outre qu'ils ont enfoncé des portes ouvertes pour établir que *Le Cousin Pons* est une fiction. L'enjeu est bien « Comment un roman peut-il *en même temps* être un discours sur l'Histoire ? ». Soit donc, appliqué à l'œuvre au programme : en quoi *Le Cousin Pons* (roman de 1847 dont l'action commence en 1844) donne-t-il à penser la société de Louis-Philippe, la société démocratique bourgeoise ? En quoi ce roman que Balzac voulait intituler primitivement *Les Deux Musiciens* est-il par delà un récit de la vie de deux artistes un récit allégorique sur la France contemporaine de l'auteur ? *De te fabula narratur*.

Observons au passage qu'une telle problématique n'avait *a priori* pas de quoi désarçonner des candidats ayant travaillé quelques mois sur *Le Cousin Pons*. Le propos de Nicole Mozet s'accorde à la théorie balzacienne du roman. Balzac, soucieux de donner au genre un sérieux et une dignité, revendique le titre d'historien. Dans une lettre à Madame Hanska, le 6 mars 1845, il déclare : « J'ai beaucoup gagné auprès des gens sérieux, on commence à comprendre que je suis beaucoup plus historien que romancier » (*beaucoup plus* : Monsieur de Balzac est autrement radical que madame Mozet avec son *aussi bien que*). S'il lui arrive dans ses récits de se désigner, Balzac n'emploie pas le mot de *romancier*, mais l'expression *historien des mœurs*, périphrase qui s'oppose à

*historien des événements* et qui précise l'historiographie du rébus romanesque : celui-ci ne porte pas sur l'actualité politique contemporaine (elle est absente du *Cousin Pons* ; nulle allusion flagrante ou massive comme dans *Lucien Leuwen* ou *L'Éducation sentimentale* par exemple), il concerne l'Histoire au quotidien, les forces historiques d'une époque, l'histoire sociale, l'histoire des mentalités. Balzac élève de ce fait le roman au rang d'œuvre de savoir (« docteur ès sciences sociales », se proclame-t-il dans *La Cousine Bette*), contre un horizon d'attente qui avait longtemps prévalu (le roman romanesque). *Le Cousin Pons* est rangé dans la section *Études de mœurs* de *La Comédie humaine*. Bref, nous sommes bien au cœur du projet balzacien : modéliser le siècle à travers une fiction romanesque.

Revenons. La citation et ses enjeux ayant été explicités, il s'agit à présent de déployer une problématique. En quoi *Le Cousin Pons* donne-t-il à penser la société des années 1840 ? *En quoi ?* : le questionnement ne saurait se réduire à un contenu (« qu'est-ce que le roman donne à penser ? », « quelle est la morale de la fable ? »), il appelle une réflexion esthétique (« comment le donne-t-il à penser ? », « comment le rébus historique se construit-il ? ») Il y a là un premier axe d'exploration possible, autour d'une poétique de la fable romanesque, qui se placera du point de vue de l'écrivain cherchant à développer une allégorie. Concrètement (et c'est déjà sur le brouillon, en précisant la problématique, l'occasion de répertorier des arguments, de songer à des exemples qu'il ne s'agira plus que d'organiser ensuite) : comment une intrigue avec des personnages particuliers peut-elle valoir comme image d'une époque ? Comment des personnages inventés peuvent-ils devenir historiques ? On pense immédiatement à la conception balzacienne du personnage comme type social, sans être pour autant une simple marionnette réductible à une idée : « Ainsi partout j'aurai donné la vie – au type, en l'individualisant, à l'individu en le typisant », écrit Balzac à Madame Hanska, le 26 octobre 1834. Le personnage balzacien est cet entrelacs d'une psychologie individuelle et d'une psychologie sociale, par où se réalise le *en même temps que* de madame Mozart : le roman réaliste est un roman allégorique. *Le Cousin Pons* modélise la société en multipliant les types, en traversant divers milieux : d'un couple de concierges à un ancien ministre (le comte Popinot).

Outre au statut des personnages, on peut penser aussi pour la poétique du rébus à des *scènes symboliques* qui rythment le roman, comme des fables dans la fable. Ces scènes n'ont pas seulement une valeur dramatique, elles ne sont pas uniquement des péripéties de l'histoire racontée. Elles prennent *en même temps* une valeur exemplaire. Le récit vaut ainsi comme un argument par induction, le particulier recèle une portée générale. Les scènes s'évasent en une microsociologie : le « docteur ès sciences sociales » repère des lois de fonctionnement ou de dysfonctionnement de la société moderne. Songeons par exemple à la scène de l'enterrement qui s'amplifie (on sent bien qu'elle excède sa fonction narrative) jusqu'à former un tableau de mœurs aux accents satiriques, alors qu'il n'est guère question du cadavre dans le cercueil.

Enfin, troisième piste possible pour cette poétique du *rébus* (mais il en est d'autres sans doute : le jury n'a évidemment pas d'attentes préconçues et nul plus grand plaisir de la correction que d'être surpris par une idée originale ou par une analyse d'exemple qui nous montre dans le texte quelque chose que l'on n'avait pas vu) : le discours des images. Dans *Le Cousin Pons*, de nombreuses comparaisons se surimpriment au récit, d'autant plus frappantes qu'elles reviennent, s'organisent en réseau, commentent l'histoire racontée. Les candidats se sont ainsi souvent intéressés au réseau des images animales, des images d'agression, comme traduisant une société fondée sur des rapports violents. Les comparaisons forment de la sorte un discours indirect, non explicité, à déchiffrer par le lecteur.

Voilà qui nous amène à un deuxième axe d'exploration appelé par le sujet : non plus « comment se construit la fable ? », mais « comment se récapitule la morale ? ». Il convient alors de se placer du point de vue du lecteur déchiffrant le rébus, découvrant sous la fiction une pensée de l'Histoire. Cette morale est évidemment, et fortement, suggérée par le texte. Mais est-elle donnée explicitement ? Où ? Est-elle univoque ? Essayons là aussi de circonscrire quelques pistes de réflexion.

Le narrateur balzacien, expansif, dirigiste, discourt sur le récit, en prescrit le sens, le contrôle. Parmi ses nombreuses intrusions, on discerne de fait dans *Le Cousin Pons* une série de maximes, de digressions qui sont autant de propositions sur la société moderne, de morales à la volée. Si on les rassemble, elles composent un discours très cohérent. Ces maximes cumulatives font alors de l'histoire singulière de Pons une figuration du « présent qui marche » suivant la formule utilisée par Balzac dans la préface à *Une fille d'Ève* pour désigner le branle continu de l'Histoire que le roman doit s'employer à fixer. Le roman se présente ainsi comme une fiction essayiste sur la société moderne.

En dehors de cette morale dispersée, on peut aussi s'intéresser à ce que le neveu de Rameau et quelques autres appellent *la morale en action* : le récit en entier, dans sa syntagmatique, est une allégorie, un rébus autosuffisant à morale immanente (supposant alors une lecture active pour

la dégager, comme pour la première des fables de La Fontaine, seule fable sans morale explicite, il me faut cogiter pour extraire une leçon : beaucoup cherchent encore...). Le trajet même du roman, la destinée des personnages suggèrent une morale sur la société et ses valeurs, celles qui dominent (et écrasent), celles qui n'ont pas ou plus cours. Avec finalement ce soupçon sur les valeurs hégémoniques : que valent les valeurs ?

Dans cette perspective, il faudra réserver un sort à la clause du roman. Le dernier chapitre s'intitule « Conclusion ». Y trouvera-t-on la morale de la fable ? Curieusement, le narrateur y discourt peu et semble laisser au lecteur le soin de tirer la conclusion du dénouement qui est à l'opposé d'un romanesque édifiant, comme la parodie de toute moralité : non pas le vice puni et la vertu récompensée, mais la vertu défaite et le vice triomphant (on croyait pareil *mundus inversus* de la morale l'apanage du divin marquis).

Cette inquiétude sur les valeurs pouvait amener à un troisième axe de réflexion : en regard de cette morale désabusée du rébus historique, y a-t-il une seconde morale à lire comme dans certaines fables de La Fontaine, pas redondante par rapport à la première ? y a-t-il une contre-morale (un discours qui rétablirait les valeurs) ? C'est peut-être une particularité de ce dernier roman de Balzac en 1847 : il ne peut que constater, construire une morale en action désenchantée, qui montre une société matérialiste, sans croyances, sans valeurs spirituelles ou humaines, purement individualiste. Un narrateur pessimiste et désorienté raconte. On n'entend pas dans ce roman sa voix coutumière de légitimiste catholique parlant au nom de la religion, de la monarchie, de la famille : cette morale du ressaisissement, ostentatoire, fût-elle plaquée, fait désormais défaut, comme s'il n'y avait plus de roman à thèse possible (le doute absolu me paraît aujourd'hui démontré, dira bientôt Flaubert), plus de morale affirmative à l'horizon de la fable historique : seule subsiste une morale de la démoralisation.

Dans ce cadre, il est tentant de faire un sort particulier aux deux fables dans la fable, « Les deux amis », et « Les deux pigeons » : fables d'un bonheur à deux, à l'écart de la société. Le docteur ès sciences sociales n'a plus à proposer qu'une morale individuelle, une sagesse du repli, et encore ces fables-là interviennent-elles aux chapitres V et XIV du roman : elles tournent court dans le roman réaliste. Les deux musiciens ne réécrivent pas l'histoire des deux amis. S'ils sont les deux pigeons de cette histoire, c'est dans une acception plus familière...

Voilà donc établi un questionnement qu'il ne reste qu'à dérouler, à argumenter en réfléchissant sur des exemples précis. Entendons bien : rien de prescriptif dans tout ce qui précède ; il y a plusieurs questionnements possibles, pour autant qu'ils prennent en compte et ne perdent jamais de vue la perspective initiale, contraignante : la citation à discuter de Nicole Mozet. Les candidats qui dans une dernière partie ont cherché à recenser tout ce qu'est *Le Cousin Pons* en dehors d'une fable romanesque ont commis une grossière erreur de méthode, en oubliant le sujet pour d'ailleurs souvent plaquer des développements tout faits : le jury a lu ainsi moult fois une fiche sur le théâtre dans le roman qui manifestement a dû traîner dans la France entière. Autre erreur souvent rencontrée : des candidats ont consacré toute une partie à montrer la présence de *realia* dans le roman de Balzac. Dire qu'il y a un ancrage historique du récit n'est pas la même chose que de mettre en évidence un rébus historique : ces candidats sont restés en deçà du sujet. La dissertation doit simplement prendre la forme d'une démonstration avec son point de départ, son point d'arrivée. peu importe qu'elle comporte deux, trois ou quatre parties, dès l'instant où elle est ce trajet. Pas davantage on ne doit se sentir obligé d'adopter un plan dit « dialectique ». En l'occurrence, ceux qui s'y sont essayés ont plutôt mal réussi, faute d'une compréhension suffisante du sujet : leur supposée synthèse portait sur le « en même temps » qui était justement la thèse de Nicole Mozet. Ils en arrivaient ainsi à ce qui aurait dû être leur point de départ. La dissertation n'est pas un exercice de rhétorique, mais un exercice de pensée. Comprendre et discuter un point de vue, en voir éventuellement les limites, ou le creuser, le prolonger ou le nuancer, telle est la démarche attendue.

Organisons maintenant notre problématisation, dernière étape du brouillon, capitale car elle permet d'être au clair avec ce que l'on veut montrer ; de s'assurer que l'on sait où l'on va et par où l'on veut passer :

1. La construction romanesque d'un rébus historique
  - a) Des personnages allégoriques
  - b) Des scènes symboliques
  - c) Les images-rébus
  
2. Le déchiffrement du rébus
  - a) La morale en action
  - b) Les morales en passant
  - c) Morale du dénouement

3. Une fable en mal de moralité
  - a) Un narrateur dessaisi de son discours idéologique
  - b) Une parole à perte
  - c) *Les Deux Pigeons*

(Insistons-y : qu'il y ait ici, presque caricaturalement, trois parties subdivisées en trois sous-parties est pur hasard lié à une réflexion et nullement une contrainte rhétorique.)

Essayons finalement de développer ce plan, en invitant les candidats à méditer d'un point de vue méthodologique sur la composition des paragraphes, fondés sur un argument approfondi à l'aide d'exemples précisément analysés. À chaque fois, deux exemples peuvent suffire. Inutile de les multiplier : ayons plutôt soin de les varier, en les tirant tantôt d'une situation narrative, tantôt du statut d'un personnage, tantôt d'une image, tantôt d'une citation. Cela contribue à donner un rythme à la démonstration.

#### [1. La construction romanesque d'un rébus historique]

À la faveur d'un roman, Balzac propose une fable sur l'histoire des mœurs contemporaines. Les protagonistes du récit sont un support essentiel pour la construction de cette allégorie. Comme dans toute fable, ils prennent valeur de symboles. Ils sont en l'occurrence plus que des types sociaux : des types socio-historiques. Le système des personnages emblématise les forces historiques d'une époque. On y distingue ainsi, se partageant les honneurs et les places, la série des promus de la Révolution de Juillet, des représentants de la société bourgeoise qui a triomphé en 1830, tous unis par des liens familiaux ou d'amitié : les Popinot, Cardot, Camusot, Gaudissard... Par son procédé du retour des personnages dans *La Comédie humaine*, Balzac signifie ces ascensions. Popinot, l'ancien caissier de César Birotteau, est désormais pair de France. Fait comte par Louis-Philippe, il incarne une nouvelle aristocratie qui succède à celle de naissance (symboliquement, il n'y a aucun personnage représentant l'ancienne noblesse dans *Le Cousin Pons*). De même, Gaudissard apparaît comme un parvenu juilletiste : commis-voyageur, bonapartiste engagé au temps de la Restauration dans *L'illustre Gaudissart*, le voici à présent directeur de théâtre tout dévoué à son protecteur Popinot. À cette série des personnages de la mobilité, on peut opposer les personnages de la stagnation, ceux qui végètent dans le Marais (quartier modeste alors de Paris). Balzac en multiplie les silhouettes : *Le Cousin Pons* est un roman des personnages secondaires, qui figurent la société démocratique. Le présent a marché : nous ne sommes plus dans les romans balzaciens de la Restauration où s'affrontaient noblesse et haute bourgeoisie. Le changement de personnel romanesque traduit l'émergence d'une nouvelle société, avec en son centre les classes moyennes. Seulement, ces dernières apparaissent marginalisées dans le régime du roi bourgeois. Particulièrement importants dans cette perspective, les personnages de Poulain et de Fraisier, le médecin des pauvres et l'avocat sans causes (médecine et droit, les deux carrières bourgeoises en principe) : ils sont des déclassés (ils ne parviendront pas par leur talent, mais en ralliant le clan Popinot). Voilà un nouveau type romanesque qui s'oppose au héros habituel des romans réalistes de la décennie précédente, le jeune homme conquérant (Julien Sorel chez Stendhal, Rastignac chez Balzac). Dans son portrait physique, Fraisier apparaît prématurément vieilli. Ainsi le système des personnages tient-il un discours sur l'Histoire : d'un côté, une société mobile (« l'épicier devient certainement pair de France », avait dit Balzac dans l'Avant-propos à *La Comédie humaine*) ; de l'autre, une société bloquée : plus de place déjà pour la nouvelle génération. Quelque chose du pacte démocratique a raté.

La fable romanesque construit aussi son discours sur l'Histoire à travers certaines scènes qui, dépassant leur fonction narrative, retiennent comme des scènes symboliques : péripéties dans la fiction certes, mais aussi révélatrices de l'histoire des mœurs. Ainsi lors de l'enterrement du cousin Pons voit-on entrer en scène une cohorte de comparses, nullement indispensables à l'intrigue, mais qui amplifient l'image d'une société matérialiste. Le courtier de la maison Sonet, l'employé de mairie, le spécialiste des embaumements, le maître de cérémonie, tous ces figurants se bousculent, désacralisent le rituel. L'enterrement est raconté comme une suite de tracasseries administratives et de transactions financières. En revanche, de la scène le clergé est pratiquement absent : il y a ellipse de la messe. Ce tableau grotesque s'étire sur une quinzaine de pages : on y entend un monde de l'argent qui recouvre tout, même les sentiments humains. La mort de Pons devient l'allégorie de la mort de Dieu dans le monde moderne. Cette scène symbolique forme diptyque avec celle où Brunner visite la collection de Pons : il ne contemple pas les tableaux en amateur d'art, mais en commissaire-priseur. Pas d'*ekphrasis* dans ce faux *Künstlerroman*. Mme Camusot et Cécile, présentes, ne voient



pas, ne regardent pas les toiles. La valeur esthétique s'efface devant la valeur marchande. Le marché de l'art entre dans l'âge moderne de la spéculation. Les scènes ne racontent donc pas seulement l'histoire du cousin, mais bien *en même temps* l'histoire des mœurs.

Scènes et personnages forment ainsi une grande métaphore. À quoi s'ajoute, autre importante ressource dans la construction de la fable, le discours des comparaisons. Elles sont nombreuses, qui scandent le récit, commentent la fable. Elles s'organisent même en réseaux : il faut parler d'images reparaissantes, comme on parle de personnages reparaissants. Cela fait leur force, leur impact : elles composent un refrain. Ainsi pour les images du théâtre qui renvoient à une société de l'artifice. C'est la comparaison fondatrice du cycle pour ainsi dire, puisqu'elle s'affiche dans son titre même, *La Comédie humaine*. Les personnages du *Cousin Pons* jouent des rôles. Dans ce monde de l'intrigue, la duplicité est de mise. Quand le docteur Poulain est pour la première fois décrit, il est comparé à Tartuffe et également à Alceste. Misanthrope, hypocrite, qui est-il vraiment ? Tartuffe, Alceste : le roman se place sous l'égide du Molière sombre. La Cibot partage avec Poulain la référence à Tartuffe, mais elle est aussi comparée à lady Macbeth, concierge devenant tout à coup comme l'héroïne d'une tragédie petite-bourgeoise. Chaque personnage possède son répertoire. Symboliquement, la péripétie finale du drame se dénoue avec Gaudissard jouant la scène qui floue Schmucke dans les coulisses de son théâtre. Pons et Schmucke apparaissent comme des ingénus inadaptés dans ce *theatrum mundi* : eux ne savent pas jouer un rôle. Cette inadaptation est suggérée également par le réseau des images animales. Les deux musiciens sont à plusieurs reprises qualifiés de « doux comme des moutons ». Le cliché est resémantisé dans le contexte : ils seront les deux sacrifiés, les deux boucs émissaires. D'autant qu'à cette comparaison s'opposent les images des prédateurs. Fraisier partage avec la Cibot l'image du tigre. Il est aussi serpent à plusieurs reprises, et araignée. Magus, Rémonencq et toujours Fraisier sont comparés à des oiseaux de proie quand ils pénètrent à l'intérieur du musée de Pons. Dans ce bestiaire, les images font système. Avec cette imagerie on peut même dire que celui qui se désigne dans la dédicace des *Parents pauvres* comme « le vétérinaire des maux incurables » trouve son motif majeur pour condenser la pensée du roman : il anticipe ce qui va s'appeler plus tard le darwinisme social. Il en est des « espèces sociales » comme des espèces animales : elles se livrent un combat pour la vie, la sélection se fait sur la capacité à s'adapter et les faibles sont éliminés. Pons, resté homme-Empire, resté fidèle à lui-même, n'a pas su évoluer. Il faut entendre l'image dans toute sa portée polémique : elle s'oppose au discours de la bourgeoisie libérale issue des Lumières qui exalte la Civilisation, le Progrès, l'Humanité. Elle montre au contraire la violence des rapports sociaux dans le monde moderne de la concurrence. Ainsi se murmure peu à peu une morale de la fable qu'il appartient au lecteur de déchiffrer.

## [2. Le déchiffrement du rébus.]

Au fil de la lecture, le roman se recompose en fable. Je lis d'abord une intrigue, m'intéresse à la psychologie des personnages, à leur sort, puis voici que j'entends la destinée de Pons comme une histoire exemplaire traduisant le monde bourgeois désenchanté. Le déroulement du récit instille une *morale en action*. La société démocratique est une société sans valeurs absolues, sans idéal, platement animée par « la passion des biens matériels », avait diagnostiqué Tocqueville, contemporain de Balzac. Le romancier rencontre l'essayiste. Il met l'idée en image. À quelques exceptions près (Pons, Schmucke, Topinard : les trois vaincus), tous les personnages ont en partage une commune vision : la réussite sociale, l'enrichissement par tous les moyens. Quel que soit le milieu, ils sont portés par la même ambition, de la concierge madame Cibot à celui qui est censé représenter le monde de la justice (Camusot de Marville), des déclassés (Fraisier, Poulain) au parvenu (Gaudissard, l'ancien commis-voyageur qui déjà ne se contente plus de sa lucrative position de directeur de théâtre). Tous ces personnages socialement divers se rencontrent, à mesure qu'avance le récit, dans un intérêt commun : il faut éliminer Pons et Schmucke. L'histoire racontée résonne ainsi comme un vaste symbole qui définit la société moderne. L'argent est le moteur du roman dramatique (mariage de Cécile, candidature de Camusot à la députation, captation d'héritage : les intrigues s'emboîtent autour de cette question de l'argent). Le trajet du récit marque ainsi le triomphe de la vision du monde bourgeoise dans une grande liquidation du passé : plus d'aristocratie, l'homme-Empire éliminé (pendant que Gaudissard, naguère bonapartiste conspirateur sous la Restauration, s'est adapté à l'après-1830 : il est devenu « le Napoléon des théâtres », dit avec dérision le narrateur), les deux catholiques qui meurent, l'art qui devient une marchandise... La morale en action accumule les symptômes d'un changement d'univers de référence.

Cette morale en action, déchiffrée peu à peu par le lecteur, est doublée par la morale du fabuliste. Le narrateur balzacien, qui ne laisse pas volontiers au seul lecteur le soin d'établir le sens de ses récits, distille de place en place des maximes explicitant la morale de la fable historique. Par

exemple, dès le chapitre VI, une sentence au présent de vérité générale caractérise le monde individualiste moderne du chacun pour soi : « À Paris, surtout depuis 1830, personne n'arrive sans pousser, *quibuscumque viis*, et très fort, une masse effrayante de concurrents ». Il ne s'agit pas ici d'une maxime classique portant sur un caractère (l'ambitieux). Les deux compléments circonstanciels à l'entame de la phrase, « À Paris, surtout depuis 1830 », historicisent la maxime, la situent dans un milieu et un moment, celui de la Monarchie bourgeoise. Il ne s'agit pas de psychologie individuelle, mais bien d'une psychologie sociale. Le présent de vérité générale balzacien est un présent de vérité contemporaine. Plus loin, sur un ton badin, le narrateur détourne une citation de Shakespeare pour l'adapter aux temps modernes : « Avoir ou n'avoir pas de rentes, telle était la question, a dit Shakespeare. » La parodie est à prendre au sérieux : elle dit que la question d'argent a remplacé la question métaphysique. Donnons un dernier exemple de ces morales en passant. Le portrait du docteur Poulain, enviant le succès de Bianchon, devient le prétexte à une réflexion dépassant là encore la psychologie d'un individu pour formuler une loi sociale sur le ressentiment au cœur de la société égalitaire : « N'est-ce pas à concevoir toutes les haines de la démocratie ? » La fable tourne alors à la satire : elle recense les pathologies de la société démocratique bourgeoise.

Elle les recense et les récapitule, au dénouement. On dirait même plus justement : aux dénouements. Car on entend une première morale, par délégation, quand Pons mourant (la situation sacralise et solennise ses paroles suprêmes), tout à coup lucide, trop tard clairvoyant, découvre en vain à Schmucke (mais le lecteur est ici le vrai destinataire de ce message testamentaire) la réalité du monde moderne. L'ultime chapitre intitulé « Conclusion » déploie cette morale sous la forme d'un épilogue où tout résonne symboliquement, à commencer par la scène chez le notaire. Type social et romanesque, celui-ci devient au XIX<sup>e</sup> siècle un personnage essentiel. Il n'est plus simplement l'utilité des comédies moliéresques, il est emblématique du monde des intérêts : on trouve beaucoup de notaires, et d'actes notariés, dans *La Comédie humaine*. Ensuite est évoquée la mort de Schmucke, sous forme d'un sommaire : pas de scène, à peine le temps de la déploration. Il n'est plus le héros des *Deux Musiciens*, il est un homme de trop dans *Le Cousin Pons*. Cette mort est éclipsée par la réception chez les Popinot : le clan triomphe, soudé non par un sentiment familial, mais par l'intérêt bien entendu, chacun trouvant son compte à la captation de l'héritage. Au bout du texte, ce n'est pas la morale du bien et du juste qui resplendit, mais une morale utilitariste. Après quoi, deux derniers paragraphes résument le destin de deux personnages secondaires. Rémonencq sera le seul châtié, de façon romanesque, presque artificielle (l'empoisonneur empoisonné : la ficelle est par trop voyante, comme une concession minimale à la convention du « vice puni »), tout en fournissant un ultime exemple de « la passion des biens matériels » : l'amour du brocanteur pour la Cibot n'aura pas résisté à la monomanie du siècle (il voulait tuer celle qu'il aime pour jouir seul de la fortune acquise après la mort de Pons). De surcroît, face au vice puni ne figure pas la vertu récompensée. Topinard, le seul à pouvoir porter l'impératif catégorique de la morale, est réduit au silence dans la scène chez le notaire et on apprend finalement que ce dernier des hommes est devenu un *misanthrope*. Au terme du roman, il ne demeure qu'Alceste au milieu de son « désert d'hommes ».

Dans cette « Conclusion » fondée avant tout sur deux scènes dialoguées et des sommaires, avec un narrateur en retrait, sans mot de la fin si ce n'est la pirouette : « Excusez les fautes du copiste ! » (quand les mots perdent leur valeur, il ne reste qu'à surveiller leur orthographe !), il n'existe pas de leçon, il n'y a qu'un amer constat. La fable semble dépourvue d'une moralité.

### [3. Une fable en mal de moralité.]

Le roman est une fable démoralisée. *La Comédie humaine* se referme sur un récit de la résignation, sans héros révoltés, sans cette voix énergique à laquelle on reconnaît le narrateur balzacien qui clame son idéal. Ce n'est pas l'habituel roman essayiste de Balzac dont la morale préétablie précède la fable : « J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquels tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays », écrivait encore Balzac dans l'Avant-propos de 1842 à *La Comédie humaine*. Tout se passe comme si dans ce dernier roman Balzac était dessaisi de son idéologie. Soldat d'une guerre perdue, le présent a pour lui cessé de marcher. Le « docteur ès sciences sociales » se sait désormais « vétérinaire des maux incurables », pour citer encore une fois la dédicace des *Parents pauvres*. le roman ne parvient plus à être un roman à thèse. Face au monde contemporain, il renonce au discours des solutions. La fable restera en mal de morale. Les Vérités éternelles ont vécu : plus de personnage pour représenter le principe monarchique et dans la scène de l'enterrement de Pons, on l'a vu, Dieu est absent.

Pas de *docere* : c'est la singularité de cette fable. Le narrateur renonce à éclairer. Il semble nous le signifier par une parole à perte. Cet invétéré babillard multiplie des digressions hors-sujet,

centrifuges : le discours fuit le récit. Portant sur des sujets accessoires, voire futiles, il fait sentir le manque d'une véritable morale dans ce récit du désenchantement qui ne peut plus enseigner. Des bouts de savoir remplacent dérisoirement les grandes vérités, comme ces considérations sur les batteries de poulets dans l'Égypte antique, quand le roman vient à peine de commencer et que le narrateur, déjà curieusement, s'est lancé dans une diatribe contre les concours : « Puis, que penseriez-vous des Égyptiens qui, dit-on, inventèrent des fours pour faire éclore des poulets, s'ils n'eussent point donné immédiatement la becquée à ces mêmes poulets ? » N'a-t-il donc rien autre chose à nous dire ? Digression dans la digression, avec le cocasse du coq-à-l'âne, la phrase annonce une écriture *désorientée*. De la même façon, certaines maximes résonnent comme un moule sans contenu, ludique, qui fait sentir la perte du sens : « Une portière à moustaches est une des plus grandes garanties d'ordre et de sécurité pour un propriétaire ». Balzac a l'air de se parodier lui-même, en une ostentation de savoir sans conviction, de typologies improbables, comme celles qui concernent la psychologie des peuples : « Les Juifs, les Normands, les Auvergnats et les Savoyards, ces quatre races d'hommes ont les mêmes instincts, ils font fortune par les mêmes moyens. Ne rien dépenser, gagner de légers bénéfices, et cumuler intérêts et bénéfices, telle est leur Charte. » Le voilà qui pose à l'ethnologue à la vaste expérience ! Nous avons toujours plus de savoir, toujours moins de vérité, dira un jour Musil : c'est ce que murmurent tous ces présents de vérité générale (on les dirait mieux : de vérités particulières), de vérités qui ne servent à rien. Et que dire du chapitre XXXII pompeusement intitulé « Traité des sciences occultes » ? Il évoque le monde de E.T.A. Hoffmann. Charles Nodier, méditant au début des années 1830 sur le fantastique moderne, y voyait un succédané pour un monde désenchanté nostalgique du fantastique biblique ou médiéval, quand l'homme était un familier du merveilleux, de plain-pied dans le surnaturel. Mme Fontaine, loquace diseuse de bonne aventure, remplace le clergé silencieux dans *Le Cousin Pons*. L'épisode du chapitre XXXII réintroduit du mystère en trompe-l'œil. Avec sa poule noire et son crapaud, Mme Fontaine n'est que la version grotesque d'un sublime disparu.

Ce sublime pourtant, le roman cherche bien à l'affirmer, à travers l'histoire de Pons et de Schmucke. Voilà au moins un sublime de l'humain, le sublime de l'amitié. Là serait la moralité de la fable, empruntée à La Fontaine. Le chapitre XIV s'intitule « Un vivant exemple de la fable des deux pigeons » et il est fait également référence dans notre roman à la fable « Les deux amis ». Les vers de La Fontaine fourniraient alors la leçon du roman : « Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau », « Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste. » Dans la bibliothèque du *Cousin Pons*, les deux fables lumineuses de La Fontaine forment antithèse avec les références sombres, à Shakespeare, à *Tartuffe* et au *Misanthrope*, au *Faust*, à Hoffmann, sans parler de l'atmosphère de roman noir qui nappe le récit. Telle serait la seule issue : une chasse au bonheur individuel, en dehors de la société. N'ayant plus son utopie politique, Balzac se rabat sur l'utopie d'un *fuge et late*. Seulement Paris n'est pas le Monomotapa et la fable tourne court. Pas moyen d'enkyster un roman idéaliste dans le roman réaliste, pas moyen d'écrire une fable à la manière de La Fontaine (Balzac essaie une seconde fois de recomposer « Les deux amis » avec l'histoire de Schwab et de Brunner, mais ces deux personnages, comme irréels, ne font que passer dans le récit : très vite on n'entend plus parler d'eux). Le roman désécrit les fables. Les deux pigeons se font pigeonner... La fable des « Deux amis » trouve une nouvelle version avec l'amitié de Poulain et de Fraisier, indéfectible, mais au service du mal. Pour comprendre l'histoire de nos deux pigeons, « doux comme des moutons », mieux vaudrait relire « Le loup et l'agneau ».

[Conclusion.]

*Le Cousin Pons*, 1847 : le légitimiste construit une fable qui le ramène à ses positions d'avant 1832, au lendemain de la Révolution de Juillet, quand il n'était déjà plus libéral et pas encore monarchiste et catholique, dans un nulle part idéologique ; quand il évoquait *l'école du désenchantement* à laquelle il se rattachait et qui était vouée à montrer la décomposition d'une société démoralisée ; quand dans la préface de 1831 à *La Peau de chagrin*, il écrivait : « Le monde nous demande de belles peintures ? où en seraient les types ? Vos habits mesquins, vos révolutions manquées, vos bourgeois discoureurs, votre religion morte, vos pouvoirs éteints, vos rois en demi-solde, sont-ils donc si poétiques qu'il faille vous les transfigurer ?... » Le roman est une fable qui tourne à la satire, et à une satire qui ne parle pas *au nom de*, qui raille sans espoir. Juvénal sans idéal. M. de Balzac va bientôt mourir. L'antimoderne reste coi.

**ÉPREUVES ÉCRITES :**  
**seconde composition : littérature générale et comparée**

Rapport présenté par Agathe Salha, maître de conférences à l'Université de Grenoble Alpes.

Sujet :

« L'œuvre littéraire demande du recul, un certain " désengagement " de l'événement, un talent enfin, qui visent, non à restituer la réalité dans ses caractéristiques superficielles, confuses et hasardeuses, mais à en donner l'équivalent sensible qui la ressuscitera dans sa nature profonde ».

Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, 1963.

### **I. Quelques remarques sur les copies de la session 2019**

On ne reviendra pas en détail sur la méthode de la dissertation de littérature comparée (nous renvoyons sur ce point notamment au rapport de 2016). Elle est connue et respectée par la plupart des candidats à de rares exceptions près. On se contentera cependant de rappeler que chaque étape de la réflexion doit procéder d'une démarche comparatiste et s'appuyer sur des exemples tirés des trois œuvres (exceptionnellement de deux seulement). En effet quelques copies illustrent leurs sous-parties par des exemples tirés d'un seul livre, proposant de longs développements monographiques. On rappellera également que si le plan en trois parties suppose une discussion approfondie du sujet, qui amène à le nuancer ou même à l'infirmer, il faut éviter de construire les deux premières parties sur une contradiction insurmontable qui ne laisse ensuite la place qu'à un dernier développement tronqué ou hors de propos. C'est d'autant plus dommage que la troisième partie est au contraire le lieu où la réflexion du candidat doit s'exprimer de la manière la plus développée et la plus personnelle, et que c'est vers elle que doivent tendre les développements précédents. Plusieurs copies manquaient ainsi d'une direction d'ensemble cohérente, faute d'une analyse suffisamment attentive du sujet qui aurait permis de formuler une problématique convaincante. On ajoutera enfin que le sujet doit faire l'objet d'une véritable discussion, à partir d'une analyse exacte des termes mais aussi en évitant la caricature : en revanche, si ces conditions sont réunies, la discussion est ouverte et doit pouvoir conduire, au terme d'une réflexion dynamique, appuyée sur la comparaison des œuvres, à infirmer, à confirmer ou à nuancer la phrase proposée.

Souvent, la thèse exprimée par Maurice Nadeau n'a pas été prise et discutée dans son intégralité, mais s'est trouvée segmentée et par conséquent déformée : certaines copies n'en ont prélevé que certains termes, les mobilisant de façon autonome et souvent contestable. Ainsi la « réalité dans ses caractéristiques superficielles, confuses et hasardeuses » est devenue dans beaucoup de copies un strict synonyme de « l'histoire positiviste » ou plus souvent encore de « l'histoire officielle », dont on sait pourtant qu'elle est assertive et vectorisée, étant composée de récits téléologiques et procédant à des essentialisations transhistoriques. Si « l'histoire positiviste » et « l'histoire officielle » peuvent à la rigueur être jugées « superficielles » (on a ainsi pu lire : « le *telos* du grand récit est superficiel »), elles ne semblent en revanche pas pouvoir être légitimement caractérisées par les deux autres adjectifs auxquels recourt Maurice Nadeau pour définir de façon très spécifique « la réalité ». De façon similaire, le terme « désengagement » a parfois été mis au service d'étranges développements. Par exemple, on a pu lire que « Lobo Antunes se désengage[ait] des ambitions colonialistes de l'État nouveau salazariste », ou encore que Marlow se « désengageait » de sa mission coloniale et que les personnages du brigadier et du narrateur antunien étaient « désengagés », car se montrant passifs et critiques quant au bien-fondé des conflits dans lesquels ils étaient mobilisés. Ainsi, alors que « l'engagement » est une notion qui, dans le contexte d'après-guerre où écrit Maurice Nadeau, renvoie principalement à son acception sartrienne, le sens de ce mot se trouve distordu dans plusieurs copies et rabattu sur celui d'un « enrôlement » nationaliste, militariste et/ou impérialiste selon les œuvres. De façon générale, beaucoup de copies ont peiné à montrer de façon rigoureuse la teneur critique des œuvres et à la rattacher de façon convaincante à un des moments du développement.

Une autre torsion de la thèse consistait à avancer que le « désengagement » prôné par Maurice Nadeau impliquait que l'écrivain « se coupe de ses émotions » et montre de la « froideur » et de « l'objectivité ». Pour récuser sa proposition, l'idée d'un « engagement du corps » a souvent été avancée (engagement du corps des personnages dans les trois œuvres ou bien des écrivains dans leurs expériences biographiques des violences historiques). Là encore, le contre-sens vient de la segmentation de la citation qui conduit à ne pas tenir ensemble « l'équivalent sensible » et le « désengagement », pourtant intrinsèquement liés dans la citation. Ajoutons enfin que la notion de recul dans la phrase de Nadeau demandait à être interrogée et ne pouvait être réduite à une posture de surplomb intellectuel. À ce propos on s'étonnera que certains candidats associent automatiquement cette posture de surplomb à l'écriture de l'histoire (« l'historien reste à l'extérieur de l'histoire, il voit les événements de manière superficielle car il n'a pas vécu leur profondeur »), comme si l'historiographie n'avait pas évolué depuis le dix-neuvième siècle.

À partir de ces lectures imprécises ou réductrices de la citation, certaines copies se sont enfermées dans des oppositions binaires conduisant généralement à un dernier développement décevant :

- Tentatives de confirmation de la thèse de Nadeau à partir des notions de « résurrection » et de « nature profonde » interprétées de manière peu convaincante, dans le sens d'un autotélisme irrecevable, parce qu'il nie que le corpus relève d'une écriture de l'histoire (« les œuvres témoignent d'une réalité de l'écriture avant tout »), ou encore dans un triomphalisme intenable, qui n'hésite pas embaucher Proust au besoin (« les anneaux nécessaires d'un beau style », l'épiphanie de la réminiscence, le Temps retrouvé), ce qui revient à occulter la dimension critique et mélancolique des œuvres.
- Assertions inconsistantes sur « l'absence de toute vérité » que les œuvres « sublimerait » : « ainsi les narrateurs sont dépossédés du sens de leur expérience mais pas de leur parole pour dire ce non-sens, qui est la grande leçon de leur expérience traumatique [...] ».

Choix des exemples : si l'usage par Claude Simon des archives familiales et des documents historiographiques a souvent été mentionné, sa spécificité au regard de la citation n'a en revanche été pensée que de façon très exceptionnelle. On a plutôt régulièrement trouvé cet exemple donné sur le même plan que des expériences directement vécues par les personnages dans le même roman ou dans les deux autres. Or ce n'est pas le même processus de distanciation qui est alors en jeu : le narrateur simonien enquête sur un passé dont il n'a pas été le témoin, sur des pans d'existence de personnes disparues. Cette posture mélancolique d'historien enquêtant sur des traces incertaines ne correspond pas à une posture volontaire de « désengagement » d'une réalité vécue, mais à une distance causée par la perte précoce des parents. Cette situation biographique subie devait être distinguée des choix volontaires qui sont évidemment saillants dans le travail de l'écriture : exhibition des matériaux à l'origine du processus de remémoration, exhibition aussi des lacunes de ce processus, béances non comblées qui relancent l'écriture par l'imagination créatrice.

Disposition visuelle : ne pas faire un paragraphe par œuvre. Construire des paragraphes comparatistes. Le passage à la ligne doit être motivé sur le plan argumentatif.

Le point-virgule : usage à modérer et règles à revoir. Il vient par exemple souvent séparer une principale et sa subordonnée.

## II. Contexte de la citation proposée

Même s'il n'est pas supposé connu des candidats, nous le précisons ici car il éclaire utilement la citation. La phrase de Maurice Nadeau est extraite de son ouvrage *Le Roman français depuis la guerre*, paru en 1963, plus précisément du chapitre trois intitulé : « L'événement suscite des œuvres » : il s'agit ici de la Seconde guerre mondiale et des textes narratifs qu'elle a directement inspirés ou suscités. La citation est extraite du début du chapitre qui a valeur d'exposé général et sera suivi d'une série d'exemples précis. Nadeau note que pendant la guerre la plupart des romanciers se sont tus et ont cédé la place aux poètes mais qu'après la Libération ils reprennent la parole. L'urgence et le besoin de témoigner habitent d'ailleurs la société française tout entière mais Nadeau ajoute : « Chez les nouveaux venus, beaucoup de ces témoignages, sur la guerre, les camps de concentration, la Résistance, ne parviennent pas à l'existence littéraire et n'ont qu'une valeur, souvent émouvante, de document ». À l'inverse : « L'œuvre littéraire demande du recul, un certain "désengagement" de l'événement, un talent enfin, qui visent, non à restituer la réalité dans ses caractéristiques superficielles, confuses et hasardeuses, mais à en donner l'équivalent sensible qui la ressuscitera dans sa nature profonde »

Après cette brève introduction, Nadeau, cite de nombreux auteurs, mais il en présente plus longuement trois qui forment l'essentiel de ce chapitre : David Rousset (*L'Univers concentrationnaire* paru en 1946 et *Les Jours de notre mort* en 1947) ; Robert Antelme, pour *L'Espèce humaine* (1947) et enfin l'œuvre romanesque de Jean Cayrol. Tous ces exemples relèvent de la littérature concentrationnaire, l'existence des camps ayant été écrit Nadeau « le phénomène le plus aberrant de la guerre », que l'on découvre tout d'abord avec un sentiment d'incrédulité car l'événement « porte si ouvertement la marque du mal que bien peu se sentent capables d'en faire la matière d'un discours à la hauteur de ce qu'ils ont vécu. »

### III. Analyse du sujet et problématisation

« L'œuvre littéraire demande du recul, un certain " désengagement " de l'événement, un talent enfin, qui visent, non à restituer la réalité dans ses caractéristiques superficielles, confuses et hasardeuses, mais à en donner l'équivalent sensible qui la ressuscitera dans sa nature profonde ».  
(Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, 1963)

Le sujet ne présente pas de difficulté particulière, il ne pose pas de problème de compréhension ou d'interprétation majeurs, même si certains termes appellent des commentaires et des explications, en particulier au mot « désengagement » que Nadeau met entre guillemets et sur lequel il convenait de s'interroger au moins en introduction.

Éditeur et critique littéraire, Nadeau n'a pas une écriture technique, au sens de la critique universitaire, et les termes qu'il emploie sont d'usage courant. Le piège que peut constituer cette phrase tient peut-être d'ailleurs à son caractère de fausse évidence. Une des façons de passer à côté du sujet serait de comprendre qu'il faut tout simplement prendre du recul face à l'événement pour mieux le comprendre, pour en révéler la signification ou en donner la leçon. Autrement dit, l'enjeu ici consiste à tenter de préciser les termes de la phrase de Nadeau pour la problématiser.

Même si les candidats n'étaient pas censés avoir lu l'ouvrage dont la citation est tirée, son titre (*Le Roman français depuis la guerre*) pouvait leur permettre dans un premier temps de la contextualiser et de comprendre qu'il s'agit d'une réflexion sur la littérature de l'après Seconde guerre mondiale, littérature inspirée, ou plutôt, selon les mots de Nadeau, « suscitée » par l'événement de la guerre dans son horreur et sa violence (en l'occurrence ici l'horreur absolue représentée par le phénomène concentrationnaire) : le terme « d'événement » présent dans la citation doit être compris et interprété en fonction de ce contexte.

Ensuite, une analyse approfondie de cette phrase montre que sa portée et sa force proviennent d'un certain nombre de tensions sémantiques, voire de paradoxes :

Elle oppose les moyens que l'œuvre littéraire doit mobiliser (« du recul, un certain " désengagement " de l'événement ») et le but qu'elle poursuit : « donner l'équivalent sensible de la réalité afin de la ressusciter dans sa nature profonde ». Le recul, le détour, lui sont nécessaires pour se tenir au plus près de l'événement, pour ne pas le « reconstituer » mais bien le « ressusciter ».

Une autre tension est celle qui distingue l'apparence « confuse, hasardeuse, superficielle » de la réalité historique et d'autre part sa résurrection littéraire qui suppose d'en donner « l'équivalent sensible » et conduit à en révéler « la nature profonde ».

Pour tenter de résoudre ces tensions, il convient de proposer une interprétation un peu plus précise et concrète des termes employés.

« Donner l'équivalent sensible qui ressuscitera la réalité dans sa nature profonde » : l'expression « équivalent sensible » renvoie ici à la forme de l'œuvre littéraire selon Maurice Nadeau, à ce qui la sépare d'un simple document ou d'un témoignage. On songe bien sûr à la Préface du *Nègre du Narcisse* de Conrad : « Le but que je m'efforce d'atteindre est, avec le seul pouvoir des mots écrits, de vous faire entendre, de vous faire sentir, et avant tout, de vous faire voir », l'idée étant que la nature profonde de l'événement, autrement dit sa vérité, ne peut être transmise que par le biais de la forme qui la ressuscitera. La fin de la phrase de Nadeau permet du coup d'en éclairer le début, qui hésite entre plusieurs formulations concurrentes sans véritablement choisir entre elles : « L'œuvre littéraire demande du recul, un certain " désengagement » de l'événement, un talent enfin [...] ». Plus on progresse dans l'énumération, plus le terme de « recul » semble problématique : le caractère extrêmement vague du mot « talent », l'emploi du modalisateur « un certain » et des guillemets traduisent la difficulté à cerner précisément la notion de « recul » sur laquelle il convient donc de s'interroger. Le mot de désengagement peut l'éclairer : c'est une allusion à la notion d'engagement définie par Sartre, au lendemain de la guerre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Sans exiger des candidats une analyse extrêmement fine de cette notion, l'idée essentielle à retenir est que lorsque Sartre affirme le nécessaire engagement du roman, dans l'immédiat après-guerre, il récuse le formalisme ou la position esthétique et rappelle que l'œuvre en prose est avant tout située dans une

époque et dans une histoire contemporaine par rapport à laquelle elle doit s'engager. Ainsi, dans la querelle entre la conception formaliste et esthétisante de la littérature et l'injonction sartrienne de l'engagement, Nadeau prend ici position, non pas en choisissant un camp mais en dépassant le clivage, en le repensant à nouveaux frais (ce qu'indique l'emploi du terme « désengagement » entre guillemets) : il ne défend ni une conception utilitariste de la littérature, ni un point de vue esthétisant, mais l'idée que c'est précisément par la recherche d'une forme, que l'œuvre dévoilera « la nature profonde » de l'événement, non pas forcément sa signification ou sa leçon, mais sa vérité, et donc, d'une certaine manière, qu'elle témoigne ou s'engage le mieux. (C'est à partir de là qu'il établit ensuite une distinction entre « le simple témoignage qui n'a qu'une valeur de document » et la littérature). Le glissement sémantique au sein de l'énumération, qui part du mot « recul » pour aboutir au mot « talent », peut aussi être éclairant, car le mot « talent », malgré toute son indétermination, suggère bien ce qui distingue le véritable écrivain du simple témoin. Il faut ajouter enfin que la phrase de Nadeau se place dans la perspective de la transmission de l'expérience ou de l'événement historique. Le futur du verbe « ressuscitera » implique bien une idée de transmission : il s'agit de rendre communicable l'expérience vécue.

Comme les romans français publiés après la guerre présentés dans l'ouvrage de Maurice Nadeau, les trois récits au programme sont directement suscités par un événement historique extrême, qu'il s'agisse de la violence coloniale et/ou de celle la guerre. Dans les trois cas, les auteurs ont vécu personnellement ces événements et leurs œuvres ont donc valeur, sinon de témoignage au sens strict, du moins d'engagement par rapport à une histoire récente, qu'il s'agit tantôt de dévoiler, de révéler, parfois pour la première fois (Conrad et le génocide belge au Congo, Lobo Antunes et la dernière guerre coloniale menée par le Portugal en Angola) tantôt de dénoncer inlassablement pour lutter contre une certaine forme d'oubli (Simon et la désastreuse Campagne de France). Si l'expérience de l'histoire est bien au cœur de nos œuvres, on peut donc se demander comment comprendre le « recul » et le « désengagement » dont parle Maurice Nadeau. Comment l'articuler en particulier avec la volonté de résurrection « sensible » de l'événement, de transmission de sa « nature profonde » au lecteur ? On montrera d'abord comment les trois œuvres, bien qu'écrites à partir d'une expérience directe des événements historiques, les ressaisissent néanmoins par le détour de la fiction et la recherche d'une forme narrative originale chargée d'en donner « l'équivalent sensible ». On verra ensuite que la nature des événements représentés semble interdire tout « désengagement » et met à l'épreuve la capacité de l'œuvre à reconfigurer l'événement. On montrera dans la troisième partie comment cette tension interne, commune aux trois œuvres, vise bien à instituer le lecteur comme dépositaire de l'expérience, l'invitant à saisir l'événement historique dans sa puissance de questionnement intellectuel.

#### IV. Proposition de plan

I. Écrites « à base de vécu » (Claude Simon), les trois œuvres ressaisissent néanmoins l'expérience par le détour de la fiction et la recherche d'une forme originale chargée d'en donner un « équivalent sensible »

##### 1. La mise à distance du substrat autobiographique par le choix d'une énonciation problématique

Les trois œuvres au programme sont « suscitées » par des expériences vécues par leurs auteurs, à la fois comme témoins et acteurs des événements historiques représentés : qu'il s'agisse de l'horreur de la colonisation belge découverte au Congo par Conrad en 1890, des deux guerres mondiales pour Simon, subies d'abord comme orphelin en 1914, puis comme soldat engagé lors de la débâcle française face à l'armée allemande en mai et juin 40, ou encore de la dernière guerre d'indépendance menée par l'Angola contre la dictature salazariste dans laquelle Lobo Antunes a servi pendant 24 mois comme médecin militaire auprès de l'armée portugaise. Ces expériences sont par ailleurs directement attestées dans d'autres écrits, comme le *Journal du Congo* de Conrad ou les *Lettres de la guerre* envoyées par Lobo Antunes à son épouse depuis l'Angola. Mais ce substrat autobiographique est mis à distance par la délégation de la parole à des instances narratives fictives et/ou la mise en scène de situations d'énonciation fortement particularisées.

Ex : Dans *Cœur des ténèbres*, double délégation de la parole, au premier narrateur anonyme du récit cadre, puis au personnage de Marlow. Proche de Conrad, dont il pourrait apparaître comme le porte-parole, Marlow est cependant un personnage de fiction déjà apparu dans une nouvelle antérieure (*Jeunesse* en 1898). C'est donc dans la distance de l'enchâssement narratif et d'une situation d'énonciation à la fois contingente et provisoire – un groupe d'Européens réunis sur le pont d'un bateau à la faveur du jusant – que Conrad choisit d'évoquer son expérience congolaise. La figure

de narrateur atypique qu'incarne Marlow s'efface d'ailleurs rapidement pour se confondre avec sa seule voix, qui s'élève dans le noir et se fait à son tour l'écho d'une multitude d'autres voix, parmi lesquelles dominent les accents inoubliables de Kurtz.

Ex : Le narrateur anonyme de Lobo Antunes peut aussi apparaître comme un double de l'écrivain, dont il reproduit, à quelques détails près, l'expérience. Cependant la situation d'énonciation, inspirée de *La Chute* de Camus, met en scène une rencontre de hasard, la nuit, dans un bar lisboète, entre le narrateur et une femme inconnue. La voix narrative qui prend en charge le récit est marquée par son ambiguïté, entre posture confessionnelle et tentative de séduction, dénonciation et aveu. Il sera d'ailleurs impossible de qualifier précisément son discours comme dialogue ou comme monologue, comme réel ou fantasmé, puisque l'interlocutrice à laquelle il s'adresse reste silencieuse jusqu'au bout.

Ex : Situation narrative à la fois différente et plus complexe dans *L'Acacia* : récit à la troisième personne par un narrateur apparemment omniscient, qui épouse tour à tour différents points de vue, faisant sans cesse varier la focale par rapport aux événements rapportés. Par le biais de ce « nomadisme narratif » (selon l'expression de Patrick Longuet dans *Lire Claude Simon*), cette voix désincarnée prête corps aux expériences vécues par Simon mais aussi au destin largement reconstitué de ses parents. Le substrat autobiographique et la reconstruction fictive sont ainsi mis sur le même plan, racontés tour à tour de l'extérieur et de l'intérieur, par cette voix unique qui se projette aussi bien dans les figures de l'orphelin ou du brigadier que fut Simon autrefois que dans celles du père et de la mère que l'écrivain n'a presque pas connus. L'effet de brouillage créé par cette distance temporelle et émotionnelle explique les ambiguïtés d'une voix narrative inassignable, caractérisée par un mélange d'hypersensibilité et de froideur, de proximité et de distance.

## 2. Le détour par la fiction

On pourrait partir ici du paradoxe défini par Catherine Coquio : « La fable, qui déforme et transpose les faits, peut devenir un instrument d'*authentification* de l'expérience vécue par l'auteur car l'expérience réelle a été celle d'une déréalisation du monde inédite » (Phrase citée dans l'introduction d'un numéro collectif de la SFLGC paru en 2017, dans la collection « Poétiques comparatistes » et intitulé « La littérature de témoignage, ses enjeux génériques. »). Dans cette perspective, on montrera comment les œuvres affichent le recours à la fiction à travers des procédés de défamiliarisation qui rompent avec les codes du récit réaliste et mettent à distance l'expérience vécue en la présentant sous un jour étrange, fabuleux, voire fantastique.

Ex : Dans *Cœur des ténèbres* l'effacement des noms de personnes et de lieux transforme la découverte des atrocités de la colonisation belge au Congo en voyage intérieur aux résonances symboliques et métaphysiques. Alors que la réalité géographique du voyage de Marlow, depuis l'Angleterre en passant par Bruxelles et la côte occidentale de l'Afrique, jusqu'aux différentes stations du fleuve Congo, serait aisée à reconstituer sur une carte, Conrad choisit de l'opacifier pour faire jouer une lecture symbolique : Bruxelles devient « la ville sépulcrale », le chantier de chemin de fer est une vision de *l'Inferno*, la remontée du Congo un voyage à rebours dans le temps jusqu'aux premiers âges de l'humanité et une expérience initiatique amenant Marlow aux frontières de la vie et de la mort.

Ex : Critique acerbe du réalisme balzacien, Claude Simon choisit lui aussi d'effacer les noms propres et crée un réseau indiciaire pour identifier les personnes, tantôt désignées par leur titre (le Brigadier, le Colonel, le Capitaine), tantôt par des périphrases aux accents homériques (« l'homme à la barbe carrée », « les deux mules », « la jeune fille aux yeux clairs ») qui soulignent ironiquement leur existence purement textuelle. Arrachés à l'illusion de personne et à la psychologisation qu'elle implique, les personnages sont typifiés, leur individualité à la fois diluée dans une histoire collective et exhaussée aux dimensions de la légende et du mythe.

Ex : On ne retrouve pas ce jeu avec l'anonymat chez Lobo Antunes. Chez lui l'effet de défamiliarisation passe avant tout par l'utilisation d'une écriture baroque, multipliant les comparaisons et les images grotesques et créant des effets de discordances et de dissonances permanents. Dès le premier chapitre, l'évocation du zoo de Lisbonne annonce le bestiaire auxquels les personnages vont être systématiquement associés (« Si nous étions, madame, par exemple vous et moi des tamanoirs [...] peut-être pourrions-nous nous entendre dans une complicité de trompes inquiètes », p. 15) ; ces mêmes personnages sont réduits métonymiquement à leurs attributs corporels (la tenancière d'un café est « une immense fesse roulante »), partagés entre un ciel fantasmatique où ils s'élèvent tels les anges des tableaux de Chagall et la terre où ils se traînent comme « des larves à la Bosch ». Loin de toute référence directe au réel, Lobo Antunes crée un univers autonome, immédiatement reconnaissable dans sa dimension fantasmatique et hallucinatoire qui défie les lois de la



vraisemblance. Comme Marlow, le narrateur du *Cul de Judas* qualifie fréquemment son récit de rêve ou de cauchemar et attribue à son expérience une dimension fantastique.

Cette « déréalisation » est d'ailleurs un élément commun aux œuvres de Conrad et Lobo Antunes. Ainsi, dès son arrivée en Angola, découvrant le « ciel d'étoiles inconnues » de l'hémisphère sud, le narrateur de Lobo Antunes éprouve l'impression d'évoluer dans « un décor insolite et fragile » (p. 34) ; son expérience fait écho à celle de Marlow qui voit la côte africaine « comme une toile de fond sinistre » devant laquelle se jouerait « quelque farce sordide » (p. 65). On peut également relever l'image commune de la maison de fous (cf. *Cœur des ténèbres*, p. 159 : « [...] nous passions doucement tels des fantômes, perplexes et secrètement épouvantés, comme le seraient des gens sains d'esprit devant un débordement d'enthousiasme subit dans une maison de fous », et *Le Cul de Judas*, p. 60 : « [...] la gigantesque et incroyable absurdité de la guerre, me donnait la même sensation d'atmosphère irréelle, flottante et insolite, que j'ai trouvée plus tard dans les hôpitaux psychiatriques [...] »).

### 3. Donner « l'équivalent sensible » de l'expérience vécue

Cependant le détour affiché par la fable ne signifie pas l'effacement du réel dans ces œuvres dont les trois auteurs partagent une même méfiance sceptique à l'égard des discours et des idéologies abstraites. Au contraire, les procédés de défamiliarisation mettent en valeur les formes sensibles et les détails concrets de l'expérience. En ce sens, Simon et Lobo Antunes sont bien les héritiers de l'esthétique moderniste, initiée par Conrad, et de l'art du romancier tel qu'il définit dans la célèbre Préface du *Nègre du Narcisse* (1898) déjà citée.

Ex : Importance du corps dans le récit de Conrad où le réel est toujours appréhendé par le biais des perceptions et avant tout par le sens de la vue, Marlow associant le regard expert du technicien scrutant le fleuve pour en déjouer les pièges, et celui, fasciné, du voyageur confronté à une réalité inconnue. Importance plus largement de la technique du « déchiffrement différé » (définie par Ian Watt) qui permet d'impliquer le lecteur. En effet, la perception précède toujours la compréhension dans le récit de Marlow : la vue dans la scène des Bosquets de la mort (les formes noires aperçues sous les arbres qui se révèlent des êtres humains agonisants), l'audition et le toucher lors de l'attaque du vapeur (les baguettes sifflant autour de lui que Marlow identifie ensuite comme des flèches, la sensation humide et tiède du sang sur ses pieds qui lui révèle la blessure mortelle du timonier). Plus largement, les passages les plus marquants du texte sont toujours associés à des sensations physiques, qu'il s'agisse justement de l'ultime regard du timonier ou des dernières paroles de Kurtz, prononcées dans un cri qui est en même temps perçu comme un souffle.

Ex : Dans *L'Acacia* c'est aussi sur des détails concrets et des sensations physiques que se construit l'écriture. L'expérience de mort et de renaissance du brigadier décrite au chapitre quatre est à ce titre décisive, qui voit le personnage revenir à la vie par un réapprentissage progressif et différencié de ses sens : la vision d'abord fragmentaire, l'audition et le toucher d'un animal aux aguets jusqu'à ce que sa conscience parvienne finalement à réassembler les éléments épars du décor autour de lui. C'est à partir de cette expérience sensorielle intime que s'opère ensuite la déconstruction progressive des images d'Epinal entourant la mort paternelle. De manière analogue, au chapitre six, l'épreuve de l'agonie, ressentie physiquement dans l'obscurité et l'étroitesse d'une banquette de chemin de fer assimilée à un cercueil, déclenche l'anamnèse au cours de laquelle le brigadier juge rétrospectivement sa vie antérieure comme un mensonge, assimilant les engagements politiques et artistiques de sa jeunesse à autant de déguisements successifs. Ainsi, l'importance des affects organise la matière du texte en un récit initiatique : la guerre qui menace le brigadier dans sa chair le conduit à éprouver sa vitalité par la recherche d'un retour au monde sensible. Ce parcours s'achève sur la description détaillée d'une simple branche d'acacia, que le brigadier assis observe face à une feuille blanche, depuis une fenêtre ouverte.

Ex : Importance première du corps dans l'écriture du *Cul de Judas*, dont le narrateur partage avec Lobo Antunes le métier de médecin. La guerre l'a d'abord marqué dans son corps par la découverte de l'inconfort, l'épreuve de la frustration sexuelle, l'humiliation de l'impuissance. C'est ensuite la vision des corps qui semble à jamais figée sur sa rétine et le ramène sans cesse de Lisbonne en Angola : corps malades et affamés des populations civiles, corps mutilés des soldats blessés qu'il n'a pu soulager, cadavres renvoyés en Europe dans d'innombrables cercueils, corps torturés, violés des victimes de la Pide. C'est enfin son corps définitivement métamorphosé d'« autruche dépaysée », qui n'arrive pas à s'acclimater à nouveau à l'espace étriqué de la métropole lisboète, et dont il scrute quotidiennement dans la glace la déliquescence et le vieillissement.

Le recul prôné par Nadeau se vérifie donc dans les trois œuvres par le choix de la fiction et la recherche d'une forme originale, qui transfigure le vécu tout en restituant la dimension subjective et

incarnée de l'expérience. Cependant, comme le suggère la figure mélancolique du narrateur au miroir chez Lobo Antunes, ces récits témoignent d'une impossible catharsis et d'un désengagement problématique. Le talent des trois auteurs consiste à rendre compte de cette persistance de l'événement passé par une poétique de la mémoire qui se situe au plus près de la confusion vécue et qui tente surtout d'en restituer l'intensité.

## II. De la dette envers les morts à la poétique de la mémoire : des œuvres « engagées » car habitées par la nécessité de rendre sensible une forme de violence historique extrême.

### 1. La dette envers les morts et le motif de la mélancolie

La dette contractée envers les morts, associée au motif du deuil impossible, thématise dans les trois récits la difficulté de mettre à distance l'expérience vécue.

Ex : Dans *Au Cœur des ténèbres*, la violence insoutenable de la scène des Bosquets de la mort est démultipliée par le silence inhumain dans lequel elle se déroule : non pas l'absence de bruit – Marlow perçoit au contraire le fracas assourdissant des chutes d'eau et les chocs de l'explosion de mines – mais l'absence de parole et de langage, qui pourraient apporter une consolation ou donner un sens aux agonies dont le narrateur est témoin : si cette vision de la mort muette annonce les réflexions de Marlow à la fin du récit, elle souligne plus largement le silence qui entoure la violence historique et désigne symboliquement la dette dont le récit entend s'acquitter.

Ex : Le silence auquel le récit de Lobo Antunes veut mettre fin est d'abord lié à la censure du régime dictatorial mais aussi à l'amnésie volontaire de la jeune démocratie portugaise. Mais c'est aussi le silence des victimes – population angolaise, jeunesse portugaise sacrifiée dans une sale guerre – au nom desquelles le narrateur entend témoigner et à la mémoire desquelles il tente d'ériger son récit en tombeau car « [...] les morts en Afrique, la bouche pleine de terre, ne peuvent pas protester » (p. 71).

Ex : *L'Acacia* cherche également à contrer une forme d'oubli individuel et collectif. Dès la scène d'ouverture, la tombe du père est recherchée par le brigadier encore enfant et sa mère qui la découvrent, anonyme. À partir de cet effacement initial, *L'Acacia* peut être lu comme la tentative de Claude Simon de combler une double lacune : celle de son histoire, à partir des traces laissées dans sa mémoire par une expérience vécue dans l'incompréhension, celle de l'histoire familiale, notamment de ses parents, qu'il n'a presque pas connus, et dont il reconstruit la légende à partir d'archives – essentiellement photographiques – ou des témoignages de proches (voir le chapitre VII « 1982 - 1914 » où le brigadier revient dans la maison familiale de Perpignan pour mener son enquête).

Dans les trois œuvres, la mélancolie affecte les témoins de l'histoire. Leur expérience s'apparente ainsi à une mort symbolique compromettant toute possibilité de retour à leur vie antérieure. Au dernier chapitre de *L'Acacia*, lorsque le brigadier revient à la vie civile, et tandis qu'il se remémore les différents épisodes de son expérience de la guerre – la mobilisation et le départ de la gare de Perpignan, la charge absurde de son colonel contre les blindés allemands, la vie misérable au stalag – il lui semble traverser une ville étrangère peuplée de « créatures appartenant à une autre espèce que la sienne » (p. 348). Un même sentiment de séparation habite le narrateur du *Cul de Judas*, arpentant sa ville natale en « Lazare déboussolé », ou Marlow lorsqu'il revient à Bruxelles hanté par le visage et la voix de Kurtz et se découvre incapable de transmettre la vérité de son expérience (le mensonge à la fiancée). Les thèmes du silence et de l'oubli définissent un rapport au passé qui est de l'ordre de la hantise tout en symbolisant l'impossible clôture du récit. La contamination du traumatisme sur le présent du récit est perceptible chez Conrad puisque la « l'obscurité » envahit finalement le port de Londres et l'espace préservé de la narration première.

### 2. L'impossible reconfiguration narrative de l'expérience historique

La nature extrême et traumatique des expériences historiques semble mettre en péril leur reconfiguration narrative. L'engagement de nos récits peut ainsi être assimilé à la révision critique du modèle des grands récits nationaux – propagande coloniale explicitement dénoncée par Conrad et Antunes, vision édifiante de la III<sup>e</sup> République chez Simon – fondés sur une promesse d'accomplissement téléologique. À l'inverse, la fragmentation du récit (Simon, Antunes), la prévalence du descriptif sur le narratif (Conrad, Simon), les effets de ressassement et de répétition (Antunes, Simon) apparentent les œuvres à des « précis de décomposition » restituant « la réalité dans ses caractéristiques superficielles, confuses et hasardeuses ».

Ex : Chez Claude Simon, tout part de l'épreuve physique de la guerre partagée par le père et le fils. Subie par le brigadier comme une insupportable dépossession de soi, la guerre est en même

temps l'expérience première et fondatrice vouée à la répétition et à l'extension infinie. Symboliquement, le lecteur entre dans *L'Acacia* par la fin, avec le tableau d'un monde ruiné et endeillé, dans lequel la destruction atteint des dimensions universelles, affectant indissociablement hommes et choses, villes et campagnes, terre et ciel (cf. le motif du déluge). Dès lors, tel l'enfant entraîné par sa mère dans le paysage dévasté du nord de la France, le narrateur ne cessera d'arpenter les champs de bataille et les paysages dévastés, dans un récit à la chronologie bouleversée qui récapitule les désastres du XX<sup>e</sup> siècle.

Ex : Dans *Le Cul de Judas*, le départ du narrateur vers les « Terres de la Fin du Monde » est présenté, au début du livre, comme un « douloureux apprentissage de l'agonie » (chap. D, p. 45) et, par la suite, chaque chapitre répète le même apprentissage négatif de la violence et de l'abjection. *Le Cul de Judas* accumule les tableaux de la violence coloniale transformant la somptueuse nature africaine en univers de désolation. Aux bornes de pierre surmontées d'une croix, qui inscrivaient l'expansion portugaise dans la perspective d'une histoire providentielle, le narrateur substitue les boîtes de conserve laissées derrière elle par l'armée, nouveaux symboles de la colonisation qui lui inspirent l'idée d'un monument à l'infamie : « Partout où nous abordons dans le monde, nous signalons notre présence par des " padrões " manuels et des boîtes de conserve vides, dans une combinaison subtile de scorbut héroïque et de fer-blanc rouillé. J'ai toujours soutenu l'idée d'ériger [...] un monument au crachat [...] » (p. 29).

Ex : Au début de son récit, lors qu'il raconte son voyage le long de la côte africaine, Marlow décrit son aventure comme un « pèlerinage épuisant parmi des lambeaux de cauchemar » (p. 71). Immédiatement après avoir débarqué sur le continent, il est médusé (« frappé d'horreur », p. 83) par la vision des Bosquets de la mort qui s'apparente à une sorte d'apocalypse profane. À travers son regard, le lecteur découvre une réalité chaotique, où le prétendu chantier de construction n'est qu'un vaste amoncellement de débris sacrifiant indifféremment les hommes et les choses à un même processus de destruction absurde. Placée au début du voyage de Marlow au Congo, cette vision scandaleuse (au double sens de ce qui fait douter et qui est occasion de chute) constitue un démenti définitif à tous les discours justifiant l'entreprise coloniale (« Je découvris [...] que j'étais aussi l'un des Bâtisseurs, avec un B majuscule [...]. Quelque chose comme un messager de la lumière [...] », p. 61). Le choc ressenti menace aussi la poursuite de l'aventure par l'effet de sidération produit sur le héros. Le nom de Kurtz est d'ailleurs évoqué pour la première fois dans la scène suivante, relançant la quête paradoxale de Marlow en lui donnant le but qui lui manquait jusque-là.

### 3. Une écriture de la mémoire qui tente de réactiver l'intensité de l'expérience

Face à la difficulté de mettre à distance le passé comme de le reconstituer sous la forme d'un récit cohérent, les trois auteurs développent une écriture de la mémoire, qui tente de réactiver dans le présent de la narration l'intensité de l'expérience vécue. Si résurrection il y a, elle ne procède pas seulement d'une mise à distance formelle, mais elle doit s'entendre au contraire, métaphoriquement, comme un mouvement du texte hors de lui-même, qui tente de faire du lecteur le témoin direct de l'expérience et son dépositaire. Une telle tentative, vouée à l'échec, ne s'atteste que par l'affichage de ses manques et de ses lacunes ; elle définit l'œuvre comme essai provisoire, toujours réitéré, comme en témoignent l'oralité du récit chez Conrad et Lobo Antunes, l'incorporation des doutes et des hésitations de la narration à la phrase de Claude Simon.

Ex : Au début de *Cœur des ténèbres* Marlow est présenté comme un conteur atypique dont la posture et le corps ascétique évoquent une idole orientale et dont l'art narratif se différencie des récits simples des autres marins. En effet, selon la célèbre métaphore de la coquille de noix, ce qui compterait dans ses histoires, ce ne serait pas un contenu factuel à la signification explicite, mais bien leur puissance évocatoire, le halo lumineux qu'elles dégagent vers l'extérieur. Ainsi, dans son récit rétrospectif, Marlow traduit les aléas de sa mémoire par le jeu des analepses et des prolepses qui semblent mimer le cours sinueux du fleuve. À la fois acteur et commentateur de ses propres aventures, il ne cesse d'accuser les lacunes et les manques de son récit : à propos de la rive du fleuve Congo et de ses habitants (« Nous étions privés de la compréhension de ce qui nous entourait », p. 159) ou encore de Kurtz, (« Ses ténèbres personnelles étaient impénétrables », p. 299). Les adresses régulières à ses auditeurs marquent la réactivation des émotions éprouvées lors de certains épisodes : sa fascination devant le « tapage démoniaque » des « hommes des premiers âges » (« Vous vous demandez si je ne suis pas descendu à terre pour hurler et danser ? Eh bien, non – je ne l'ai pas fait », p. 163) ou encore la « terreur pure » ressentie lors de la découverte de la fuite de Kurtz (« Ce qui rendait cette émotion si paralysante, c'était – comment vais-je définir cela ? », p. 281). À plusieurs reprises, il semble éprouver le caractère inexprimable et intransmissible de son expérience : « Voyez-vous l'histoire ? Voyez-vous quelque chose ? Je me fais l'effet d'essayer de

vous raconter un rêve – vaine entreprise, car aucun récit de rêve ne peut communiquer la sensation de rêve [...] impossible de faire partager la sensation de vécu de n'importe quelle période donnée de son existence [...]. C'est impossible. On vit comme on rêve – seul. »

Ex : Dans *Le Cul de Judas*, la fiction de discours adressé permet également d'attirer l'attention sur l'acte de narration. Le narrateur de Lobo Antunes ne cesse d'interpeller son interlocutrice, implorant son écoute, son empathie, ou cherchant au contraire à provoquer son indignation ou son dégoût. Loin de tout détachement, son discours trahit constamment l'émotion violente que produit la remémoration, par une rhétorique de l'excès et de l'imprécation. Cependant, la réactivation du trauma, qui semble inséparable chez lui de la pulsion sexuelle, crée un effet de parasitage et de brouillage entre l'évocation de la guerre et l'entreprise de séduction : « J'en arrive à croire que le million et demi d'hommes qui sont passés par l'Afrique n'ont jamais existé et que je suis en train de vous raconter une espèce de roman de mauvais goût, impossible à croire, une histoire inventée pour vous émouvoir afin d'obtenir plus vite [...] que vous veniez avec moi [...] » (p. 77).

Ex. On ne retrouve pas cette fiction de discours adressé dans *L'Acacia*, mais l'oralité y est cependant présente à travers plusieurs allusions aux vaines tentatives du brigadier pour raconter son histoire : « [...] de sorte que plus tard, quand il essaya de raconter ces choses, il se rendit compte qu'il avait fabriqué (...) une relation d'événements telle qu'un esprit normal (...) pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenus [...] tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni complément, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance [...] » (*L'Acacia*, p. 280). L'échec de ces « dictionnaires antérieurs » (Pascal Mougin) met en perspective le récit que nous lisons et le situe dans une logique de ressassement et de reprise indéfinie. La poétique de la remémoration se définit comme l'effort épuisant, jamais achevé, pour tenter d'effacer la distance de l'après-coup et faire affleurer la vérité de l'expérience dans le cours même du langage. Cet effort se traduit dans la longueur des phrases de Claude Simon, par la multiplication des parenthèses à valeur correctrice ou digressive, par les reformulations, les répétitions, les épanorthoses qui impriment au style de *L'Acacia* sa puissance et son mouvement torrentiel. Cependant tandis que l'écriture de Simon multiplie les figures du doute et expose ses propres lacunes, elle suggère en même temps la présence de l'auteur attentif à son propre texte et offre ainsi au lecteur une garantie de sincérité.

Comme l'indiquent le verbe « donner », qui implique un destinataire, et l'image de la « résurrection », la réflexion de Nadeau est sous-tendue par la question de la transmission de l'expérience au lecteur. La tension qui traverse les œuvres entre distance et proximité, nécessaire formalisation de l'expérience et fidélité à sa puissance disruptive, conduit avant tout à une expérience de lecture inédite.

### III. Les tensions qui habitent les textes conduisent à une expérience de lecture inédite

#### 1. « Donner l'équivalent sensible »

Tout d'abord, les œuvres ne se confrontent pas seulement à une tradition narrative dont elles déconstruisent les codes, elles cherchent surtout à dépasser leur propre médium et à l'enrichir de la puissance suggestive des autres arts. C'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre l'expression « équivalent sensible » dans la phrase de Nadeau, comme on peut l'illustrer à nouveau en citant la préface du *Nègre du Narcisse* : « [...] une conception artistique qui s'exprime à l'aide de mots écrits doit s'adresser aux sens, si son intention profonde est d'atteindre la source même de nos émotions. Il lui faut aspirer de toutes ses forces à la plasticité de la sculpture, à la couleur de la peinture, à la suggestion magique de la musique, cet art des arts. »

Ex. Dans *Le Cul de Judas*, les innombrables références, explicites ou allusives, à la littérature et aux autres arts participent à première vue de l'effet d'atomisation du texte. On relèvera ainsi des références multiples à la littérature (Camões, Pessoa mais aussi Proust, Tolstoï, Malcom Lowry etc), à la peinture (Cranach, Giotto, Rembrandt, Jérôme Bosch, Cézanne, Chagall), à la musique (John Lennon, Paul Simon), au cinéma (Chaplin, Humphrey Bogart), à la bande dessinée (Hergé) etc. Parfois Lobo Antunes recourt au procédé du collage et crée des effets d'hétéroglossie : à propos de son divorce, le narrateur cite en anglais le texte d'une chanson de Paul Simon (chapitre G, p. 61), inspirée au chanteur par son propre divorce et devenue l'hymne sentimental des années 70. Ces références peuvent servir à accentuer le mélange systématique des registres, par exemple lorsqu'une même phrase mêle une référence « noble » à un tableau de Cranach et une allusion obscène au désir du narrateur qui se sent devenir un « rhinocéros unicolore » au contact de la femme du bar (p. 15). Ailleurs, le texte semble reprendre le procédé classique de l'hypotypose cherchant donner à voir au lecteur les scènes qu'il décrit, tout en jouant de l'effet de défamiliarisation que produit la citation

picturale (par exemple, au début du chapitre E, l'évocation de la léproserie du village de Gago Coutinho se confond progressivement avec la description d'un tableau de Bosch). L'extraordinaire diversité des références qui mêlent culture classique et contemporaine, arts canoniques et arts populaires, peut être lue comme le symptôme d'une parole à la dérive, mais elle permet aussi de l'ancrer dans une époque, par l'évocation d'un air du temps, celui des années 60 et 70. L'ensemble du dispositif participe à la déstabilisation du lecteur en faisant sans cesse varier les effets et les modes d'interprétation du texte.

Ex. Claude Simon pour sa part emprunte ses références mais surtout ses procédés d'écriture et de composition aux arts plastiques : peinture, mais aussi sculpture, photographie, cinéma. Il compare souvent les personnages du roman à des figures peintes, photographiées ou sculptées (dans la scène du départ du père à la guerre de 14, la servante noire portant l'enfant devient ainsi une statue, p. 209, et elle forme avec le soldat un « groupe »), ce qui les inscrit dans le domaine de la fiction, voire du mythe, mais permet aussi de dévoiler les coulisses ou plutôt la matière première de son œuvre : à la fois ses sources (importance des archives photographiques) mais aussi son imaginaire plastique. L'allusion n'est donc jamais là pour elle-même, mais plutôt pour souligner que Simon écrit en peintre ou en cinéaste : au chapitre quatre, la perception bouleversée du brigadier après l'embuscade évoque un tableau vu de trop près jusqu'à ce que la conscience filtre à nouveau la vision et recompose l'image ; au chapitre six, l'adieu aux soldats dans la gare de Perpignan fait alterner une vision de la foule en plan élargi puis un resserrement du cadre sur le détail de la femme en rouge et du soldat sur le marchepied du train, embrassés comme « ces oiseaux capables de copuler en plein vol » (chap. 6). Cette écriture picturale ou cinématographique implique un mode d'interprétation qui construit le sens du texte à partir de ses effets visuels. Ainsi dans le chapitre onze qui récapitule de manière fragmentaire et accélérée l'ensemble de la matière romanesque, le montage des fragments 11 et 12 enchaîne la vision éprouvant de l'agonie de deux soldats sur le champ de bataille décrite sous la forme d'un plan fixe, et le défilé sautillant des soldats de Guillaume II devant la caméra qui suggère leur disparition prochaine sur un mode dérisoire et ridicule. Juxtaposées, ces deux visions font passer directement de la guerre de 40 à celle de 14, d'un souvenir personnel du brigadier à des images d'archives. Elles résument à elle seules les deux formes d'appréhension du passé, vécue et reconstruite, interne et externe, qui constituent la mémoire de Claude Simon et que *L'Acacia* ne cesse de confronter et de faire cohabiter.

Ex. Conrad emprunte aussi ses effets aux arts plastiques, par exemple à la sculpture dans la description des travailleurs noirs agonisants lors de la scène des Bosquets de la mort. Mais comme l'indique la citation de la préface du *Nègre du Narcisse*, c'est plutôt la « suggestion magique de la musique » qu'il cherche à recréer. On a pu ainsi montrer que *Cœur des ténèbres* était construit comme un oratorio, faisant entendre une pluralité de voix, tout en jouant d'un effet puissant d'harmonie. Cette harmonisation des voix est une conséquence de la grande cohérence, voire de la monotonie du style de Conrad : rythme régulier et longueur des phrases, récurrence des constructions ternaires, effets d'échos créés par la répétition des mots, mais aussi des images et des grandes oppositions qui structurent le texte (le blanc et le noir, la lumière et les ténèbres etc.) La diversité des voix que le texte donne à entendre est ainsi fondue dans une tonalité unique, à la fois lugubre et monotone, qui vise à suggérer directement au lecteur l'horreur nichée au cœur des ténèbres. Cette puissance de suggestion musicale trouve un équivalent visuel dans les descriptions de la nature africaine primitive personnifiée dans sa toute-puissance silencieuse : « Tout cela était grand, patient, muet, tandis que le bonhomme jacassait à son propre sujet. Je me demandais si le visage impassible de cette immensité qui nous regardait tous deux exprimait une invite ou une menace. Qu'étions-nous, nous qui nous étions fourvoyés jusqu'ici ? Pourrions-nous manœuvrer cette chose muette, ou était-ce elle qui nous manœuvrerait ? » (p. 121).

## 2. Une esquisse que le lecteur doit achever

Cherchant à toucher au-delà des mots, par des suggestions musicales ou plastiques, les trois œuvres engagent également le lecteur dans une démarche herméneutique par leur forme lacunaire et atomisée. Ainsi que l'écrit Paul Ricœur dans *Temps et récit*, l'œuvre écrite se présente au lecteur « comme une esquisse qu'il doit achever. »

Ex : « Tout ce que je peux saisir, non seulement de ma mémoire mais encore du monde qui m'entoure au présent, ce sont [...] des fragments, un monde émietté, disloqué, et à ce titre on pourrait avancer au passage que les peintres qui ont donné l'équivalent le plus « réaliste » de notre perception du monde visuel sont les Cubistes [...]. » Dans ce texte, intitulé « Littérature et mémoire » et publié quelques années après *L'Acacia*, Claude Simon invite son lecteur à être attentif non à l'exactitude documentaire de sa mémoire, mais plutôt à son fonctionnement, à sa logique associative et

émotionnelle et aux effets de sens qu'elle produit. L'achronie du texte qui met sur le même plan les souvenirs personnels du Brigadier et l'histoire reconstituée de ses parents, la guerre de 40 et celle de 14, mais aussi plus largement l'histoire de la France du XIX<sup>e</sup> siècle, rend sensible cette ubiquité de la mémoire qui spatialise le temps et permet d'arpenter d'un même mouvement les différentes strates du passé. Les ellipses temporelles entre les différents chapitres suscitent une lecture analogique, dans laquelle le sens ne naît pas de l'enchaînement chronologique des événements mais des échos symboliques que le texte suggère entre eux. La succession des chapitres cinq et six crée ainsi une continuité entre le retour en bateau des parents, et en particulier de la mère, arrachée au mirage édénique des colonies pour rejoindre l'Europe en guerre en 1914 et le départ du brigadier pour le front en août 1939. Entraînés vers la tragédie par des moyens de transports modernes qui figurent les forces aveugles de l'Histoire, mère et le fils vivent la même situation de solitude, de passivité et de vulnérabilité. Le texte fait ainsi éprouver au lecteur la communauté de destin de ces deux générations successives confrontées à vingt ans de distance au déchaînement de la violence guerrière.

Ex : *Le Cul de Judas* suscite d'abord une impression de malaise chez le lecteur, constamment déstabilisé par la parole disloquée et incohérente du narrateur, mais surtout confronté à des scènes insoutenables (agonies, mutilations, tortures, viols) qui semblent viser un effet de contamination par la violence (« L'unique manière [...] de lire mes romans est de les attraper comme une maladie », déclare Lobo Antunes dans « Recette pour me lire »). Cependant, cet effet de répulsion immédiat implique son propre dépassement pour permettre une véritable lecture. Seule une attention au détail du texte permet en effet de déceler les images ou les sensations précises qui font dériver le narrateur du présent lisboète au passé de la guerre d'Angola et à celui, plus lointain encore, de l'enfance à Benfica. Au chapitre I l'annonce de la naissance de sa fille dans le décor cauchemardesque du village de Chiume où les soldats vivent enfermés avec des populations civiles affamées et désœuvrées ramène le narrateur à son regard d'enfant émerveillé à Benfica et transfigure le vieux Soba humilié en une figure légendaire évoquant le roi Lear hanté par la nostalgie « d'un passé plein de femme et de labours » (p. 79). Au chapitre P, le déplacement du narrateur qui entraîne son interlocutrice et lui fait visiter l'appartement lisboète qu'il habite en étranger lui rappelle un autre déplacement de son régiment en Angola, depuis les terres de fin du monde de l'Est jusqu'au quartier général où les soldats éprouvent leur mise à l'écart par l'interdiction qui leur est faite de dormir dans la ville et d'approcher le mess des officiers. Ces associations d'idées dessinent ainsi des réseaux de sens qui donnent au texte sa véritable portée : dans le premier exemple, la transfiguration poétique du village de Chiume restitue aux victimes de la guerre une dignité, tandis que, dans le second, le parallèle entre les deux déplacements, présent et passé, amorce le thème du retour impossible et de la relégation perpétuelle des *retornados*.

Ex : Même si le texte de Conrad est à première vue d'une facture plus classique, ses apories engagent également le lecteur dans un travail herméneutique. Celui-ci est en effet désorienté par les contradictions d'une narration qui ne cesse de démentir ses attentes : paradoxe d'une quête qui trouve son objet en cours de route, dont la fin est annoncée dès le début (le discours du médecin aliéniste et les deux tricoteuses lors de l'étape bruxelloise) et dont l'aboutissement se solde par une déception : Kurtz se révèle « creux jusqu'au plus profond de son être... » et disparaît presque immédiatement, après avoir prononcé des paroles à peines articulées (« L'horreur ! L'horreur ! »). Cependant, cette frustration du lecteur n'allégorise pas le centre vide de toute fiction conformément à la lecture de Todorov. D'une part, la nouvelle de Conrad énonce bien une condamnation de la colonisation dans laquelle les mots assument une fonction référentielle : ainsi la description des Bosquets de la mort, la famine délibérément imposée aux travailleurs noirs embarqués sur le vapeur, ou encore l'inscription de Kurtz (« Exterminez toutes ces brutes »), décrivent la réalité génocidaire observée par Conrad au Congo. D'autre part, au cœur du récit, Kurtz, l'incarnation de tous les excès de la colonisation, est présenté comme une figure exemplaire de l'Occident, le produit de « toute l'Europe » (p. 221). Ses dernières paroles énoncent une vérité, bien qu'elle reste informulée, comme le suggère le commentaire de Marlow (« Il avait quelque chose à dire. Il le dit. [...] Il avait résumé – il avait jugé », p. 305) : il revient finalement au lecteur de les investir d'un sens qui donne à la nouvelle de Conrad sa profondeur éthique et sa valeur de témoignage. De cet effet de lecture produit par le texte témoigne la réception extraordinairement riche de *Cœur des ténèbres*, source d'inspiration d'œuvres littéraires mais aussi de réflexions historiques, politiques et philosophiques [Nous nous inspirons ici des analyses de Régis Salado dans son article intitulé « Le jeu du cœur et du creux dans *Heart of Darkness* » disponible en ligne sur le site de la Sorbonne].

### 3. Donner à penser l'événement historique

« L'artiste aussi bien que le penseur ou l'homme de science recherche la vérité et lance son appel » écrit encore Conrad dans la préface du *Nègre du Narcisse*. C'est à cet appel que le lecteur doit répondre pour que « l'horreur vécue en tant qu'horreur se transforme en expérience », selon les termes de Maurice Nadeau dans la suite de son propos, non pas au sens d'une leçon, mais d'une enquête inlassablement relancée. Certes, le référent historique, que chacune des trois œuvres projette et qui en constitue l'horizon, ne saurait faire l'objet d'une totalisation ni d'une essentialisation par la forme de l'œuvre. En revanche ce substrat historique entre bien en interaction avec le monde du lecteur, engagé lui aussi dans l'histoire et incité par le texte à en interroger « la nature profonde ».

Ex. Dans une conférence intitulée « L'horreur occidentale » (2012), Philippe Lacoue-Labarthe définit *Cœur des ténèbres* comme un mythe – c'est-à-dire, précise-t-il, « une parole qui se propose d'elle-même comme porteuse de vérité – et comme un « événement de pensée ». Il analyse la figure de Kurtz, homme creux mais aussi figure du génie, doté par le texte de tous les talents, comme une sorte de miroir de la civilisation occidentale, transformant son propre néant, le vide qui l'habite et peut être interprété comme une figure du mal, en volonté de puissance destructrice. Ses dernières paroles, appelées à hanter la conscience occidentale, traduiraient la découverte « horrifiée » de ce vide. Avec bien d'autres, cette lecture témoigne à son tour de la puissance du récit de Conrad comme vecteur d'une inquiétude des consciences, donnant à l'événement de la colonisation belge qui en constitue le noyau une portée morale et métaphysique.

Ex. Dans *L'Acacia*, l'expérience fondatrice du récit – la mobilisation puis l'engagement de Claude Simon lors de la débâcle de 1940 – est projeté, par la mémoire du narrateur, dans la durée élargie d'une histoire à rebours, qui remonte, via la généalogie familiale, jusqu'à la Révolution française. À travers cette durée mémorielle, qui l'arrache à sa délimitation chronologique, le récit donne à penser l'événement dans toute sa portée, comme rupture mettant fin aux mythologies guerrières d'une nation fondée sur le champ de bataille de Valmy (dont l'évocation est à ce titre doublement symbolique dans le roman), mais interrogeant aussi la promesse républicaine d'émancipation par l'éducation et d'ascension sociale fondée sur l'idée du progrès historique. En ce sens, la fragile renaissance du brigadier, entrevue aux toutes dernières lignes du récit, dit aussi l'histoire collective d'une génération, celle de Claude Simon, et de la génération née après la guerre, qui a reçu en partage « la difficulté de comprendre et l'interdiction d'hériter » (Patrick Longuet).

Ex : Le roman de Lobo Antunes, quant à lui, publié en 1979, interroge le passé refoulé de la jeune démocratie portugaise. Le roman ne se contente donc pas de dénoncer, à travers l'absurde guerre en Angola, les ultimes conséquences de l'idéologie salazariste. L'auteur se fait l'archéologue du présent en évoquant les rêves de gloire et la splendeur passée du Portugal, mais aussi un conflit récent dont l'oubli explique à ses yeux les espoirs déçus de la révolution de 1974. Il sonde enfin, en médecin psychiatre, la conscience de sa nation, dévoilant, dans les névroses et l'isolement affectif de son narrateur, les maux secrets d'une société portugaise avide de normalisation mais que l'oubli de son passé menace dans son présent. Publié l'année même de la sortie du film *Apocalypse now*, *Le Cul de Judas*, comme le film de Coppola, puise son inspiration à la source conradienne pour transfigurer l'événement historique dont il est inspiré. La mise en perspective de ces deux œuvres, littéraire et cinématographique, qui recourent à une esthétique baroque et à des procédés de défamiliarisation, permet de montrer comment l'événement historique réel est donné à penser, au-delà d'une simple reconstitution, dans et par la recherche d'une forme.

Conclusion :

« [...] le résultat est toujours plus riche que l'intention » affirme Claude Simon, définissant son écriture comme processus plutôt que comme programme. Ce processus, visible dans la construction comme dans l'écriture des œuvres étudiées, invite à nuancer et à approfondir la notion de recul prôné par Maurice Nadeau. C'est en effet en questionnant et en interrogeant leur propre forme, en élaborant une poétique de la mémoire qui affiche constamment ses lacunes et rend apparent l'effort du langage pour tenter de se ressaisir de l'événement historique, que nos œuvres s'efforcent de transmettre l'expérience vécue. En ce sens, loin de s'opposer à la démarche de l'histoire, nos œuvres semblent au contraire la rejoindre dans ses propres évolutions comme le suggèrent les déclarations de Patrick Boucheron affirmant que l'historien aujourd'hui doit « faire le récit d'un passé vrai et en même temps de la manière dont l'histoire peine à faire ce récit » laissant ainsi « la charge de la démonstration historique reposer sur l'allure même du récit ».

**ÉPREUVES ÉCRITES**  
**Étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500**

Rapport présenté par :

Aurélie Barre, Maître de conférences, Université Lyon III-Jean Moulin (vocabulaire)  
Corinne Denoyelle, Maître de conférences, Université Grenoble Alpes (phonétique)  
Sébastien Douchet, Maître de conférences HDR, Université d'Aix-Marseille (syntaxe)  
Marie-Madeleine Huchet, Maître de conférences, Université Paris Est-Créteil (morphologie)  
Matthieu Marchal, Maître de conférences, Université de Lille (traduction)  
Muriel Ott, Professeur, Université de Strasbourg (phonétique)  
Cécile Rochelois, Maître de conférences, Université de Pau (traduction)  
Hélène Tétré, Maître de conférences HDR, Université de Bretagne Occidentale (vocabulaire)  
Thomas Verjans, Professeur, Université Toulouse 2-Jean Jaurès (syntaxe)  
Géraldine Veysseyre, Maître de conférences HDR, Université de Paris-Sorbonne (morphologie)

Coordination : Sébastien Douchet

**SUJET**

164 « Sire, funt il, od vus irum  
E ceo que vus ferez ferum. »  
Il lur respunt : « Vostre merci !  
Avreit il nul de vus ici  
Ki maupas u destreit seüst  
168 U l'um encumbrer les peüst ?  
Si nus ici les atendums,  
Peot cel estre, nus justerums ;  
Mes ceo n'ateint a nul espleit,  
172 Ki autre cunseil en savreit. »  
Cil li dient : « Sire, par fei,  
Pres de cel bois, en cel ristei,  
La ad une estreite charriere  
176 Par unt il repeirent ariere.  
Quant il avrunt fet lur eschec,  
Si retournerunt par ilec ;  
Desarmé sur lur palefrez  
180 S'en revunt il soventefez :  
Ki se mettreit en aventure  
Cume de murir a dreiture  
Bien tost les purreit damagier  
184 E eus laidir e empeirier. »  
Elidus lur ad dit : « Amis,  
La meie fei vus en plevis,  
Ki en tel liu ne va suvent  
188 U quide perdre a escient  
Ja gueres ne gaainera  
Ne en grant pris ne muntera.  
Vus estes tuit humme le rei,  
192 Si li devez porter grant fei.  
Venez od mei la u j'irai,  
Si fetes ceo que jeo ferai. »

Marie de France, *Eliduc*,  
dans *Lais bretons (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)* : Marie de France et ses contemporains,  
éd. N. Koble et M. Séguy, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 556 et 558.



## 1. Traduire le texte

## 2. Phonétique et graphie

- a) Expliquer l'évolution depuis le latin jusqu'au français moderne de *regem* > *roi* (*rei*, v. 191).
- b) Étudier d'un point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'en français moderne des consonnes finales dans :
  - *cunseil*, v. 172 (< *consilium*),
  - *suvent*, v. 187 (< *subinde*),
  - *pris*, v. 190 (< *pretium*),
  - *porter*, v. 192 (< *portare*).

## 3. Morphologie

- a) Relever et classer selon le système de l'ancien français les formes verbales de futur I et de futur II du début du texte jusqu'au vers 184 (« *E eus laidir e empeirier* »).
- b) Expliquer la formation et l'évolution depuis le latin jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient *avrunt* (v. 177).

## 4. Syntaxe

Étudier la fonction sujet du vers 169 (« *Si nus ici les atendum* ») au vers 184 (« *E eus laidir e empeirier* »).

## 5. Vocabulaire

Étudier *merci* (v. 165) et *amis* (v. 185).

## REMARQUES GÉNÉRALES

La présence d'une « étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500 » aux épreuves d'admissibilité de l'agrégation de Lettres Modernes est l'occasion de rappeler aux candidates et candidats que la *modernité* de la langue française s'origine dans le français du Moyen Âge et a été modelée dès cette origine. La phonétique, l'orthographe, la syntaxe, la morphologie, la sémantique du français dont nous sommes les héritiers et les usagers actuels sont largement tributaires de cet état de langue ancien. Dès lors, il faut bien comprendre et se convaincre que l'étude de l'ancien français n'est pas une bizarrerie de la part d'un jury qui voudrait recruter de pointilleux savants ignorants des réalités de l'enseignement secondaire. La connaissance diachronique de la langue française et de son évolution est indispensable à tout enseignant qui souhaite pouvoir expliquer à ses élèves le fonctionnement actuel du français avec sûreté et clarté. Nous renvoyons sur ce point au rapport de l'an dernier qui rappelle avec justesse la pertinence des savoirs historiques sur le français.

De ce point de vue, il faut souligner que ce qui est ici attendu des candidates et des candidats est une réelle aptitude à expliquer le fonctionnement et les structures de la langue à un moment donné de son histoire. Si un certain nombre de savoirs techniques sont requis pour cela, ceux-ci ne constituent pas une fin en soi, et le jury est moins sensible à l'érudition qu'à la capacité de réflexion grammaticale. L'apprentissage régulier et la fréquentation continue du texte au programme sont en la matière les clefs du succès à cette épreuve. Ainsi, le sujet de grammaire de français médiéval proposé cette année au concours a permis à celles et ceux qui s'étaient sérieusement préparés de capitaliser de précieux points en vue de l'admissibilité. De fait, le jury a constaté que, comme de coutume, les copies ayant fait montre d'une préparation rigoureuse en termes de savoirs et de méthode se sont nettement distinguées. Il se félicite ainsi d'avoir lu des copies intelligentes, organisées et capables de rendre compte avec justesse des phénomènes sur lesquels elles avaient à se pencher.

Ce sérieux et cette solidité, le jury les a récompensés en n'hésitant pas à accorder la note maximale de 20/20. Que les futurs préparateurs ne s'y trompent pas : une telle note ne constitue aucunement un horizon hors d'atteinte réservé à des candidats qui seraient tombés dans la médiévistique quand ils étaient enfants... Une excellente copie n'est pas nécessairement une copie parfaite, et le jury considère qu'une analyse de détail particulièrement pertinente, un point traité avec une grande précision, un passage du texte rendu dans une belle traduction ou une remarque fine dépassant les attentes du jury peuvent compenser un oubli, une inexactitude, une erreur ponctuelle. En d'autres termes, le jury a des candidats des attentes *a minima* – qui sont celles requises d'un agrégé de Lettres Modernes – et qui font l'objet de pondérations et de bonifications au cas par cas. Le corrigé que nous présentons ci-

dessous n'est par conséquent pas un corrigé type, mais une illustration de réponses qui pouvaient être apportées aux questions posées pour la session de 2019. Afin d'éclairer les futurs préparateurs sur l'attention que porte le jury à la singularité de chaque copie, et uniquement à titre d'exemple sans valeur absolue, le corrigé comporte pour certaines questions des passages en plus petits caractères qui sont autant d'éléments qui pouvaient faire l'objet de bonifications, la liste de ces dernières n'étant pas close.

Pour rappel, cette épreuve consiste en 5 questions, toutes notées sur 16 points (exception faite des bonus que chaque copie est susceptible d'obtenir par ses qualités intrinsèques) pour un total de 80 points. La traduction doit rendre compte, dans un français actuel et maîtrisé, de la compréhension de l'extrait d'un point de vue syntaxique, morphologique et lexical. En phonétique, deux sous-questions sont à traiter : une étude diachronique qui établit la façon dont le système français s'est constitué avec ses spécificités (apparition et réduction de diphtongues, formation de consonnes palatales, de voyelles nasalisées, etc.) ; une étude historique de la correspondance entre phonie et graphie de quelques mots, débouchant sur une explication de la façon dont le système grapho-phonétique actuel s'est formé. Dans un premier temps l'étude de morphologie présente les caractéristiques et le système des occurrences du texte appartenant à une classe verbale, nominale ou adjectivale données, puis elle explique l'évolution, du latin à aujourd'hui, du paradigme auquel appartient une occurrence spécifique du texte. L'étude suivante explique une fonction syntaxique majeure de la langue française à partir des occurrences du texte. Enfin les deux études de vocabulaire sont l'occasion de retracer l'histoire sémantique de deux termes en langue (du latin à aujourd'hui) et en discours (étude de l'occurrence du texte).

## TRADUCTION

L'extrait proposé cette année à la traduction comportait assurément un certain nombre de difficultés syntaxiques et lexicales que l'on ne pouvait résoudre sans avoir préalablement travaillé sur le texte au programme. Mais au total, le jury a eu la satisfaction de constater que peu de candidats avaient « fait l'impasse » sur la traduction, et que nombreuses étaient les copies à avoir fait preuve de pugnacité face à un extrait dont plusieurs segments étaient tout sauf commodes. Qui plus est, les traductions proposées ont montré à la fois une bonne connaissance du texte et une capacité à le rendre de façon juste et élégante. Le jury ne peut donc qu'encourager les préparateurs à poursuivre leurs efforts en ce sens, efforts aboutissant à des traductions réussies (et dûment rémunérées) dont nous donnons ici quelques exemples relevés dans les copies :

- v. 166-172 : « Y en aurait-il un parmi vous ici qui connaîtrait l'existence d'un passage difficile ou d'un défilé où l'on pourrait leur faire obstacle ? Si nous les attendons ici, nous combattons peut-être ; mais nous n'en tirerons aucun avantage si quelqu'un a une autre proposition ».
- v. 181-184 : « Celui qui se risquerait avec honneur dans cette aventure au péril de sa vie pourrait leur causer beaucoup de tort, les mettre à mal, les accabler ».
- v. 185-190 : « Mes amis, je vous en donne ma parole, celui qui ne se rend pas souvent dans un lieu où il pense consciemment perdre ne gagnera jamais grand-chose et n'augmentera pas sa gloire ».

Rappelons également un certain nombre de défauts qui nuisent à la qualité de la traduction, que l'on observe régulièrement et qu'un entraînement régulier doit éliminer.

Ainsi, la tendance à trop s'éloigner du texte mène à des traductions qui ne témoignent plus de la substance syntaxique et lexicale du texte. L'identification des structures phrastiques est indispensable pour rendre le texte et permet d'éviter les erreurs de traduction grossières. Par exemple, le v. 188 (« *U quide perdere a escient* ») n' a que trop rarement été identifié comme une relative introduite par *u* (« où »), ce qui aurait pourtant permis de comprendre la cohérence d'ensemble de la phrase dans laquelle elle s'inscrit. Ainsi, les candidats de cette année devaient se montrer capables d'identifier l'adverbe relatif *u*, sans le confondre avec une conjonction de coordination (v. 168 et v. 188), de distinguer l'adverbe de liaison *si* en tête de proposition (v. 178, 192, 194) d'un *si* hypothétique, ou encore de reconnaître et d'analyser des relatives indéfinies introduites par *ki* (v. 172, v. 181-182 et v. 187-188). Quand cela est possible (ce qui n'est bien entendu pas toujours le cas), il est souhaitable de respecter les structures syntaxiques du texte source, d'autant que cela peut permettre de souligner des effets d'écho, comme on en trouve aux v. 163-164 (« *Sire, funt il, od vos irum / E ceo que vos ferez ferum* ») et aux v. 193-194 (« *Venez od mei la u j'irai, / Si fetes ceo que jeo ferai* ») ou de rendre parfois avec bonheur un rythme ternaire (comme aux v. 183-184 : « *Bien tost les purreit damagier / E eus laidir e empeirier* »).

Toutefois, la traduction n'est en rien un exercice de calque, qu'il faut absolument prohiber. On entend par calque toute traduction qui imite une structure syntaxique ou qui reprend un terme qui semble exister en français moderne, mais dont l'imitation conduit à un barbarisme, à un contresens ou à un non-sens. Ainsi en va-t-il des faux-amis dont le contexte laisse pourtant percevoir qu'ils ne peuvent avoir leur sens moderne. Si *merci* au vers 165 a exceptionnellement ici son sens moderne, *charriere* (v. 175) et *eschec* (v. 177) ne signifient ni « carrière » ni « échec », et la vraisemblance contextuelle rendait le calque impossible.

Une analyse syntaxique préalable devait également éviter de faire de *gueres* un substantif, malgré le contexte guerrier du passage. Le contexte syntaxique négatif (*ne...ja*) ainsi que la marque morphologique adverbiale qu'est le -s final invitaient clairement à voir dans *gueres* l'adverbe *guère*. De même, l'analyse des formes verbales doit permettre d'éviter les erreurs de temps (par ex. le présent à valeur d'habitude du v. 180 devait être conservé et ne devait sûrement pas être traduit par un futur). Autrement dit, une observation grammaticale est nécessaire avant toute mise en français moderne du texte médiéval.

La maîtrise de la langue dans toutes ses dimensions est absolument exigée de la part de futurs agrégés. La traduction est justement un exercice où se lit clairement cette maîtrise. Les erreurs de conjugaison sont ainsi du plus mauvais effet, et l'on ne saurait faire de traduction littéraire, ni même lire un texte littéraire, sans savoir conjuguer tout verbe au passé simple, distinguer le futur (*je pourrai*) du conditionnel (*je pourrais*), le passé simple de l'imparfait du subjonctif (*il fut* vs *qu'il fût*). Rappelons aussi que les fautes d'orthographe, d'accord, de conjugaison sont *évidemment* lourdement sanctionnées, que l'usage des accents et des majuscules répond à des règles qu'il convient de respecter, que la maîtrise des signes typographiques est indispensable, et que la ponctuation n'est pas une option ornementale de la langue (il faut savoir utiliser à escient tirets, parenthèses, points virgules, etc.) et qu'elle possède une fonction de structuration grammaticale essentielle de la phrase.

La fréquentation intime de la littérature doit permettre à ce que l'on appelle le *sentiment de la langue* de servir de garde-fou contre les formes verbales monstrueuses produites à partir d'*acquérir* ou de *battre*. Elle doit également donner une conscience naturelle des registres de langue. Cela aurait évité à bien des copies de croire qu'il était possible, dans les *Lais* de Marie de France, de traduire *laidir* ou *empeirier* par des termes aussi familiers qu'« amocher » ou « faire flancher »... De même, il est proscrit de rendre *sire* par « monsieur » : ce dernier terme n'est employé comme appellatif courant qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, après la Révolution française, et à moins de vouloir fausser le passage en lui donnant une tonalité burlesque, *sire* ne peut signifier que « seigneur », éventuellement « sire » lorsqu'il s'adresse au roi.

Enfin une relecture de la traduction est nécessaire pour en éliminer les scories de toute nature qui déparent et amoindrissent la valeur de la copie. Vérifier qu'aucun mot, aucun vers, aucune phrase n'ont été omis évite de se voir sanctionné au maximum de la pénalité pour l'oubli en question.

### Proposition de traduction :

[163] « Seigneur, disent-ils, nous vous suivrons et nous ferons tout ce vous ferez ». Il leur répond : « Soyez-en remerciés ! Est-ce que l'un de vous, ici présent, connaîtrait un passage difficile ou resserré où l'on pourrait les placer dans l'embarras ? [169] Si nous les attendons ici, il est possible que nous nous battions ; mais nous n'en tirerons aucun avantage, si l'on dispose d'une proposition alternative ». [173] Ils lui répondent : « Seigneur, par ma foi, près de ce bois, dans ces taillis, se trouve un chemin étroit qu'ils empruntent pour rentrer. [177] Après avoir fait des ravages au combat, ils passeront par là au retour ; souvent, ils sont désarmés sur leurs palefrois lorsqu'ils reviennent ; [181] quiconque serait prêt à courir le risque de mourir en accomplissant son devoir pourrait bien vite leur causer de très sérieux dommages ». [185] Éliduc leur répond : « Mes amis, je vous le promets sur ma foi : si l'on ne va pas régulièrement et en toute connaissance de cause dans des directions où l'on prévoit d'être perdant, on ne pourra jamais guère être victorieux ni atteindre un haut degré d'honneur. [191] Vous êtes tous des vassaux du roi, aussi devez-vous lui témoigner une grande fidélité. Venez avec moi là où j'irai et faites tout ce que je ferai ».

### 165-168 :

- 165 : le substantif *merci* possède son sens moderne.
- *l'um* : les copies ayant conservé une valeur indéfinie sans transposer *um* en *nous* ont été valorisées
- *encumbrier* : on notera que la traduction Koble-Séguy (« leur tendre une embuscade », p. 557) n'est pas tout à fait exacte, et ne correspond d'ailleurs pas tout à fait à ce qui figure au glossaire et qui n'est pas attesté dans les dictionnaires (Godefroy, Tobler-Lommatzsch) à

savoir « attaquer ». Toutefois, le jury a admis les traductions fondées sur ces éléments fournis par l'édition au programme. Les dictionnaires donnent « charger, gêner » au sens propre ou figuré. On pouvait ici traduire par « placer dans l'embarras, gêner, embarrasser », en conservant la litote du texte.

**169-170 :**

- La forme *si* est ici hypothétique.
- *peot cel estre* : *cel* annonce *nus justerums*. On peut aussi comprendre qu'il reprend par anaphore *si nus ici les atendum*s. Sur ce point, voir les analyses fournies dans le corrigé de syntaxe.

**171-172 :**

- *espleit* : ce substantif a pour sens premier « rente, revenu », et par affaiblissement il signifie ici « avantage, profit ».
- *ki autre cunseil en savreit* : on a ici une relative à antécédent indéfini et à valeur hypothétique, une valeur marquée par l'emploi du futur II. L'ensemble des deux propositions (v. 171-172) constitue un système hypothétique dissymétrique, avec d'abord une apodose au présent qui exprime un présent-futur indubitable, puis une protase au futur II qui exprime le potentiel (sur les phénomènes d'asymétrie, assez répandus dans les systèmes hypothétiques, cf. Philippe Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, éd. Bière, 1994, § 267, p. 238-239). On pourrait traduire littéralement : « pour quelqu'un qui aurait connaissance d'une autre solution, agir ainsi ne mène à aucun profit », ou encore « mais agir ainsi ne rapporterait aucun profit, si l'on connaissait une autre proposition ».

La traduction proposée dans l'édition de référence rendait bien compte du sens (« mais nous n'y gagnerons rien, un autre plan est préférable »), mais pas de la structure syntaxique. Le jury a apprécié les efforts de certains candidats pour rendre cette structure avec exactitude et doigté.

*Nota bene* 1 : si la ponctuation incite à interpréter ce vers comme une relative à valeur hypothétique, d'autres éditeurs font de ce vers une phrase interrogative (éd. Karl Warnke) : « Qui aurait une autre idée ? ». Bien que cette analyse aille à l'encontre de la ponctuation choisie dans l'édition de référence, le jury n'a pas pénalisé ce type de traduction. Toutefois le jury rappelle aux candidats qu'ils sont tenus de traduire le texte tel qu'il est ponctué dans l'édition au programme.

*Nota bene* 2 : l'occurrence de *cunseil* ne figure pas au glossaire, et on pouvait l'interpréter d'après Godefroy comme signifiant « avis, projet, décision », d'où « proposition ».

**173-176 :**

- *ristei* : ce mot était délicat à traduire. Dans leur note de bas de page, les éditrices ne tranchent pas de manière définitive : elles suggèrent que la forme est fautive, qu'il aurait fallu la corriger en *riflei*, correction qu'elle n'apportent toutefois pas. Quoi qu'il en soit, elles proposent de comprendre le mot comme « taillis, fourrés ». Le jury a accepté cette interprétation, ainsi que toute traduction qui maintenait une cohérence contextuelle.
- *charriere* : à l'origine ce substantif signifie « voie assez large pour laisser passer un char ou une charrette », puis « chemin » en général. Il fallait sans doute retenir ici le sens le plus général, car au vu du contexte, le chemin en question semble être étroit.
- *unt* : cette forme était délicate, car rare, et il fallait la lire comme un adverbe relatif hérité du latin *unde* (« où », cf. Philippe Ménard, *Ibid.*, § 74).
- *repeirent* : le jury a non seulement accepté une traduction par un présent de l'indicatif (sans doute à valeur d'habitude, si l'on se réfère au contenu des vers suivants), mais aussi par le futur, car le présent peut avoir ici une valeur de futur proche ou constituer une disjonction temporelle.

**177-180 :**

- *eschec* : le glossaire de l'édition propose « butin », et le mot est traduit comme tel par Koble-Séguy : « Après avoir amassé leur butin ». Godefroy propose un second sens, également possible ici : par extension, « escarmouche, bataille, attaque furieuse », puis par métonymie « ravages de la bataille ». On pouvait donc aussi comprendre « quand ils auront mené leur assaut », « quand ils auront fait les ravages escomptés ». D'où la traduction proposée ici.
- *ilec* : cet adverbe de lieu provient de la locution latine *illo loco*. Il anaphorise « une estreite charriere ». Le jury a bonifié les copies qui l'ont traduit explicitement par « par là » ou tout autre élément explicitant la reprise anaphorique.

**181-184 :**

- *soi metre en aventure* : « prendre un risque ».

- *a dreiture* : cette locution peut se comprendre ainsi : « directement, tout droit », comme le suggère le glossaire. Mais on pouvait aussi voir le groupe nominal comme autre chose qu'une locution, soit un élément introduit par la préposition *a* au sens d'« avec ». Dans ce cas, on pouvait aussi comprendre : « dans son bon droit, en faisant ce qui est juste ». Le jury a accepté les deux interprétations, qu'il fallait privilégier au calque « avec droiture ».
- On retrouve ici une proposition relative sans antécédent à valeur hypothétique (*ki se mettreit en aventure...*), dans un système complet de potentiel (l'hypothèse n'a pas encore été vérifiée et elle est tournée vers l'avenir).
- Comment traduire un triplet de synonymes comme celui du v. 184 (*damagier, laidir e empeirier*) ? La traduction proposée ici opte pour une formule récapitulative (« causer de très sérieux dommages ») qui exprime l'intensité par l'adjectif « sérieux » et l'adverbe « très », alors que la seule expression « causer des dommages » serait trop sèche. Il est parfaitement envisageable aussi de rester plus fidèle au style du texte médiéval, en conservant la répétition de plusieurs termes de sens proche, comme le font Nathalie Koble et Mireille Séguy dans leur traduction (« infliger pertes, honte et préjudice »).

#### 185-190 :

- On trouve une fois encore une relative sans antécédent à valeur générique (*ki en tel liu ne va suvent...*), mais cette fois au présent de l'indicatif, avec une valeur de vérité générale. Le jury a accepté le futur ou le présent de vérité générale pour la traduction des vers 189-190.
- *a escient* porte sur *ne va* : « celui qui ne va pas en toute connaissance de cause ».
- Différentes traductions de la relative hypothétique des vers 187-188 ont été admises, du moment que la syntaxe moderne était correcte et que le sens était respecté (exemple : « Celui qui ne se met pas souvent dans une situation où il sait qu'il va perdre »/ « En évitant les situations où l'on s'expose à la défaite »).

#### 191-192 :

- *humme* : le jury a accepté les traductions littérales par « hommes », et valorisé les traductions pas « hommes liges », « sujets » ou « vassaux ».
- *porter foi* : signifiait ici « se montrer fidèle ».

## PHONÉTIQUE

### a) Expliquer l'évolution depuis le latin jusqu'au français moderne de *regem* > *roi* (*rei*, v. 191).

Si de nombreuses copies ont traité la question de façon superficielle ou l'ont fait dévier vers des développements nettement hors sujet (commentaires sémantiques ou morphologiques renvoyant au paradigme du mot (*régner, régicide*), le jury a apprécié cette année un niveau de connaissances souvent très bon de la part de nombreux candidats qui avaient une compréhension fine des phénomènes en jeu dans le mot proposé et qui ont su faire le lien entre la graphie la plus fréquente en ancien français et la graphie du texte au programme. De même, au plan méthodologique, les meilleures copies ont su exposer leur analyse avec clarté, témoignant ainsi que les candidats avaient bien pris en compte les recommandations des précédents jurys. Une présentation chronologique sous forme de tableau est ainsi préconisée dans la mesure où elle permet de traiter l'évolution du mot de manière globale et non phonème par phonème ou syllabe par syllabe. Elle n'élimine pas toutefois la dimension rédactionnelle de la réponse : on attend des candidats non seulement de nommer les phénomènes mais aussi de les expliquer, ce qui suppose la maîtrise du vocabulaire technique qu'il faut prendre le temps d'acquérir. On reconnaît en effet très vite les copies qui se contentent de plaquer quelques termes de linguistique sans en comprendre le sens. Le jury rappelle enfin que la transcription phonétique des mots étudiés doit se faire par l'utilisation de crochets droits, ce qui permet de distinguer clairement les phonèmes des graphèmes, que l'accentuation du mot latin doit être justifiée rapidement, que l'analyse phonétique ne dispense pas de commentaires sur les graphies.

La question de phonétique portait cette année sur un mot généralement étudié en cours, et dont l'évolution se trouve dans la plupart des manuels (où il s'agit souvent de l'évolution très proche de *legem* à *loi*). Pour traiter correctement cette question, il était nécessaire de comprendre que la voyelle tonique, libre en latin classique, était ensuite entravée en raison de l'évolution de la consonne intervocalique, et ne pouvait donc pas connaître une diphtongaison spontanée. Beaucoup de copies se sont trompées à

ce niveau pourtant assez basique et ont dû par conséquent inventer plusieurs péripéties phonétiques afin de retomber sur leurs pieds. Cette erreur initiale impactait l'ensemble du raisonnement.

[régem] > [Rwá] (les dissyllabes latins sont des paroxytons ; au vu du produit, la voyelle tonique est longue).

datation	transcription	explications
I <sup>er</sup> s. a. C.	[rége]	Amuïssement de la consonne finale au plus tard à l'époque classique.
II <sup>e</sup> s.	[rége]	Bouleversement vocalique, qui substitue une opposition d'aperture à une opposition de quantité : longue, la voyelle tonique libre devient une voyelle fermée.
III <sup>e</sup> s.	[réyye]	À l'intervocalique entre voyelles palatales, [g] s'affaiblit (désocclusion) et se spirantise en [ɣ] qui se déplace vers l'avant en un [y] qui, à l'intervocalique, est géminé. La voyelle tonique est alors entravée et ne connaîtra pas de diphthongaison spontanée.
ca VII <sup>e</sup> s.	[réy]	Réduction de la géminée. Amuïssement de la voyelle finale autre que [a].
ca IX <sup>e</sup> s.	[réj]	Vocalisation de [y] (par relâchement de la constriction) en [j] qui forme avec la voyelle précédente une diphtongue par coalescence.
XII <sup>1</sup>	[rôj]	Évolution de la diphtongue par différenciation : le premier élément de la diphtongue recule dans la zone vélaire et s'ouvre.
XII <sup>e</sup> s.	[rúę]	Évolution de la diphtongue par assimilation (rapprochement des apertures).
XII <sup>2</sup>	[rwê]	Réduction de la diphtongue : le second élément étant plus ouvert que le premier, il attire l'accent, de sorte que le premier élément devenu atone se ferme en la semi-consonne correspondante.
XIII <sup>e</sup> s.	[rwê]	Sous l'influence de la semi-consonne, la voyelle tonique s'ouvre d'un degré (ou de deux dès la fin du même siècle dans la langue populaire parisienne : [rwá]).
XVII <sup>2</sup>	[Rwê]	[r] latin est apical ; il est remplacé par un [R] uvulaire attesté dès le Moyen Âge, remplacé aujourd'hui par un [R] dorso-vélaire.
XVIII <sup>2</sup>	[Rwá]	Généralisation, après la Révolution française, de l'ouverture plus grande de la voyelle tonique sans que la graphie n'en soit affectée.

En anglo-normand, et plus généralement à l'Ouest, au stade [éj], la diphtongue évolue par une différenciation moins forte, marquée par la seule ouverture du premier élément, et se transforme ainsi en [éj] qui se monophthonguera en [é]. C'est ce qui explique la forme *rei* du texte, édité à partir du ms. Harley 978 de la British Library (anglo-normand, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> s. selon le DEAF).

**b) Étudier d'un point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'en français moderne des consonnes finales dans *cunseil*, v. 172 (< *consilium*), *suvent*, v. 187 (< *subinde*), *pris*, v. 190 (< *pretium*), *porter*, v. 192 (< *portare*).**

Le jury rappelle quelques attendus pour cette deuxième question : elle doit mettre en valeur l'articulation entre l'évolution phonétique et la transcription graphique du mot. C'est bien le lien entre les deux qu'il faut ici montrer, ainsi que son évolution. Si le [r] de l'infinitif des verbes du premier groupe, par exemple, n'est plus prononcé, il n'a pour autant pas disparu de la graphie en FM. On conseillera donc aux candidats, dans une question qui porte autant sur les réalisations graphiques que sur les évolutions phonétiques, de veiller à bien employer régulièrement le mot *graphie*, voire de conclure leur démonstration sur la relation entre les phonèmes et les graphèmes étudiés. De plus, la réponse doit être organisée selon un plan permettant de mettre en relation les différents mots proposés, et dont

l'orientation chronologique n'est pas forcément la plus efficace. Le plan proposé ici renvoie à la prononciation ou non de la consonne finale en ancien français et en français moderne.

Une fois encore, le jury rappelle la nécessité de bien connaître les mécanismes fondamentaux de l'évolution phonétique sans se contenter de plaquer un vocabulaire technique sur des phénomènes mal compris, ce qui peut entraîner des contresens cocasses.

Il convient enfin de bien cerner la partie de chaque mot qui correspond à la question posée. Celle-ci ne demande en effet pas de traiter l'intégralité des mots. En revanche, il importe de considérer le phénomène dans l'ensemble de son évolution diachronique. Dans la question posée cette année, il convenait de s'intéresser aux consonnes finales en ancien français, ce qui imposait d'expliquer pourquoi et sous quelles formes des consonnes intérieures latines sont devenues finales en ancien français et comment elles ont évolué, du double point de vue graphique et phonétique. Il fallait notamment prendre en compte le phénomène de la liaison qui met tout particulièrement en jeu la relation entre phonèmes et graphèmes.

### Proposition de corrigé

Les consonnes finales des mots du corpus sont issues plus ou moins directement de consonnes non finales de leurs étymons. Dans l'évolution de l'ancien français au français moderne, on constate une tendance générale à l'amuïssement des consonnes finales, maintenues cependant graphiquement (avec ou sans modification graphique) : c'est le cas dans *suvent* (FM *souvent*), *pris* (FM *prix*), *porter* (même graphie en FM), mais pas dans *cunseil* (FM *conseil*).

#### I. Consonne finale française articulée en AF et en FM (*cunseil*)

Dans *cunseil*, la consonne finale *l* est inséparable du *i* qui la précède : le digramme *il* note [j] en AF. En FM, dans *conseil*, le même digramme note [y].

Dans l'évolution de [konsilīũ], à la suite de la fermeture de [i] en hiatus en [y] (1<sup>2</sup> a.C.), [y] palatalise la consonne antécédente en [j], qui sera noté *il* en AF. Cette consonne palatalisée s'affaiblit en la semi-consonne [y] à partir du XIII<sup>e</sup> s., cette nouvelle articulation est généralisée après la Révolution française, mais la graphie *il* est conservée.

Le phonogramme [y], noté *il* à la finale de *conseil*, est noté *ill* à l'intervocalique dans *conseiller*.

#### II. Consonne finale française articulée en AF mais pas en FM (*suvent*, *pris*, *porter*)

##### a. Du latin à l'AF

Dans l'évolution de *subinde* à *suvent*, la consonne latine [d] s'est assourdie en [t] lors de l'amuïssement de la voyelle finale vers le VII<sup>e</sup> s., et [t] reste articulé jusqu'au XIII<sup>e</sup> s., étant appuyé par une consonne implosive.

Dans *pretium*, la consonne latine finale [m] est affaiblie dès l'époque archaïque (comme dans *consilium*, et comme dans *regem* [cf. évolution de *regem* à *roi*]) et on considère qu'elle est amuïe à la fin de l'époque républicaine).

Dans *pris*, *s* final note le produit d'une affriquée [ts] qui résulte d'un phénomène de palatalisation de [t] suivi de [y] : dans *pretiu* [prĕtīu], [i] en hiatus s'est fermé en [y] à la fin de l'époque républicaine ; au II<sup>e</sup> s., sous l'influence de [y], [t] se palatalise en [tʃ] qui s'assibille en [tʃs] ; au IV<sup>e</sup> s., l'affriquée palatalisée se sonorise en [dʒ] ; au VII<sup>e</sup> s., l'affriquée sonore se dépalatalise ; d'autre part, la voyelle finale s'amuït, ce qui entraîne l'assourdissement de l'affriquée en [ts], affriquée qui sera notée *z* dans les textes français ; au XIII<sup>e</sup> s., les affriquées se simplifient par amuïssement de leur élément occlusif ; dans *pris*, on constate que la simplification de [ts] à [s] a été enregistrée dans la graphie. Le *s* final de *pris* neutralise le marquage casuel de ce substantif masculin. Cette consonne rend donc *de facto* le nom invariable en nombre et en cas.

Dans l'évolution de *portare* à l'AF *porter*, le second [r] latin se retrouve en position finale lors de l'amuïssement de la voyelle finale vers le VII<sup>e</sup> s. mais son articulation ne se modifie pas en cette position assourdissante, car il n'existe pas d'équivalent sourd à [r].

## b. De l'AF au FM

À partir du XIII<sup>e</sup> s., les consonnes finales qui s'étaient jusqu'alors conservées ont tendance à s'amuïr, en toutes positions en langue populaire, et, en langue savante, devant initiale consonantique seulement (à en juger par le témoignage des grammairiens du XVI<sup>e</sup> s.). Aujourd'hui, la consonne finale graphique ne se prononce plus dans *souvent*, *prix*, *porter*, sauf en cas de liaison dans un registre soutenu.

### - Cas de [t] final (*souvent*)

La consonne s'est amuïe mais se maintient intacte dans la graphie, et le trigramme *ent* note [ã].

### - Cas de [s] final (*prix*)

La consonne s'est amuïe mais se note aujourd'hui *x*, ce qui permet de distinguer graphiquement ce nom du participe passé *pris*. C'est une graphie encore marginale en MF (dans le DMF, 104 occurrences de *pris* contre 3 de *prix* et 2 de *priz*). Le *x* final de *prix* est le même que celui de *paix* ou de *voix*, où il rappelle les équivalents latins *pax* et *vox*, ce qui n'est pas le cas dans *prix*. En cas de liaison, la consonne s'articule dans sa version sonore [z].

### - Cas de [r/R] final (*porter*)

La consonne finale ne s'articule plus à la finale des infinitifs en *-er*, mais reste notée ; l'amuïssement de la consonne finale crée une opposition entre les verbes en *-er* et ceux en *-ir* et en *-oir* où la même consonne a été rétablie sous influence savante.

Aujourd'hui, la consonne finale de *porter* s'articule en cas de liaison dans un registre soutenu ; il s'agit alors d'un [R] dorso-vélaire.

## MORPHOLOGIE

### a) Relever et classer selon le système de l'ancien français les formes verbales de futur I et de futur II du début du texte au vers 184 (« *E eus laidir e empeirier* »).

Cette année, la question de morphologie en synchronie (« relever et classer... ») portait sur une étude de la morphologie du futur simple et du conditionnel présent. Comme on le sait, ce type d'étude conjointe trouve sa justification dans le fait que ces deux tiroirs verbaux ont une origine commune (une périphrase romane) dont témoigne la terminologie *futur I* et *futur II*. Il était donc attendu une organisation de la réponse fondée sur un critère discriminant valable pour l'un comme pour l'autre tiroir verbal, sans quoi l'on se condamnerait à étudier séparément le futur I et le futur II, et à passer ainsi à côté de ce qui fait l'intérêt de la question.

Dans la mesure où les désinences – à l'exception du paradigme étymologique d'*estre*, non représenté dans l'extrait – sont homogènes dans chaque paradigme, il fallait proposer une répartition des formes de futur I et de futur II selon les différents types de base que l'on observe dans ces tiroirs verbaux (un classement par personnes n'est pas pertinent et oblige à de lourdes redites).

Or, cette année beaucoup de copies ont démontré qu'elles connaissaient les spécificités de ces tiroirs verbaux, notamment en adoptant des plans qui, rassemblant les occurrences de futur I et de futur II au lieu de les opposer, ont su montrer que chaque paradigme est construit sur un radical commun. Ainsi, les meilleures réponses ont été celles qui ont proposé une étude structurée dans un plan justifié en introduction, et dont les analyses ont permis un classement pertinent de toutes les occurrences du passage à étudier (et le jury doit rappeler, comme il le fait régulièrement, que l'étude doit respecter les limites qui lui sont assignées – cette année le libellé du sujet indiquait « du début du texte au vers 184 » – et qu'étudier des formes qui ne se trouvent pas dans ces limites constitue une perte de temps et ne rapporte pas de points).

Bien entendu, dans le cadre d'un texte – les *Lais* de Marie de France – qui présente des caractéristiques de l'anglo-normand, il était attendu que les morphèmes temporels dialectaux (comme dans *purreit*) ou les morphèmes personnels (comme dans *irum*) fassent l'objet sinon d'une explication, du moins d'une



observation. Or le jury a été heureux de constater la présence assez fréquente de remarques pertinentes sur les graphies dialectales présentes dans l'extrait.

De fait, l'épreuve de morphologie en synchronie a donné lieu, de la part de candidats bien préparés, à des analyses correctes, et parfois même très précises, comme sur la formation des bases *fer-* et *pur-*. Ce genre de connaissance maîtrisée et exposée avec clarté est systématiquement bonifié par le jury. Le bilan du traitement de la question de morphologie en synchronie est donc cette année globalement positif.

Parmi les erreurs ou les maladresses les plus fréquentes, notons pour la question de synchronie la tendance de certaines copies à réciter un cours imparfaitement assimilé, si bien que les occurrences relevées ne correspondent pas aux notions convoquées (par exemple, la notion de « base élargie » a donné lieu à des illustrations hasardeuses). De même, on veillera à s'assurer que les relevés ne comportent pas de formes aberrantes trahissant l'incapacité à identifier un temps verbal, voire un verbe (l'identification des formes fait partie des compétences de base en matière de morphologie, et l'on ne pouvait par exemple absolument pas faire de *repeirent* un futur II, et encore moins un substantif comme *destreit...*).

### Introduction

Pour presque tous les verbes, la flexion du futur I comme du futur II est construite sur une seule base, faible et commune à ces deux temps. Un seul paradigme, absent du corpus proposé, constitue une véritable exception à ce système : le futur I du verbe *estre*, pour lequel un paradigme à radical fort, défectif, subsiste depuis le latin ; mais il a été doublé d'un futur I analogique (complet) auquel la description suivante peut être appliquée. Futur I et futur II sont identifiables à la présence d'un morphème -R-, situé à droite du radical, qui leur est commun. Seules les désinences permettent donc de distinguer les paradigmes du futur I et du futur II : pour le futur I, elles correspondent au présent de l'indicatif du verbe *avoir* pour les P1, 2, 3 et 6 et à une forme tronquée (acéphale) de ces désinences pour les P4 et 5. Elles sont communes à tous les verbes, quel que soit leur groupe. D'où le schéma suivant, dans lequel la désinence est tonique à toutes les personnes :

P1 : radical faible + -r- + ái  
P2 : radical faible + -r- + ás  
P3 : radical faible + -r- + á  
P4 : radical faible + -r- + óns  
P5 : radical faible + -r- + óiz  
P6 : radical faible + -r- + ónt

Les désinences du futur II sont semblables en tous points à celles de l'imparfait de l'indicatif. Elles sont toujours toniques, elles aussi, et communes à tous les verbes, quel que soit leur groupe :

P1 : radical faible + -r- + óie  
P2 : radical faible + -r- + óies  
P3 : radical faible + -r- + óit  
P4 : radical faible + -r- + iiéns  
P5 : radical faible + -r- + iiéz  
P6 : radical faible + -r- + óient

La formulation du sujet ainsi que la morphologie des futurs I et II, étroitement liés par leur radical et leur marque de temps, interdit de faire de leur opposition un principe de classement qui, de surcroît, conduirait à séparer les deux formes du verbe *avoir* : *avrunt* (177), P6 du futur I et *avreit* (166), P3 du futur II. En l'absence du futur héréditaire du verbe *estre*, plusieurs plans de classement étaient recevables, tous fondés sur la physionomie du radical employé pour chaque verbe aux futurs I et II :

- opposer les verbes du premier groupe, dont la plupart ont un radical élargi en -e- devant -R-, et ceux des autres groupes ;
- opposer les verbes dont la base faible est semblable à celle des autres temps faibles (infinitif, P4 et 5 du présent de l'indicatif le cas échéant, imparfait de l'indicatif, etc.) à ceux dont la base faible est altérée ou différente.

Ici, trois catégories ont été distinguées parmi les dix paradigmes présents dans le corpus :

- 1) les verbes à base faible élargie en -e- (*juster, returner*)

2) les verbes à base faible dépourvue de -e-, que leur radical soit ou non altéré au contact de -R- : non altéré pour *avoir, savoir, mettre*, altéré pour *poir* ;

3) les verbes atypiques, dont la base faible employée pour les futurs est distincte de ou des bases faibles des autres temps (*aller* et *ferre*).

### I) Futurs que l'on peut décomposer de la manière suivante :

#### Base commune avec d'autres temps + e + R + désinences (valeur temporelle et personnelle)

Les deux formes présentes dans le texte sont au futur 1, à savoir *justerums* (170) et *returnerunt* (178), qui se conjuguent de la même manière :

<b>B- + e + R + ai</b>	justerai
<b>B- + e + R + as</b>	justeras
<b>B- + e + R + a</b>	justera
<b>B- + e + R + ons</b>	justerons
<b>B- + e + R + eiz / oiz</b>	justerez/justeroiz
<b>B- + e + R + ont</b>	justeront

On note que dans les deux cas, le texte recèle une forme dialectale, anglo-normande, aussi bien à la P4 pour *juster* (-ums, désinence dans laquelle la voyelle tonique est fermée et la consonne nasale notée -m- en lieu et place de -n-, plus commun sur le Continent) qu'à la P6 pour -unt, où de même la voyelle [u] s'est fermée devant nasale.

### II) Futurs que l'on peut décomposer de la manière suivante :

#### Base commune avec d'autres temps + R + désinences (valeur temporelle et personnelle)

##### A) Base atone non altérée

Trois verbes sont concernés : *avoir, savoir* et *mettre*. Tous sont attestés dans le texte à la P3 du futur II : *avreit* (166), *savreit* (172), *mettreit* (181). *Avoir* apparaît en outre à la P6 du futur I : *avrunt* (177), forme dotée d'une désinence qui vient d'être commentée.

C'est une forme de futur II qui sera conjugué ici : celle du verbe *mettre*, sachant que les verbes *avoir* et *savoir* se conjuguent sur le même modèle. Dans les trois cas, le radical qui précède le morphème -R- se retrouve à l'identique pour d'autres temps faibles : imparfait de l'indicatif, P4 et 5 du présent, etc. On notera que pour le futur II, la désinence personnelle est bipartite (marque de temps + marque de personne), distinction dont le schéma suivant tente de rendre compte.

<b>B- + R + éie + ø</b>	mettreie
<b>B- + R + éie + s</b>	mettreies
<b>B- + R + éi + t</b>	mettreit
<b>B- + R + i + iéns</b>	mettriens
<b>B- + R + i + iéz</b>	mettriez
<b>B- + R + éie + nt</b>	mettreient

##### B) Base atone altérée devant -R-

Une seule forme correspond à ce schéma : *purreit* (183), futur II à la P3 de *poir*. Cette forme est dialectale, tant par son radical que par sa désinence, toutes deux caractéristiques de l'anglo-normand :  
– dans le radical, la voyelle atone s'est fermée en [u], notée -u- au lieu de -o- ;  
– la désinence est notée -eit en lieu et place de la forme commune -oit du fait d'une réduction précoce de la diphtongue issue de [e] fermé tonique libre.

Le radical atone que l'on rencontre pour d'autres temps faibles (imparfait de l'indicatif) ou d'autres personnes faibles (P4 et 5 du présent) est élargi, puisqu'au lieu de pu-, on trouve pur- devant -R. Ceci s'explique par une assimilation de la consonne dentale du radical, ici [t] (le radical étant issu de l'infinitif tardif atone \*potere), par le morphème de temps -R-. Ce radical élargi est commun à toutes les personnes de ce futur II, dont les désinences sont régulières et ont donc déjà été vues.

### III) Futurs que l'on peut décomposer de la manière suivante : Base spécifique au futur + R + désinences (valeur temporelle et personnelle)

Trois formes de futur I correspondent à ce schéma :

- *irum* (163), P4 du verbe *a(l)ler* ;
- *feruz* (164), *ferum* (164), P5 et 4 du verbe *faire*.

Pour les deux formes de P4, on trouve une autre forme dialectale que celle qui a été analysée *supra* : comme dans le cas précédent, la voyelle tonique s'est fermée devant nasale, mais ici, de surcroît, le –s final qui serait présent sur le Continent est absent. On a donc une désinence réduite de P4.

La désinence de P5 est particulière elle aussi : au lieu des formes héréditaires et encore dominantes à cette date, à savoir –*eiz* et –*oiz*, on rencontre ici la désinence analogique du présent de l'indicatif qui deviendra la norme ultérieurement, à savoir –*ez*.

Le corpus proposé offre un tableau relativement complet du système des futurs I et II. Il permet notamment de prendre la mesure des particularités dialectales de la scripta. Manquent toutefois quelques cas de figure intéressants et représentés ailleurs dans le texte au programme, notamment :

- le verbe *être*, dont les formes de futurs héréditaires comme les formes refaites (formées à partir de l'infinitif du bas latin \**essere*, réduit par aphérèse), sont absentes ;
- les verbes du deuxième groupe (verbes en –*ir* inchoatifs), pour lesquels la voyelle prétonique [i] latine s'est maintenue jusqu'au français moderne (ce qui est contraire à l'évolution phonétique régulière) pour maintenir l'unité à travers toute la conjugaison (*fenis*, que je *fenisse*) : *fenirai*, *grandirai*.

#### b) Expliquer la formation et l'évolution depuis le latin jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient *avrunt* (v. 177).

Cette question classique de morphologie en diachronie n'a pas surpris les candidats. Preuve en est le faible nombre de copies ayant fait l'impasse sur la question. D'une manière générale, le jury a constaté avec satisfaction que la plupart des candidats, en procédant par étapes chronologiques (scandées par un rappel de l'état du paradigme en latin, en ancien français, en français moderne, voire en moyen français si l'état de langue le justifie), connaissaient les attendus de ce type de question et qu'ils étaient capables d'évoquer avec une certaine précision l'origine romane et périprastique du futur, et de retracer son évolution pour le verbe *avoir*.

Quelques points ont retenu l'attention du jury, qui pourront aider les candidats dans leur préparation :

- la question supposait, comme l'indique le terme *paradigme*, l'étude de toutes les personnes du futur du verbe *avoir*. En d'autres termes, il ne s'agissait pas de traiter de la formation de la seule forme de P6 *avrunt*, mais de la totalité de son paradigme (soit les six formes du futur I d'*avoir*). Or de trop nombreux candidats ne présentent aucun paradigme complet, se limitant à la seule P6, à quelques personnes (et la plupart du temps les désinences données pour le futur I sont celles du français moderne, la désinence –*oiz*/–*eiz* de la P5 étant par ailleurs largement ignorée) ou à quelques généralités. Dans un travail sur les conjugaisons, il importe de présenter des paradigmes complets tels qu'ils font système. On ne saurait trop recommander la lecture des rapports de jury qui aurait permis d'éviter ce type de bévue (voir, par exemple, les rapports des années 2017 et 2018) ;
- l'évolution en diachronie d'une forme verbale nécessite de présenter avec beaucoup de netteté la place de l'accent. Dans le cas du futur, temps entièrement faible, le jury attendait une présentation et une explication particulièrement claire de l'accentuation au moment où la périphrase du latin tardif se soude ;
- l'évolution qui concerne la période allant de l'ancien français au français moderne ne doit pas être négligée. Or peu de copies ont commenté la période postérieure au xv<sup>e</sup> siècle en signalant qu'après le Moyen Âge, les évolutions connues notamment par les désinences sont très ténues et reposent moins sur des évolutions phonétiques que sur des modifications (ou non) graphiques.

### Introduction

Dès l'époque du latin impérial, le futur en latin a été concurrencé par des tournures périprastiques fondées sur le verbe *esse* et le participe futur (ex. : *cantaturus est* = « il est sur le point de chanter ») ou l'adjectif verbal (ex. : *delenda est Carthago* = « il faut détruire Carthage »), avec les auxiliaires *debeo*, *volo* et surtout avec le verbe *habeo*, suivis d'un infinitif : *debeo cantare*, *volo cantare*, *habeo cantare*. Dans le cas de la périphrase *habeo* suivie d'un infinitif, à l'origine du futur en français, la langue populaire

a interverti l'ordre entre auxiliaire et infinitif. De *habeo cantare*, on passe donc à *cantare habeo*.

## DU LATIN A L'ANCIEN FRANÇAIS

### Évolution des formes en bas latin

On peut donc proposer, comme origine des formes du futur du verbe *avoir* en ancien français, la périphrase suivante, dans laquelle chacune des formes verbales est accentuée :

habére hábeo  
habére hábes  
habére hábet  
habére habémus  
habére habétis  
habére hábent

Les deux éléments de cette périphrase se sont ensuite agglutinés : l'infinitif *habere*, ayant perdu son accent propre et sa voyelle finale, s'est soudé à des formes réduites de *habeo*, qui portent toutes l'accent. Le futur est donc un temps faible.

### **Évolution du radical**

Dès le début de notre ère, le [h] n'est plus prononcé. Au I<sup>er</sup> siècle, [b] intervocalique se spirantise en [β] qui, entre voyelles palatales, se renforce au III<sup>e</sup> siècle en [v]. À la même époque, le [e] prétonique interne s'efface.

### **Évolution des désinences**

Les formes conjuguées du verbe *habeo* se sont réduites de la façon suivante :

hábeo > \*áyyo  
hábes > \*ás  
hábet > \*át  
habémus > \*émus  
habétis > \*étis  
hábent > \*hábunt > \*áunt

Cette évolution résulte des phénomènes suivants

- effacement du [h] initial.
- P1 : [e] en hiatus passe à la semi-consonne [y] ; [b] s'efface et [y] intervocalique se gémine.
- P2, P3, P6 : effacement du [b] intervocalique au V<sup>e</sup> siècle (après spirantisation et vélarisation : [b] > [β] > [w] > ∅).
- P4 et P5 : effacement de la séquence -ab- dans une suite redondante : *habere (hab)emus*.
- P6 : substitution de la désinence par analogie avec *sunt*.

D'où le paradigme suivant en bas latin avec un radical toujours faible et l'accent toujours sur la désinence :

\*avráyyo  
\*avrás  
\*avrát  
\*avrémus  
\*avrétis  
\*avráunt

### Évolution des formes du bas latin à l'ancien français

Le radical *avr-* n'ayant pas subi d'évolution durant cette période, seules les désinences sont évoquées :  
- P1 : amuïssement de la voyelle finale [o] au VII<sup>e</sup> ; simplification de la gémignée : [yy] > [y] ; vocalisation de [y] en [i] et formation d'une diphtongue de coalescence [ai]. Au XI<sup>e</sup> s., [á] se ferme d'un degré sous l'influence de [i] > [éi]. En syllabe tonique, [é], plus ouvert, conserve l'accent, ce qui entraîne la réduction de la diphtongue par effacement du second élément, plus fermé : [éi] > [é]. En finale absolue, [é] > [é]

fermé, graphié *-ai*, et parfois *-é*.

- P2 et P3 : le [a] ne s'est pas diphtongué ; en P2, maintien de *-s* comme marque de personne ; en P3, amuïssement de la consonne finale [t] derrière voyelle (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.).

- P4 : *-ēmus* ne donne pas phonétiquement *-ons* (mais *\*-eins*). La désinence *-ons* est analogique ; elle vient du présent de l'indicatif.

- P5 : la désinence attendue est *-eiz*, puis *-oiz* (au XI<sup>e</sup> s.). Elle est le résultat de l'évolution phonétique normale de *-ētis* (diphtongaison du [ɛ] fermé tonique libre > [ɛ̃]) au VI<sup>e</sup> s. puis différenciation en [ɔ̃] au XII<sup>e</sup> s.) et de l'évolution de la dentale avec la chute de la voyelle finale ([tis] > [ts]) produisant une affriquée écrite *-z*.

- P6 : évolution phonétique régulière de la diphtongue [áɥ] > [ɔ̃] au V<sup>e</sup> s. ; nasalisation au XII<sup>e</sup> s. [ɔ̃n] ; le [t] final se maintient derrière consonne jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle.

*Paradigme en ancien français :*

avrai  
avras  
avra  
avons  
avreiz/avroiz  
avrout

*Spécificités des désinences en anglo-normand (P4, P5 et P6) :*

- la graphie 'u' (correspondant à la graphie 'o' des formes communes) est typique de la *scripta* anglo-normande : *avrunt*.

- en P5, la diphtongaison du [ɛ] tonique libre est arrêtée au stade [ɛ̃] et ne passe pas à [ɔ̃].

## DE L'ANCIEN FRANÇAIS AU FRANÇAIS MODERNE

### **Évolution du radical**

Le verbe *avoir* possède également une forme en *aura* qui résulte d'une évolution phonétique liée à l'emploi du verbe comme auxiliaire. Le [β] intervocalique ne se renforce pas en labiodentale [v] mais s'affaiblit en [w]. Après la chute de la prétonique, [w] se vocalise en [ɥ]. La diphtongue [áɥ] a évolué en [ɔ̃] tout en continuant à s'écrire 'au'. Mais du fait de l'indistinction entre *u* et *v* dans les manuscrits, il est difficile de savoir avec certitude quelle forme est employée, sauf si le verbe se trouve placé à la rime.

Les deux bases, *avr-/aur-*, ont été en concurrence jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

### **Évolution des désinences**

- P2 et P4 : le [s] final s'amuït au XIII<sup>e</sup> siècle progressivement mais *-s* est conservé dans la graphie comme morphogramme.

- P4 et P6 : suite de l'évolution de la voyelle nasalisée : ouverture de [ɔ̃n] en [ɔ̃n] sous l'action de la nasalisation (XII<sup>e</sup> s.) ; dénasalisation partielle (XVI<sup>e</sup> s.) > [ɔ̃] (amuïssement de la consonne nasale [n] en syllabe fermée).

- P5 : généralisation de la désinence *-ez*, analogique de la P5 du présent de l'indicatif, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Pour la P5, l'affriquée [ts] s'est simplifiée au XIII<sup>e</sup> siècle en [s], qui s'amuït ensuite progressivement. La graphie *-ez* est conservée comme morphogramme de P5.

- P6 : la graphie *-nt* est conservée comme morphogramme de P6.

*Paradigme en français moderne :*

j'aurai  
tu auras  
il/elle aura  
nous aurons  
vous aurez  
ils/elles auront

### **Idée de conclusion**

L'étude pouvait se conclure sur des remarques concernant les différences entre phonie et graphie des désinences. Il n'y a pas de différences à l'oral entre les terminaisons de P2 et P3 : [á] ; de P4 et P6 :

[ô] ; de P1 et P5 : [é]. Ce sont les graphies (des morphogrammes en l'occurrence) qui les distinguent à l'écrit seulement.

## SYNTAXE

La question à traiter n'a pas fait exception cette année : le jury continue de regretter que l'analyse syntaxique de la langue demeure l'un des points faibles de la préparation des candidats à l'épreuve de grammaire de l'ancien français. Qu'il s'agisse de la maîtrise terminologique, de l'analyse des occurrences, de l'organisation de la réponse – sans parler de la compréhension même de la notion à discuter et à illustrer –, les réponses à la question de syntaxe produites cette année restent encore trop éloignées des exigences de l'agrégation en termes de compétences grammaticales. Sans surprise, les meilleures réponses sont celles qui ont su faire preuve de rigueur analytique, de précision terminologique, de pertinence dans l'organisation de la réponse.

Il s'agissait de traiter de la *fonction sujet* dans une partie du passage des *Lais* de Marie de France proposé à l'étude (des vers 169 à 184 uniquement : trop de copies n'ont pas pris la consigne en compte et traité des occurrences non demandées). Autrement dit, il était attendu des candidates et des candidats d'être capables d'extraire et de croiser des connaissances venues de différents cours « classiques » comme l'expression et la non-expression du sujet, l'ordre des mots dans la phrase, le pronom personnel, les propositions subordonnées, etc., et de les aménager dans un plan qui permette de se figurer le fonctionnement syntaxique du sujet dans la phrase de l'ancien français.

Pour cela, il fallait définir la notion proposée de façon problématisée. L'introduction de l'étude, qui est notée rappelons-le, est un passage essentiel dans le traitement de la question. Les copies qui l'omettent se privent non seulement de précieux points, mais fragilisent également le reste de leur étude faute d'en démontrer le propos et l'unité. Mieux vaut donc se prémunir de ce double handicap de départ. On pouvait par exemple partir de la distinction courante entre sujet dit « réel » et sujet grammatical pour se demander ce qu'est ce dernier. En outre, il ne fallait pas confondre *fonction sujet* et *cas sujet*, l'étude de la première ne se résumant pas à l'étude du second. Les copies ayant procédé ainsi ont réduit leur angle d'approche et se sont condamnées à omettre de nombreux aspects de la question. De même, trop nombreuses ont été les copies à ne traiter la question que sous l'angle de la nature des mots utilisés en fonction de sujet ou uniquement en fonction de leur place dans la proposition, sans croiser ces approches.

Le relevé des occurrences, nous le soulignons cette année encore, doit être réalisé avec un soin particulier. Il faut identifier clairement le segment analysé par un soulignement (soit un trait net et précis tracé sous l'ensemble dont il est question) et un étiquetage adéquats. Si le relevé d'un pronom personnel sujet ne pose *a priori* pas de difficulté, celui des sujets non exprimés nécessite plus de précautions (il convient d'indiquer quel procès verbal de la phrase voit son sujet non-exprimé), pour ne pas parler du cas des propositions subordonnées relatives substantives en fonction sujet qui supposaient que l'on distingue nettement la fonction sujet assumée par le relatif *ki* au sein de la relative, de la fonction sujet assumée par la subordonnée toute entière dans le cadre de la phrase complexe.

Ces occurrences doivent être classées, soit en tête d'étude après l'introduction, soit au sein du développement. Une simple liste muette d'occurrences est inutile : elle ne donne pas de vision grammaticale synthétique du corpus à traiter, pas plus qu'elle ne rapporte de points. Le classement et les étiquettes grammaticales sont essentiels, et pour cela il est attendu que les candidates et les candidats maîtrisent aussi bien l'analyse des parties du discours (la confusion récurrente entre pronom personnel et article défini n'est pas admissible à ce niveau de recrutement) que des fonctions syntaxiques qu'elles assument. Les lacunes en la matière sont hélas assez souvent représentatives de lacunes grammaticales plus générales en français, bien au-delà de la question de l'ancien français. Tout candidat à l'agrégation doit pouvoir, sans difficulté et à coup sûr, identifier une nature et une fonction. Enfin on rappellera que les analyses doivent être strictement circonscrites au sujet posé, et le fait d'évoquer les pronoms ne pouvait pas amener à traiter les pronoms régimes, pas plus que mentionner le cas sujet ne pouvait conduire à une analyse des noms en fonction d'apostrophe.

Le développement doit se dérouler de façon claire et lisible, et suivre une structure dont les différentes parties et sous-parties sont données dans un plan hiérarchisé et apparent. Les analyses présentées de façon claire et lisible, moyennant un effort rédactionnel et démonstratif minimal, avec renvoi explicite aux formes commentées ont été récompensées.

Une conclusion établissant des comparaisons pertinentes entre l'état de la langue ancienne et celui de la langue moderne est toujours un moyen de proposer une vue perspective finale et de montrer son aptitude à appréhender les phénomènes de façon globale et surplombante.

Les meilleures copies sont celles qui ont su synthétiser leurs connaissances de façon organisée et proposer des analyses simples mais justes et complètes. En particulier, la mise en valeur des spécificités médiévales a été récompensée, comme l'omission possible du sujet grammatical, la place mobile du sujet, y compris dans les propositions de modalité assertive, le maintien d'une flexion pour les noms, leurs satellites et leurs équivalents qui, non sans quelques ambiguïtés, permettent de repérer le sujet à sa forme ou à sa terminaison quelles que soient sa nature et sa place.

## Introduction

À propos de la fonction sujet la grammaire de Port-Royal parle encore de « nominatif » alors qu'au xvii<sup>e</sup> siècle il s'agit d'une fonction quasiment pas marquée d'un point de vue morphologique. En revanche, l'ancien français, en vertu de son système flexionnel, conserve ce marquage, encore qu'il ne soit pas totalement discriminant puisque la présence ou l'absence de morphème désinentiel au cas sujet est partagée par le cas régime (exemple : *chevaliers* = CSS et CRP). La référence morphologique est insuffisante en ancien français comme en français moderne pour identifier la fonction sujet.

La question de la fonction sujet a embarrassé les grammairiens, comme en témoigne la grammaire de Port-Royal. Cet embarras provient peut-être du fait qu'à l'origine le « sujet » est un terme logique et philosophique. Comme le souligne Olivier Soutet « de toutes les fonctions, c'est probablement celle qui est la plus difficile à définir, tant se chevauchent en ce domaine le point de vue strictement grammatical et le point de vue sémantique<sup>1</sup> ». En effet, derrière le mot de « sujet », il existe différentes réalités linguistiques.

On rejettera d'emblée la définition classique : « le sujet représente l'agent de l'action exprimée par le verbe », car on sait que certains sujets représentent des patients (*Paul souffre*) ou des bénéficiaires de l'action (*Paul a reçu un cadeau*). Cette définition scolaire confond sujet grammatical et sujet sémantique. Le sujet sémantique correspond à l'agent profond de l'action. En revanche, on peut dire que le sujet grammatical est un élément phrastique marqué par sa fonction (I), qui impose ses marques d'accord au verbe avec lequel il entretient des relations d'ordre syntaxique dans la phrase, ainsi qu'avec les autres constituants de la phrase (ordre des mots, II), et dont l'identification référentielle repose sur des procédés d'appariement divers qui dépendent de sa nature grammaticale (III).

On relève 14 occurrences de la fonction sujet dans le passage :

**Pronom personnel sujet exprimé** : *nus*, v. 169 et 170 ; *il*, v. 176, 177, 180.

**Pronom démonstratif** : *cel*, v. 170 ; *cil*, v. 173. Cas difficile : *ceo*, v. 171.

**Pronom relatif** : *ki*, v. 172, 181.

**Subordonnée relative substantive en fonction sujet** : *ki autre conseil en savreit*, v. 172 ; *ki se mettreit en aventure cume de murir a dreiture*, v. 181.

**Sujet non exprimé** : *la ad une estreite charriere*, v. 175 ; *Si retournerunt par ilec*, v. 178.

### I) LE MARQUAGE ET L'EXPRESSION DE LA FONCTION SUJET

#### 1) Le marquage

##### a. L'accord sujet/verbe

La relation syntaxique sujet/verbe est établie par la transmission du sujet au verbe des marques de personne et de nombre à travers le morphème personnel de celui-ci. Le morphème personnel est donc une expression syntaxique de la fonction sujet transmise au verbe. Ex : à *nus* correspond la désinence *-ums*, à *il* la désinence *-nt*, à *cil* la désinence *-t*, etc. Dans le cadre du système de l'ancien français, ce marquage par l'accord permet de distinguer *il* P3 de *il* P6.

##### b. Identification et marquage des formes

- *il* : pronom personnel représentant masculin P6, sujet de *repeirent*, *avrunnt*, *fet* et *revunt*. Le PPS P6 présente une forme spécifique s'opposant aux CR *eus* et *lor*.
- *cil* : pronom démonstratif masculin singulier, sujet de *dient*. Cette forme spécifique de CS (singulier ou pluriel) s'oppose aux CR *cel/cels*.

---

<sup>1</sup> O. Soutet, *La Syntaxe du français*, Paris, Presses universitaires de France, 1<sup>ère</sup> éd. 1989, 2<sup>e</sup> éd. corrigée 1993, p. 113.

- *ki* : les deux occurrences sont des pronoms relatifs sujet (de *savreit* et *mettreit*) : *ki*. *Ki* est une forme marquée du pronom relatif simple en fonction sujet animé/inanimé, par opposition à *que/ke* (objet), *coil/quoi* (objet inanimé), *cui* (objet au datif), *dont* (objet ou circonstant régi par *de*), *ou* (circonstant).
- *Ki autre conseil en savreit* : proposition subordonnée relative substantive, équivalent à ce titre à un syntagme nominal, sujet de *ateint*.
- *Ki se mettreit en aventure...dreiture* : proposition subordonnée relative substantive, sujet de *purreit*.  
La relative substantive fonctionnant comme sujet est ici placée en tête de phrase. Toutefois en ancien français, elle peut être postposée, comme au v. 172.

### c. Les formes non marquées

- *nus* : pronom personnel représentant sujet P4, sujet de *atendums* et de *justerums*.  
La forme *nus* ne marque pas spécifiquement le cas sujet (la forme *nus* est neutre au regard de sa fonction syntaxique). Il faut donc se fonder sur un autre critère d'identification : la place dans la phrase (cf. *infra*).
- *cel* : pronom démonstratif sujet neutre, sujet de *peot*.  
La forme *cel*, unique au neutre, ne marque pas spécifiquement le cas sujet.
- *ceo* : pronom démonstratif neutre, sujet de *peot* ?  
La forme *ceo*, unique au neutre, ne marque pas spécifiquement le cas sujet. Deux analyses peuvent être proposées ici. Soit on analyse la relative *ki autre conseil en savreit* comme le sujet de *n'ateint*, *ceo* étant le COD de *n'ateint*. Dans ce cas, il faut exclure *ceo* de l'étude. Soit on analyse la relative comme ayant une valeur hypothétique, et dans ce cas *ceo* est sujet de *n'ateint*. Dans ce cas *ceo* est intégré à l'étude.

## 2) L'expression du sujet : le cas du pronom personnel sujet (PPS)

### a. Les cas d'expression du PPS

Le PPS est exprimé lorsque, dans le discours, la référence du sujet change d'un noyau propositionnel à l'autre. C'est le cas de *nus les atendums* (qui succède au sujet *um*), *il repeirent arriere* (qui succède à une séquence impersonnelle).

Toutefois le passage montre une plus grande tendance à l'expression du PPS, sans intention d'emphase. Dans les cas suivants son expression était facultative, compte tenu de la coréférence du sujet avec le sujet du noyau propositionnel qui précède : *nus justerums* succède à *nus les atendums* ; *il avrunt fet* succède à *il repeirent* ; *s'en revunt il* succède à *il avrunt fet*.

### b. Les cas de non expression du PPS

- Dans le cas général, en modalité assertive, lorsqu'il y a coréférentialité du sujet d'un noyau propositionnel à l'autre, les marques personnelles du verbe suffisent à identifier le sujet dans le second noyau propositionnel et permettent l'omission du pronom sujet (en général, il est remplacé par un mot tonique en zone préverbale). C'est le cas au v. 178 avec *si retournerunt*, sans PPS exprimé, coréférentiel au sujet *il* du vers précédent. L'emploi de l'adverbe de phrase *si* pose une continuité référentielle du sujet entre le verbe de la subordonnée antéposée et celui de la principale.
- En séquence présentative (v. 175) la lexicalisation permet cette omission dans une tournure figée, fréquente et aisément reconnaissable.



## II) LA PLACE DU SUJET

Le passage ne propose que des emplois en phrase de modalité assertive, modalité où le verbe occupe majoritairement la position médiane de la phrase. Le sujet va donc pouvoir se placer avant ou après.

### 1) Le sujet occupe la zone préverbale

#### a. En proposition principale ou indépendante

On observe la saturation de la place 1 par des pronoms, personnels ou démonstratifs (*nus justerums ; cil li dient ; mes ceo n'ateint* où la conjonction de coordination *mes* est atone et en extraposition) ou une subordonnée relative substantive (*ki se mettreit en aventure*).

#### b. En proposition subordonnée

- Dans une complétive relationnelle :

En ancien français l'outil subordonnant conjonctif est atone et non prédicatif. Il est donc extraposé à la subordonnée. C'est par conséquent le pronom personnel sujet qui, étant tonique et prédicatif, sature la zone préverbale.

Dans *si nus les atendums*, *si* est conjonction hypothétique et *nus* sature la place 1 de la subordonnée.

Dans *quant il avrunt fet lur eschec*, *quant* est une conjonction temporelle et *il* sature la place 1 de la subordonnée.

- Dans une relative adjective :

En ancien français l'outil subordonnant relatif est tonique et prédicatif : il sature donc la place 1 de la subordonnée. C'est le cas de *unt* (< lat. *unde*) dans *par unt il repeirent arriere* où il occupe la fonction de complément de lieu du verbe *repeirent*. Ainsi le sujet *il* est bien antéposé au verbe, mais en position 2, le verbe étant rejeté en 3<sup>e</sup> position.

- Dans une relative substantive :

Là encore le relatif sature la première place de la proposition. Dans les relatives substantives, par définition l'outil relatif est sujet : il occupe donc nécessairement la position 1 dans *ki se mettreit en aventure* et dans *ki autre conseil en savreit*.

### 2) Le sujet occupe la zone postverbale

- On observe la saturation de la place 2 par mise en valeur du COD qui provoque la postposition de la relative sujet : (0) *Mes* (1) *ceo* (2) *n'ateint à nul espleit* (3) *ki autre conseil en savreit*. On observe également la mise en valeur d'un élément apposé qui provoque la postposition du pronom personnel sujet : (1) *Desarmé sur lur palefrez* (2) *s'en revunt* (3) *il soventefez*.
- Saturation de la place 2 : (1) *Peot* (2) *cel estre*. L'inversion de l'ordre verbe/sujet dans cette phrase marque la virtualité de l'énoncé qui équivaut à une hypothétique (« si cela peut se trouver »).

### 3) Syntaxe des propositions sans sujet exprimé

- Emploi de l'adverbe *si* en position 1 dans une principale postposée à sa subordonnée : *si retournerunt par ilec*.
- Séquence présentative : *Pres de cel bois, en cel ristei, la ad une charrière* : juxtaposition de deux compléments circonstanciels en position 1, du verbe en position 2 et du complément de la séquence impersonnelle en position 3 (à moins de considérer que la reprise anaphorique opérée par l'adverbe de lieu *la* fait de cet adverbe un mot prédicatif, et que c'est *la* qui sature la place 1).

### III) LA REFERENCE DU SUJET

Le référent du sujet, dans le cas des syntagmes substantivaux, est exprimé par le sémantisme substantival. Le cas n'est pas représenté ici. Le texte ne présente que des cas de phoriques où le référent du sujet est à trouver ailleurs, par une opération d'appariement référentiel avec une occurrence textuelle (endopore) ou par analyse de la situation d'énonciation (exopore).

#### 1) Les pronoms personnels

- a. Ce sont tantôt des formes de PPS représentants : *il* P6 dont le référent est hors passage. Il désigne les ennemis d'Eliduc / *lur enemi* (176, 177, 180).
- b. Ce sont tantôt des formes de pronoms nominaux : *nus* désignant les personnes de l'interlocution. Ici les 14 chevaliers, le locuteur et Eliduc. Ce *nus* cumule donc une P1, une P2 et une P6.

#### 2) Les démonstratifs

- a. *Cil* : ce démonstratif endopore réfère aux hommes qui accompagnent Eliduc. Dans ce dialogue à deux voix (Eliduc vs ses hommes), son emploi marque l'alternance référentielle entre les locuteurs désignés par *il* (v. 165) et par *cil*, soit entre différents sujets. Ce procédé est très courant dans les textes en ancien français.
- b. *Cel* : le contenu sémantique de ce neutre à valeur cataphorique est donné par la proposition complétive elliptique de son outil subordonnant *nus justerums*.

#### 3) Les relatives substantives

Dans ce cas le système relatif, sans antécédent qu'il anaphoriserait, crée sa propre référence (la relative est autoréférentielle).

### Conclusion

Le jury a accepté toute conclusion apportant des éléments de réflexion comparatifs avec le système moderne, soit en termes de stabilité (par exemple le marquage de la fonction sujet dans le système pronominal) soit d'évolution (par exemple l'ordre des constituants dans la phrase et le repérage du sujet).

## VOCABULAIRE

Les deux mots proposés cette année étaient attendus : *merci* appartient au corpus classique des études lexicales d'ancien français (on le retrouve dans tous les manuels dédiés à cet exercice), et si *ami* pouvait peut-être davantage surprendre en première approche, il n'était en rien étonnant dans le cadre des *Lais* de Marie de France : le mot renvoie à une notion centrale de ce texte et pouvait de surcroît être abordé à partir d'autres termes comme *compaignon*, *cortois*, *sire*, etc. fréquemment employés dans les récits et bien connus des étudiants. De fait, le choix de donner à l'étude ces deux mots n'a que rarement pris les candidats au dépourvu puisque presque toutes les copies les ont traités, fût-ce de manière incomplète.

Les meilleures copies sont celles qui, tout en étant informées et structurées selon les règles de l'exercice, ont su rédiger leur réponse. La réponse doit donc distinguer : 1. étude de l'étymon, 2. sens médiévaux en langue, 3. étude contextuelle en discours, 4. sens modernes en langue, 5. paradigmes médiévaux : sémantique et morphologique. Ainsi, elles ont donné des diverses acceptions sémantiques d'*ami* et de *merci* des définitions précises (y compris pour l'étymon dont la ou les acceptions doivent être fournies et commentées), non tautologiques (on regrette les formulations du type « *ami* signifie "ami" ») et rédigées dans une langue claire. Le jury, bien conscient que l'épreuve d'ancien français est une épreuve de vitesse, peut accepter des réponses plus ou moins succinctement rédigées. Toutefois, la question de vocabulaire est, peut-être avec celle de syntaxe, celle qui supporte le moins le style télégraphique.

Les meilleures présentations ont su regrouper les acceptions en langue selon des axes ou des familles de sens qui permettaient de se figurer synthétiquement les palettes d'emploi selon les époques. On attend en effet des candidats qu'ils fassent apparaître clairement la chronologie des évolutions sémantiques.

Rappelons aussi l'attachement du jury aux études contextuelles bien conduites, qui témoignent d'une réflexion vivante sur le texte. L'étude contextuelle peut se mener à diverses échelles (celle du syntagme, de la phrase, du passage entier) et faire appel à des observations de type grammatical, rhétorique, stylistique ou littéraire pour éclairer la valeur d'emploi précise du terme dans l'extrait. Le jury a aussi apprécié les références ponctuelles et pertinentes aux *Lais*, comme celles qui évoquaient les emplois

majoritaires d'*ami* dans un contexte amoureux et/ou dans le discours direct. Et si la question ne doit pas être prétexte à un déploiement inutile de culture, on a pu bonifier des copies qui évoquaient de façon éclairante d'autres œuvres littéraires (comme *La belle dame sans mercy* d'Alain Chartier).

Les commentaires sur les emplois en français moderne ne doivent être développés que s'ils sont mis en relation avec les sens médiévaux, soit qu'ils s'en distinguent, soit qu'ils s'inscrivent dans leur continuité. En d'autres termes, les deux parties de l'étude en langue, médiévale et moderne, doivent être étroitement liées et rendre manifeste, sur le plan historique, la construction sémantique de la langue.

Rappelons aussi que l'étude des paradigmes concerne l'*ancien français* et doit témoigner d'une connaissance lexicale de la langue médiévale. Trop de copies indiquent inutilement des termes du français moderne, qui ne sont pas attendus et qui traduisent une méconnaissance des enjeux de l'épreuve. De même, fournir un paradigme ne consiste pas à dresser une simple liste de mots : il faut également en donner une traduction, une datation et/ou un commentaire *a minima*.

Enfin, rappelons que les considérations extra-lexicales sont inutiles : dresser l'évolution phonétique de l'étymon ou le tableau de flexion du substantif est non seulement une perte de temps, mais contribue à donner l'impression que l'exercice n'est pas maîtrisé et que la notion d'étude sémantique demeure incomprise.

## MERCI

### ETYMON

*Merci* est un substantif féminin issu de la forme *mercedem*. *Merces*, nom latin féminin, signifiait « salaire, somme payée pour un service ». Il a pris en bas latin le sens de « prix » et « récompense » puis aux VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> à l'époque mérovingienne le sens de « faveur » et de « grâce », souvent du vainqueur à l'égard du vaincu.

Le substantif latin *merces* peut être rapproché d'un autre substantif latin féminin, *merx*, *mercis*, qui signifiait « marchandise » et a donné « commerce » en langue française.

### SENS EN ANCIEN FRANÇAIS

Originellement, le mot désignait toute rétribution d'un comportement, positive ou négative, aussi bien une récompense qu'une punition. L'ancien français procède donc à un premier glissement sémantique du latin classique (salaire, prix) au latin populaire (grâce).

On peut relever plusieurs grands sens :

Dans des usages où le substantif est employé comme tel et recouvre ses fonctions habituelles, au sein d'un groupe nominal ou comme complément d'un infinitif, en périphrase :

1. Salaire, récompense, gratification
2. Pitié, grâce, miséricorde, avec une forte représentation dans le domaine religieux ou amoureux, comme par exemple dans l'expression : *crier merci*, « implorer la grâce ou le pardon de quelqu'un », ou *avoir merci, faire merci*, « avoir pitié, accorder sa grâce ».
3. Bon plaisir, volonté, bon vouloir, discrétion ; c'est le sens qu'il a dans l'expression conservée en français moderne à *la merci de*.

*Dans des expressions en voie de lexicalisation :*

L'expression apparaît souvent en interlocution et en apostrophe, avec ou sans le déterminant possessif (objectif ou subjectif) : *soe merci, vostre merci, la vostre merci*. Elle sert à exprimer la reconnaissance ou la demande de grâce, et ce dès l'ancien français.

Progressivement, ces expressions s'orientent vers des formules de politesse. On note même, par ce biais, une atténuation sémantique dans *la Dieu merci* qui a d'abord un sens fort (« que grâce en soit rendue à Dieu ») puis devient parfois une formule moins marquée sémantiquement (« grâce à Dieu », « Dieu merci », en incise).

### SENS EN DISCOURS

Dans l'extrait, le substantif *merci* a le même sens que l'adverbe « merci » en français moderne.

(*La*) *vostre merci* fonctionne comme un tour lexicalisé en apostrophe ; on pourra ajouter que, dans cette tournure, néanmoins, en dépit de la formulation absolue (on n'y trouve pas de verbe exprimé), on ne peut encore parler d'adverbe, car le nom « merci » est précédé d'un déterminant.

On note que l'emploi du déterminant possessif, assez courant dans ce type d'apostrophe (seul, ou accompagné de l'article défini « la » : « la vostre merci »), inverse la relation entre les interlocuteurs : la « merci », au sens de remerciement, est ici adressée aux interlocuteurs, de sorte que l'expression entière correspond à : « la merci (de *ma* part) vous est adressée » et non « je vous demande votre merci ».

En effet, le terme est employé par Eliduc s'adressant à ses compagnons comme s'il était leur seigneur et eux ses « hommes » ; le contexte féodal étant assez marqué dans l'ensemble du passage, il est permis de penser que l'expression souligne ici la nature généreuse de celui qui se substitue au seigneur ainsi que le bon fonctionnement du groupe, en termes de services rendus et de reconnaissance.

## SENS EN FRANÇAIS MODERNE

À l'époque classique, on trouve encore le substantif dans un certain nombre de locutions en apostrophe, seul ou en composition, où il signifie « grâce », « pitié » - celle que l'on demande, comme : *Merci de moi !* ou *Merci de ma vie !*

Le sens de « pitié » ne s'est conservé que dans de rares expressions lexicalisées comme *lutte sans merci* (« combat sans pitié, acharné »).

L'expression « à la merci de » conserve le sens de « volonté, pouvoir » et signifie : « à volonté, à discrétion » et « sous la dépendance de ».

Cependant, l'emploi de *merci* comme adverbe en apostrophe est de loin le plus fréquent en français moderne. *Merci* peut s'accompagner de l'adverbe de la négation pleine : « *non merci* ». Pour l'essentiel, depuis le XIV<sup>e</sup> s. *merci* en emploi seul est un terme de politesse.

Le substantif qui était féminin en ancien français reste féminin dans des emplois retroints où il signifie « pitié », mais sa dérivation vers l'emploi adverbial explique le tour masculin dans l'expression courante : « un grand merci » ; *mutatis mutandis*, ce type d'évolution est comparable à l'évolution de « rien » (en français moderne « un rien »).

## PARADIGME MORPHOLOGIQUE

- Le verbe *mercier*, signifiant rendre grâce, remercier, punir est encore usuel au XVII<sup>e</sup> s. , mais sera supplanté par *remercier* (qui est plus rare en ancien français ).

Il existe des dérivés de « merci » :

- L'adjectif *merciabile*, pitoyable, miséricordieux

- Le substantif *merciement*, remplacé par *remerciement* à la fin du Moyen Âge.

## PARADIGME SEMANTIQUE

- Dans l'ensemble des sens 1, on peut noter *grace* (= reconnaissance) ou encore *guerredon* (« retour », « récompense »)
- Dans le sens 2, on trouve le substantif *pitié* et *miséricorde*. Il faut noter que *pitié* et *piété* (du latin *pietatem*) ne se distingueront qu'à partir du XV<sup>e</sup> siècle.
- Lorsqu'il signifie « bon vouloir », *merci* se rapproche de *dangier* et de *bandon* (mais ces termes-ci se réfèrent à une autorité officielle, ou au pouvoir seigneurial). On peut aussi mentionner *gré* (du latin *gratum*) et *poesté* (du latin *\*potestatem*).

## AMIS

### ETYMON

Du latin classique *amicus* : « ami » et « amant ». Le substantif provient du verbe *amare* : « aimer ».

### SENS EN ANCIEN FRANÇAIS

- Attesté depuis le X<sup>e</sup> siècle et conformément à son étymologie, au masculin « ami » ou au féminin « amie », le substantif désigne celui/celle avec qui on est lié d'amitié : l'ami(e) ou celui/celle qu'on aime ou qui aime d'amour (l'amant, la maîtresse), dans un sens courtois aussi bien que sexuel.
- Le mot a un sens plus large impliquant un lien d'adhésion à autrui : familial (« ami charnel »), guerrier (« compagnon d'armes »), politique (« soutien », « partisan ») ou bien adhésion idéologique à des valeurs (*ami de crestienté*) ou intellectuelle (*ami de philosophie*).
- Employé comme adjectif, il signifie « aimable », « favorable » (« *Que Dieus vos soit amis* ») ou « apparenté ».

## SENS EN DISCOURS

Au vers 185, employé en apostrophe au cas sujet pluriel et dans un contexte militaire, « amis » a le sens spécialisé de « compagnons d'armes ».

Il désigne les vassaux du roi (les « *humme le rei* », v. 191) auprès desquels Eliduc combat et avec lesquels il entretient un lien de caste et d'amitié fort comme celui qui unit les chevaliers épiques.

Dans l'ensemble du corpus à l'étude cette année pour l'épreuve d'ancien français, employé au féminin comme au masculin, « *ami / amie* » est utilisé presque exclusivement dans un contexte amoureux. Les emplois comme celui-ci, où le mot désigne l'ensemble des hommes du seigneur apparaissent tous dans *Eliduc*.

## SENS EN FRANÇAIS MODERNE

En français moderne, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, *ami* s'articule d'abord sémantiquement avec « amitié » et non avec « amour » : le mot n'appartient plus au vocabulaire de la passion amoureuse comme dans la littérature médiévale. Toutefois, la valeur ancienne du substantif reste vivante, en particulier lorsque le substantif est précédé d'un déterminant possessif, éventuellement complété par l'adjectif « petit » : « mon petit ami », expression au sens euphémisé qui relève de la langue non soutenue, et dont l'équivalent neutre serait « compagnon », au féminin « compagne » (non pas alors le « compagnon de route », mais celui ou celle qui partage votre vie selon un statut non officiel).

Aujourd'hui, « ami » désigne donc une personne qui est liée d'amitié à une autre. Le substantif « amitié » lui-même s'est entièrement restreint à un emploi hors du champ amoureux (et même, le cas échéant, en opposition contrastive avec lui, comme l'adjectif « amical ») L'évolution prévaut aussi pour les termes appartenant à cette racine et qui ne suivent pas le sens fort du verbe « aimer » : « amiable » (comme dans l'expression « un accord à l'amiable »).

## PARADIGME MORPHOLOGIQUE

Le paradigme morphologique d'« amis » est riche et reprend généralement le sens étymologique lié au verbe latin *amare* ainsi que les nuances et degrés du sentiment qu'il suggère, l'amitié ou l'amour.

- Le substantif « amisté » ou « amistié », concurrencé par « amor », se traduit dans certains cas par « amour », en particulier lorsqu'il est précédé d'adjectifs intensifs ou lorsqu'il apparaît dans des locutions de type : « par grant amistié ». Mais, comme « amor », « amistié » peut également désigner une amitié forte et fidèle, en particulier entre deux hommes (Roland et Olivier).
- Les substantifs « ameor » et « ameresse » désignent celui ou celle qui aime, l'amant ou la maîtresse.
- Deux diminutifs « amiet » et son féminin « amiete » entrent dans la langue au XIII<sup>e</sup> siècle ; la valeur affective laisse entendre un lien amoureux.
- Les adjectifs « amial » et « amiable » signifient amical ou aimable.

## PARADIGME SEMANTIQUE

- Lorsque le substantif met en jeu des sentiments d'amitié ou d'amour, il peut être rapproché de *dru/drue* : « ami(e) de cœur », « amant(e) » ; de *privé* : « familial », « intime », « cher » ; de *compagnon* : « ami », « compagnon » mais aussi, dans d'autres contextes, « confrère », « artisan ».
- Dans certaines apostrophes, entrant alors dans la sphère pleinement amoureuse, « amis » alterne avec « *biaus sire* » ; au féminin, l'« *amie* » (« *bele / dulce amie* ») est aussi la « dame » des pensées de la poésie lyrique et du roman courtois.
- En contexte féodal, *ami* se rencontre auprès d'autres substantifs comme *cumpains*, *cumpainun* attesté dès le VI<sup>e</sup> siècle pour désigner dans un contexte militaire le(s) compagnon(s) d'armes ; *homme*, au sens de « vassal » ; *baron* qui, au pluriel, désigne l'ensemble des vassaux du roi ; *frere* qui engage au Moyen Âge, mais encore dans certains de nos emplois modernes, un lien d'amitié. Enfin, on relèvera *mesnie* : « troupe » entourant un grand personnage. Opposé à *ami* dont il constitue l'antonyme, *enemi* désigne l'adversaire au combat, mais aussi une personne hostile voire Satan ou un diable.

## ÉPREUVES ÉCRITES : étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500

Rapport présenté par :

- Karine Abiven, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne ;
- Pauline Bruley, Maître de conférences, Université d'Angers ;
- Jean-Marie Fournier, Professeur des Universités, Université Sorbonne-Nouvelle ;
- Philippe Jousset, Professeur des Universités, Université d'Aix-Marseille ;
- Cécile Lignereux, Maître de conférences, Université Grenoble-Alpes ;
- Philippe Monneret, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne ;
- Véronique Montagne, Maître de conférences, Université de Nice-Sophia Antipolis ;
- Florence Pellegrini, Maître de conférences, Université de Bordeaux Montaigne ;
- Mathilde Vallespir, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne ;
- Marie-Albane Watine, Maître de conférences, Université Nice Sophia Antipolis.

Coordination de la commission : Pauline Bruley

### 1. LEXICOLOGIE

#### Étudiez *fille* (l. 1) et *vérité* (l. 17).

Le choix des deux mots proposés cette année invite à rappeler quelques points méthodologiques : ce sont bien les compétences propres à la lexicologie qui permettent une étude à la fois simple et précise de l'occurrence du mot. On soulignera d'abord que, dans la perspective du français moderne, l'approche synchronique est privilégiée : dès lors, pour *vérité*, il convenait de s'interroger sur la construction du mot, même si l'on n'en ignorait pas l'étymologie. L'approche lexicologique ne demandait pas non plus aux candidats une réflexion philosophique poussée sur la notion de *vérité*. Elle invitait plutôt à dégager les traits inhérents pertinents pour décrire le sens du mot en langue (par exemple, pour *vérité*, l'opposition massif/comptable sélectionnant les procédures de détermination). Pour la description du sens en langue, le jury attend que les candidats recourent aux notions d'hypéronymie, mais aussi, en l'occurrence, d'antonymie, essentielle pour dégager les différentes acceptions de *fille*. On rappellera enfin que l'on ne saurait se dispenser de l'étape du sens en contexte : de trop nombreux candidats abandonnent en quelque sorte l'exercice avant d'avoir réfléchi sur le sens même de l'énoncé qu'ils sont appelés à commenter par la suite. Le rapport de l'année dernière fournit des éléments de méthode toujours essentiels à ce sujet<sup>1</sup>.

Outre les chapitres qu'offrent les grammaires de référence, les manuels de lexicologie sont de précieux instruments de travail : A. Lehmann et F. Martin-Berthet, *Introduction à la lexicologie* (Paris, Nathan, 2000), D. Apothéloz (*La Construction du lexique français*, Gap/Paris, Ophrys, 2002.), A. Polguère, *Lexicologie et sémantique lexicale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016).

#### 1. « fille » (l. 1)

##### 1. Description morphosyntaxique

*Fille* est un substantif féminin, ici singulier, en fonction d'attribut du sujet « je », en tant que tête du groupe nominal « une petite fille très gaie ». Il est ici modifié par deux épithètes, dont la première devait amener les candidats à poser la question du degré de figement de l'expression *petite fille*.

##### 2. Sens en langue

2.1. Analyse de la formation du mot et famille dérivationnelle

- mot simple issu du latin *filia*
- famille dérivationnelle : *fillette*, *filifille*, *petite-fille*, *arrière-petite-fille*, *belle-fille*.

---

<sup>1</sup> [http://media.devenirensignant.gouv.fr/file/externe/95/0/Rj-2018-Agregation-externe-lettres-modernes\\_1000950.pdf](http://media.devenirensignant.gouv.fr/file/externe/95/0/Rj-2018-Agregation-externe-lettres-modernes_1000950.pdf): p. 68.

### 2.1. Sens et évolution sémantique

Si l'on se réfère au *Dictionnaire historique de la langue française*, le mot conserve le sens latin et se définit dans un rapport de filiation (*la fille de quelqu'un, la petite-fille* par rapport à l'aïeul) : c'est alors l'antonyme à la fois de *mère* ou de *père*, et de  *fils*. Si ce premier sens considère l'être féminin du point de vue de son origine, le second sens de *fille* s'oppose à celui de *garçon* : *fille* signifie aussi « jeune individu (non marié) de sexe féminin ».

D'une part, on attendait que soient mentionnés des mécanismes d'évolution sémantique précis, tels que :

- l'évolution par analogie : nom donné à certaines religieuses (*Filles de la Charité, du Calvaire*) ou à une église qui dépend d'une autre
- l'emploi au figuré : *fille* s'emploie pour une chose qui naît d'une autre
- l'emploi du mot dans des expressions figées où le mot *fille* s'oppose à *garçon* : *petite fille, jeune fille, vieille fille, une fille à marier, rester vieille fille, fille-mère* (vieillis)
- les acceptions péjoratives : *fille* forme des synonymes de prostituée dans *fille perdue* ou *fille de joie*. À propos de ces acceptions péjoratives, une réflexion sur la question du genre (*gender*) et sur les formes de sexisme dans la langue était bienvenue.
- les emplois spécialisés du terme (certaines fonctions ou professions) : *fille d'honneur, fille de salle, fille de cuisine*

D'autre part, on attendait que le candidat, pour commenter les différents emplois du mot *fille* examinés, mobilise deux notions lexicologiques en particulier :

- la notion de figement : par exemple pour *petite-fille*, en expliquant que le sens n'est pas compositionnel, puisqu'il ne s'agit pas d'une fille de petite taille, et en mentionnant les critères qui permettent de reconnaître les phénomènes de figement (l'adjectif ne peut pas être coordonné à un autre adjectif, et il ne peut pas être déplacé).
- et on l'a vu, la notion d'opposition lexicale, voire d'antonymie qui structure le lexique : en particulier pour l'opposition *fille/garçon* (jeune individu de sexe féminin ou masculin) et pour l'opposition *fille/fils* (enfant, par rapport à ses parents, de sexe féminin ou masculin).

## 3. Sens en contexte

### 3.1. Dans le micro-contexte la structure attributive

Il convenait de décrire le GN « une petite fille très gaie » : d'une part, en travaillant sur le degré de figement du syntagme (qui sélectionne le sens de *fille*, « individu de sexe féminin » dont l'âge est intermédiaire entre celui du très jeune enfant et celui de la fille, avant la préadolescence) ; d'autre part en distinguant le fonctionnement de l'autre adjectif qualificatif, postposé et modifié par un adverbe de degré.

On pouvait aussi souligner que l'interprétation sémantique de la relation de co-référence instaurée par la structure attributive dépend étroitement de la détermination de l'attribut : l'article indéfini « une » établit une classification (prédication de l'appartenance à une classe). De ce point de vue, si l'on « devient femme », on était « une petite fille ».

### 3.2. Dans le macro-contexte

Il était essentiel de mettre en rapport *fille* avec le genre autobiographique, qui vise à retracer les étapes de la formation d'une personnalité, et de parler du titre de l'œuvre, *Mémoires d'une jeune fille rangée*. On pouvait attendre que le candidat pense aux lexies relevant de l'isotopie de l'enfance dans l'extrait (*maman, papa, enfant, bonbon, poupée*) et mette en rapport *petite fille* avec le genre autobiographique et le titre – certaines copies ont, avec raison, souligné le lien entre *petite fille / poupée modèle / jeune fille rangée*, qui convoquait en filigrane les *petites filles modèles* – Simone lisait la Comtesse de Ségur, et *Les Vacances* sont explicitement mentionnées dans les *Mémoires*. L'extrait proposé tendait précisément à instaurer une tension, une attente trompée, entre la « jeune fille rangée » du titre et la petite fille enragée, qui laisse imaginer un parcours de « dressage » à venir. Les copies qui ont engagé une réflexion sur l'écho de la lexie *fille* avec les préoccupations féministes de l'auteur ont donc été valorisées.

## 2. « vérité » (l. 17)

### 1. Description morphosyntaxique de l'occurrence

*Vérité* est un substantif féminin (nom commun), ici au singulier. Syntactiquement, on pouvait voir dans ce mot, tête du GN *la vérité*, construisant avec la préposition (*avec*) un GP, un complément intra-prédicatif de *soutenir*, ou un « complément de propos » (G. Moignet).

## 2. Sens en langue

### 2.1. Analyse de la formation du mot et famille dérivationnelle

- Deux analyses ont été acceptées. Soit on considère (en diachronie) qu'il s'agit d'un mot simple emprunté au latin *veritas* ; soit on considère (en synchronie, conformément à l'esprit de l'exercice) qu'il s'agit d'un mot construit. Sa base n'est isolable que par substitution : on retrouve *ver-* notamment dans *véracité, véridicité, vérisme*, autres mots construits<sup>2</sup>. Nous nous permettons d'insister sur la pertinence de cette deuxième approche, qui devrait désormais être familière aux candidats. Nombreux sont ceux qui, à juste escient, ont commenté le suffixe transcatégoriel *-(i)té*, apte à construire des noms abstraits comme *vérité*.

- Famille dérivationnelle : *véritable, véritablement, contrevérité, post-vérité*

### 2.2. Analyse de l'évolution sémantique du mot

Rappelons que le jury valorise des compétences méthodologiques précises : loin d'exiger un savoir encyclopédique ou philosophique sur la notion de vérité, il a surtout examiné ici l'analyse des traits inhérents à la lexie considérée.

D'une part, on attendait que pour analyser le sens général du terme, le candidat raisonne en termes d'antonymie. Le *Dictionnaire historique de la langue française* le confirme, le sens général de ce nom abstrait est celui de « conformité au réel » : le mot désigne, d'abord en religion, une opinion conforme au réel (opposé à *erreur*), puis en général la conformité de l'idée avec son objet, d'un récit avec un fait, et de ce qu'on dit avec ce qu'on pense (opposé à *mensonge*) – d'où les locutions *en vérité, à la vérité*.

D'autre part, on attendait une réflexion sur la recatégorisation du massif en comptable, et l'analyse précise de quelques exemples d'emploi du mot *vérité* par métonymie. Comme la plupart des noms abstraits en effet, le terme est susceptible de désigner par métonymie des manifestations concrètes. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, *une vérité* désigne une chose vraie que l'on dit, d'où la locution *dire à quelqu'un ses vérités/ses quatre vérités* ; cet emploi désigne aussi une proposition vraie, qui mérite un assentiment entier (sens objectif) ou qui l'emporte (sens subjectif), sens développé en science et en logique, aussi pour le sens collectif (*la vérité*), incluant le vrai et le faux (*valeurs de vérité*).

## 3. Sens en contexte

### 3.1. Dans le micro-contexte

Le contexte de l'occurrence invitait à faire plusieurs remarques :

- il était judicieux de commenter la structure syntaxique (sujet + verbe + complément circonstanciel + proposition subordonnée conjonctive pure) et le sémantisme du verbe introducteur (soupçon, prise de conscience)

- de plus, on pouvait à juste escient signaler la négation exceptive (déception ? désillusion ?) et le présent de l'indicatif (réflexion à portée générale)

- on pouvait enfin mettre le terme en rapport de contraste avec l'isotopie dysphorique qui se diffuse dans la phrase et dont les principaux supports sont la négation et les termes « soupçon » et « incertains ».

### 3.2. Dans le macro-contexte

Il convenait d'expliquer la non-coïncidence entre la version de la tante et la version de la petite fille, et d'évoquer l'un des aspects de la perspective autobiographique de Simone de Beauvoir, qui vise à retracer l'histoire d'un certain « rapport » aux mots, au langage, à la littérature (problématiques de la vérité en littérature, de la vraisemblance, de la véracité).

## 2. GRAMMAIRE

### 1. Étudiez la négation dans le texte

#### Introduction

---

<sup>2</sup> Voir l'« étayage paradigmatique » de D. Apothéloz (*op. cit.*, p. 24-25) : « le principe fondamental de l'analyse morphologique est la mise au jour des rapports formels qu'un mot entretient en synchronie avec d'autres mots de la langue. Un mot construit n'est autre qu'un mot que sa structure interne met en rapport avec d'autres mots de la langue ».



Pour le logicien, la négation inverse la valeur de vérité d'une proposition. On distingue communément la négation *descriptive* qui fournit un énoncé « jugé, dans son contexte, comme porteur d'informations suffisantes par rapport au référent, et pouvant en particulier être mémorisé comme une description satisfaisante du réel<sup>3</sup> », de la négation *polémique*, réfutation d'une assertion antérieure. Les approches linguistiques de la négation pouvaient inviter à un questionnement lexical, syntaxique, sémantique, pragmatique (malheureusement encore souvent négligé ou trop rapidement mentionné en introduction, sans traitement des occurrences). Si les moyens d'exprimer la négation peuvent intervenir à différents niveaux, affectant une lexie, une forme de phrase, ou la valeur pragmatique d'un acte de langage, l'intitulé grammatical de cette partie de l'épreuve demandait avant tout une étude attentive aux marques de la négation bien représentées dans le corpus. Sur la base d'un traitement organisé et précis de ces marques et de leur fonctionnement, de leur interprétation, le jury a le cas échéant bonifié les remarques sur les énoncés de sens négatif (acte de langage indirect notamment, valant rejet dans le cas de la question rhétorique).

La langue fournit à l'expression de la négation des ressources lexicales et syntaxiques propres à exprimer cette opération. Deux formes principales sont à dégager ici : lexicale (relation d'antonymie, absente de notre texte) ou morpho-lexicale (opérant par affixation), et grammaticale. Grammaticalement, la négation constitue une forme de phrase en français correspondant au réagencement syntaxique d'une phrase positive (de quelque type énonciatif que ce soit<sup>4</sup>).

Les termes négatifs appartiennent à différentes catégories grammaticales : pronoms (non représentés dans le corpus), déterminants (pas d'occurrence ici), marqueurs de négation, au premier rang desquels : *ne... pas*, traditionnellement analysés comme adverbes, aussi appelés *discordantiel / forclusif*, que l'on pouvait aussi nommer *mots de la négation, outils de la négation*.

On rappelle que le jury est ouvert à différents types d'approche grammaticale, à condition que le traitement de la question soit cohérent théoriquement, clair, et adapté au corpus.

C'est la répartition entre les marques lexicales et grammaticales qui est proposée ici, le jury ayant accepté d'autres plans à partir du moment où les occurrences étaient classées et commentées dans une perspective clairement expliquée.

## 1. La négation lexicale

De très nombreux adjectifs à valeur négative sont formés à l'aide du préfixe négatif *in-*, et notamment les adjectifs verbaux. Cependant, un préfixe en *in-* ne fournit pas systématiquement un antonyme pour son correspondant positif : même « lorsque l'opposition formelle entre l'adjectif et son correspondant en *in-* existe, elle ne s'accompagne pas toujours d'une opposition sémantique positif/négatif. Il arrive souvent que l'un des termes de l'opposition se lexicalise dans une valeur différente de celle de son correspondant<sup>5</sup> » : en témoignent les cas de *différent/indifférent*, *pertinent/impertinent*, *signifiant /insignifiant*. S'il s'oppose en effet à « ce qui cesse », *incessant* (l. 1) dérive d'un adjectif verbal désormais peu employé et figé dans *toutes affaires cessantes*.

Le couple *certain-incertain* (l. 17) représente une relation d'antonymie plus lisible.

Cette négation, lexicale, n'engage pas la forme de la phrase (type logique négatif / positif), à la différence de la négation grammaticale marquée par l'emploi de marques fonctionnant en corrélation.

## 2. La négation grammaticale

On attendait une description des marques grammaticales de la négation, ainsi que l'explication de la syntaxe de la négation et de son fonctionnement sur le plan sémantique, en termes de portée et de valeur pragmatique.

Il était possible de se fonder sur la description de la négation « à double détente » par Tesnière. Cette négation combine l'adverbe *ne*, discordantiel, avec des forclusifs de différentes classes grammaticales. Parmi les différents forclusifs possibles, seuls les adverbes *pas* et *jamais* se trouvent représentés dans l'extrait.

Le discordantiel, antéposé au verbe, ne peut en être séparé que par les formes clitiques du pronom complément (ex : *Louise ne pleurait jamais*) ; avec une forme composée, les particules de

<sup>3</sup> Cf. Muller, *La Négation en français*, Droz, 1991, p. 46.

<sup>4</sup> La négation est traditionnellement rangée parmi les types de phrases et plus spécialement parmi les types logiques (GMF, XI, 1.1 et 5).

<sup>5</sup> David Gaatone, *Étude descriptive du système de la négation en français contemporain*, Genève, Droz, 1971, p. 16.

négation encadrent l'auxiliaire, et les pronoms compléments éventuellement (ex : *Je n'ai jamais tout à fait renoncé*).

Il était également possible d'exposer le « mécanisme bi-tensif » décrit par la psychomécanique et de dégager le « mouvement de négativation » tel qu'il est saisi et marqué par les emplois de *ne* (saisie précoce, saisie médiane avec la négation exceptive représentée dans l'extrait l. 17), et saisie tardive où *ne* seul suffit, sans occurrence ici).

Toutefois, la négation peut s'exprimer à l'aide d'un morphème, comme le seul *ne* dans des configurations spécifiques (sans occurrence présente) et comme *non* (l. 5).

On distinguera, sur les plans syntaxique et sémantique, entre la négation totale qui porte sur la proposition entière et celle dont la portée n'affecte qu'un constituant de la proposition.

## 2.1. Négation totale

### 211. *non*, l. 5

Comme les adverbes de négation, *non* détermine une forme de phrase négative, avec la valeur de mot-phrase. Il est analysable comme une proposition complément d'objet de *dit*, en discours direct<sup>6</sup>. Pragmatiquement, il s'agit de l'expression d'une opposition à l'interlocuteur<sup>7</sup>, dans une modalité énonciative de défense.

### 212. *ne... pas*, l. 15 et 21

Dans les deux cas, la portée de la négation semble totale : le marquage de la négation concorde avec sa portée sémantique. On peut toutefois s'interroger sur la portée dans la première occurrence, déterminée par l'interprétation qui peut en être faite.

- Dans « *elle ne possédait pas de brebis* » (l. 15), l'article indéfini présente une variante contrainte par son emploi en négation (annulant ici la pertinence de la quantification). Pragmatiquement, il s'agit d'une négation polémique, réfutatoire et métalinguistique ; elle porte sur un constituant visé dans le dire antérieur : « *La pauvre Louise pleurait souvent amèrement en regrettant ses brebis* ». La modalisation autonymique affectant « *brebis* » peut cependant inviter à considérer ce terme seul comme soumis au rejet, dans une configuration de portée partielle. Dire que Louise « *ne possédait pas de brebis* » est en revanche nier le présupposé de « *regrettait souvent ses brebis* ».

### 213. *ni...ni...ni...ne...*, l. 7-8

*Ni* équivaut à *non, pas* ou *point* combiné à la conjonction de coordination *et* ou *ou* selon le contexte. Cette variante des conjonctions de coordination n'est « pas toujours nécessaire », son emploi est considéré comme « en déclin<sup>8</sup> », mais très courant dans la langue écrite. Comme *et, ni* peut coordonner des séries de termes à différents niveaux : syntagmes (ici nominaux), groupes verbaux et phrases. À sa valeur conjonctive, *ni* ajoute une valeur de négation de termes. Il se trouve ici répété devant chaque terme de même catégorie, chacun des *ni* étant antéposé à l'un des sujets du verbe *atteignaient* ; le verbe est précédé de *ne*. Cette négation en *ni... ne* distribue la négation affectant la relation sujet-prédicat.

## 2.2. Négation partielle

### *ne... jamais*, l. 15 et 19

La négation porte sur un constituant visé pour l'opposer au constituant positif correspondant. Il s'agit ici d'un circonstant de temps : *jamais* avec *ne* nie un circonstant temporel (comme morphème semi-négatif de négation de constituant). Relativement mobile, *jamais* encadre ici le verbe en

<sup>6</sup> Dans la mesure où l'on considère syntaxiquement le verbe de l'incise comme « le verbe principal », ayant « pour complément les paroles rapportées », tandis que d'un point de vue énonciatif, l'incise a le statut d'une « glose d'un niveau inférieur » (Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, § 338).

<sup>7</sup> Il s'agit d'une « réaction de refus devant une situation » (Claude Muller, « La négation comme jugement », *Langue française*, n°94, 1992, p. 28) qui se double du rejet de ce que fait l'interlocutrice.

<sup>8</sup> David Gaatone, *op. cit.*, p. 125.

corrélation avec *ne*. Il indique ici que le procès n'a pas une seule fois eu lieu (tout en l'inscrivant dans le temps d'un monde contrefactuel).

Dans la première occurrence, *Louise ne pleurait jamais* (versus « *Louise pleurait souvent* »), exprimé à la ligne précédente), l'opérateur porte sur une spécification de temps à comprendre en régime polyphonique de négation polémique : *jamais* répond à « *souvent* ».

Dans la seconde occurrence de *ne... jamais* (l. 19), la négation n'est pas polémique, mais laisse envisager un présupposé (« j'aurais dû/pu renoncer » à l'extrémisme). Souvent relevée à juste escient, la locution adverbiale « *tout à fait* » porte sur le procès de *renoncer à cet extrémisme*, et *jamais* porte sur cet ensemble. Compte tenu du signifié intrinsèquement négatif de *renoncer* (« cesser de revendiquer [...] », « accepter que quelque chose ne se fasse pas », selon le *TLFI*), on a affaire à un cumul de négations. L'expression tout entière se lit comme une litote, où *jamais* va de pair avec l'« *extrémisme* », en apparence tempéré par « *tout à fait* ».

### 2.3. Négation exceptive

*ne... que*, l. 17

La négation exceptive n'est pas à proprement parler une négation, mais est traitée malgré tout sous ce chef dans les grammaires (au motif que l'origine de *ne...que* est bien négative : latin tardif *non...quam*). De trop nombreux candidats confondent encore la négation exceptive avec la négation partielle, voire avec le *ne* explétif.

La négation exceptive suspend le mouvement de la négation au moment où il entre dans la seconde tension de « positivation du négatif », pour l'inverser : la seconde tension « excepte » dès lors un élément « nominal de la négativité verbale ». Cette négation permet donc de renforcer un énoncé positif (« la littérature soutient avec la vérité des rapports incertains ») par une double négation (« la littérature ne soutient pas avec la vérité des rapports qui ne sont (soient) pas incertains » ; ou, avec un exemple plus simple : « je ne bois que de l'eau » = « je bois de l'eau » + « je ne bois pas ce qui n'est pas de l'eau »).

Combinée avec la négation lexicale d'*incertain*, cette négation exceptive aboutit à renforcer l'assertion de cette négation – uniquement lexicale.

## Éléments supplémentaires pour le traitement de la question

On pouvait réserver une place à l'interrogation rhétorique qui vaut pragmatiquement rejet du jugement (valeur logique et énonciative de la négation) : « *et comment peut-on comparer une petite fille à des moutons ?* » (l. 16) La valeur pragmatique de cette interrogation partielle correspond à la négation de son présupposé : s'il s'agit bien d'une question, portant sur les conditions de possibilité (avec le modal *peut*), elle véhicule une assertion négative sur le plan sémantique, et un déni sur le plan rhétorique<sup>9</sup>. Toutefois, le sujet est ici posé en grammaire, et appelle un traitement d'abord morphosyntaxique de la question dans ses marques grammaticales : il existe des expressions du rejet indépendamment de la négation.

Un élargissement de la question a pu être proposé, avec la prise en compte de l'expression de la contradiction et le relevé de *pourtant* (l. 2) et *cependant* (l. 3).

Enfin, on pouvait esquisser une réflexion sur la polarisation du lexique (de termes non marqués morphologiquement, comme *renoncer*). Le sujet ne consistait pas à mettre les candidats en difficulté, et ce d'autant moins que, quel que soit l'intérêt du propos, « il serait [...] illusoire d'espérer trouver une frontière nette permettant de départager les antonymes pour en extraire un sous-ensemble de négatifs<sup>10</sup>. »

Les remarques portant sur ces trois aspects ont été valorisées, dans la mesure où le traitement de la négation s'appuyait pour l'ensemble du corpus sur des bases grammaticales solides.

## 2. Remarques nécessaires

Le segment à commenter était : « Poussant mes répugnances jusqu'au vomissement, mes convoitises jusqu'à l'obsession, un abîme séparait les choses que j'aimais et celles que je n'aimais pas. »

<sup>9</sup> V. Marine Desmets et Antoine Gautier, « Comment n'y ai-je pas songé plus tôt ? Questions rhétoriques en *comment* », *Travaux de linguistique*, 2009/1, n°58.

<sup>10</sup> Cl. Muller, *La Négation en français*, op. cit., p. 65.

La moyenne n'a pas pu être affectée à cet exercice dans la plupart des copies en raison d'une méprise sur la macrostructure de la phrase (le rattachement du participe présent). Rappelons aussi que la moyenne ne peut être donnée à des copies sans plan, ou *a minima*, regroupement des occurrences semblables, l'idée étant d'ordonner les remarques pour donner une vision synthétique de la phrase. S'agissant du participe présent, il fallait percevoir que son contrôleur n'était pas le même que celui du verbe conjugué, mais sans pour autant en conclure à la présence d'une proposition participiale (option qui n'était pas tenable car aucun contrôleur du participe n'est explicitement exprimé, condition *sine qua non* de l'identification d'une proposition) ; certaines copies ont voulu de ce fait combiner l'analyse du participe comme apposé et comme noyau d'une proposition participiale, ce qui est une contradiction au plan syntaxique (emploi adjectival vs emploi verbal). Ensuite, au sujet des relatives, rappelons que sont attendues les fonctions du pronom relatif et de la proposition elle-même (signaler qu'elle est « déterminative » ou « explicative » concerne son rapport sémantique à l'antécédent, non son fonctionnement syntaxique). Enfin, il convenait de ne pas négliger l'observation des GN (notamment « mes répugnances » et « mes convoitises », intéressants au plan de la recatégorisation sémantique) ; globalement, la détermination et la sémantique nominales sont souvent négligées.

La **macrostructure** de cet ensemble se décrit comme une phrase complexe où une proposition subordonnée relative vient « expanser » le SN et le pronom démonstratif noyaux des COD du verbe *séparait* (« les choses » et « celles »). En termes rhétoriques, la phrase a un caractère périodique, l'acmé pouvant être repérée à la fin du groupe participial, qui constitue la protase, le segment prédicatif constituant l'apodose. Le syntagme participial dont le noyau est *poussant* possède une fonction adjectivale : apposition (ou épithète apposée, ou détachée<sup>11</sup>). C'est le support qui pose question, puisque ce devrait être, selon la norme du français contemporain, le sujet de la phrase (« *un abîme* »). Or, ce rattachement est sémantiquement peu convaincant (le procès dénoté par *pousser* est une activité, peu compatible avec le trait /inanimé/ de *un abîme*) ; c'est plutôt la saillance (thématique) qui est ici privilégiée pour la sélection du meilleur candidat possible au rôle de support : la P1 présente dans les déterminants démonstratifs des SN COD de *poussant*, puis rang des sujets des verbes des subordonnées (« j'aimais », « je n'aimais pas »). *Poussant* est donc plutôt à rattacher au contrôleur *je*, qui n'est pourtant pas sujet du verbe principal. On retrouve là un trait de langue classique ; surtout, cette rupture de construction vise à opacifier l'agentivité du *je*. Le participe présent apposé a volontiers une nuance circonstancielle, ici mêlant temps (simultanéité) et cause.

Du point de vue **microstructurel** :

- a) La rection des compléments des deux formes verbales pouvait faire l'objet de plusieurs remarques.
- *Poussant* est employé à un mode non personnel mais conserve ses prérogatives verbales, dont la rection de compléments ; cette forme verbale est mise en facteur commun pour régir deux compléments essentiels (il est « ellipsé » avant le deuxième groupe de compléments) : « mes répugnances » et « mes convoitises », et deux compléments circonstanciels intégrés au GV : « jusqu'au vomissement », et « jusqu'à l'obsession ». La tête de ces SNPrép est la locution prépositionnelle *jusqu'à*, dont la préposition s'amalgame au déterminant défini dans le premier cas de figure.
  - *Séparait* régite deux COD : « les choses que j'aimais » et « celles que je n'aimais pas ». On peut commenter la valence de *séparait*, comme une double transitivité : les deux COD sont en effet interdépendants (le deuxième complément n'est pas supprimable sans nuire à la cohérence sémantique de la complémentation verbale). Le verbe, exprimant une relation symétrique, admet ainsi une complémentation verbale particulière en *N1 et N2*, alternative à la construction indirecte du second N (*séparer N1 de N2*). On pouvait ainsi s'interroger sur ce *et* (s'agit-il encore d'une conjonction, quand il sert à articuler deux compléments essentiels<sup>12</sup> ?).

b) Quelques remarques sur les relatives étaient également attendues :

<sup>11</sup> On accepte les différentes étiquettes (*épithète détachée* est aujourd'hui la terminologie des programmes du secondaire). Sur la catégorie des constructions détachées, définies par l'apport d'une prédication seconde et la « présence d'un référent sous-jacent » voir Bernard Combettes, *Les Constructions détachées en français*, Ophrys, 1998, p. 13 et 17.

<sup>12</sup> Robert Pasero, Paul Sabatier et Marie-Hélène Stéfanini, « Syntaxe et sémantique formelle des constructions verbales exprimant des relations symétriques », *Langages*, n° 179-180, 2010/3-4, p. 115-141, en particulier 4.2.3.

- elles sont adjectives et épithètes liées aux antécédents *choses* et *celles*. Au plan sémantique, elles restreignent l'extension du substantif, puis celle du pronom démonstratif. Comme l'antécédent est défini dans les deux cas, elles sont dites restrictives (ou déterminatives) ;

- dans les deux cas, le pronom relatif *que* est anaphorique de l'antécédent et COD du verbe *aimais* ;

- le pronom démonstratif *celles* a une référence anaphorique (il ne s'agit donc pas d'une relative périphrastique, où le démonstratif « n'a qu'un sens catégoriel très général<sup>13</sup> »). Le type de représentation engagé par ce démonstratif est partiel (et non total) : l'anaphore est dite « lexicale », car le pronom anaphorique « reprend seulement la matière notionnelle du nom<sup>14</sup> » *choses*, mais n'a pas le même référent.

c) On pouvait ajouter une remarque d'ordre sémantique sur le pluriel des noms massifs (abstrait), « convoitises » et « répugnances », ici recatégorisés en noms comptables (par métonymie de l'abstrait au concret).

### 3. STYLISTIQUE

#### Remarques préliminaires :

Il existe désormais toute une série de manuels qui présentent et explicitent le commentaire stylistique tel qu'on le pratique aux concours : certains ouvrages sont généraux et proposent une méthodologie globale du commentaire stylistique ; d'autres ciblent précisément les œuvres au programme, dont ils analysent certains faits de style saillants. Il est donc d'autant plus déconcertant de découvrir dans certaines copies – trop nombreuses – une méconnaissance totale de l'exercice, abordé parfois comme une explication de texte linéaire ou comme un commentaire composé. Il convient de rappeler encore une fois que le commentaire stylistique n'est ni l'un ni l'autre et nécessite d'aborder le texte en tant que texte, c'est-à-dire au travers du prisme de ses procédés d'écriture et des effets de sens qui leur sont corrélés. On insistera également sur la nécessité de veiller à la correction de l'orthographe, de la syntaxe, plus largement de l'expression. L'agrégation est un concours de recrutement d'enseignants dont on attend une certaine maîtrise linguistique. Un temps de lecture, même minimal, s'avère indispensable pour éviter les erreurs grossières, du plus mauvais effet.

Le texte choisi n'était pas de nature à désarçonner. Il présentait des caractéristiques familières aux candidats maîtrisant le texte de Beauvoir, à différents niveaux (structure et énonciation propre au genre autobiographique, syntaxe concise et phrases à segments juxtaposés, tonalité humoristique ou ironique). De ce fait, il a permis de bien mesurer l'intimité des candidats avec l'œuvre au programme. La qualité du commentaire et la note obtenue ont dépendu à la fois d'une bonne connaissance du texte et de la maîtrise de la méthode du commentaire stylistique. Rappelons à cet égard deux nécessités de cette épreuve : d'une part celle de toujours tenir ensemble et la description et l'analyse des ressorts textuels ; d'autre part celle de construire une interprétation structurée autour d'une problématique clairement posée eu égard au genre du texte et aux particularités qui lui sont associées.

Une telle problématique est seule propre à doter le commentaire de la conduite argumentative qui lui est nécessaire. Cette conduite argumentative permet d'éviter de placer en début de commentaire des remarques portant sur des faits qui, pour n'être pas forcément marginaux, ne constituent pas le centre d'intérêt du texte. Ainsi, consacrer la première partie du commentaire au rythme ou à la ponctuation du texte paraît peu opportun, étant entendu que ces éléments, importants dans la détermination d'un style, doivent être associés à d'autres, plus directement appelés par le texte. En revanche, la caractérisation générique de l'œuvre devait être mobilisée : de nombreux candidats se sont contentés de relever la présence de la P1 dans le texte, ce qui ne suffisait pas. Les bonnes copies ont plutôt mis en évidence la structure du texte, qui juxtaposait le récit au passé et sa ressaisie au présent par l'autobiographe. C'est pourquoi – le jury y insiste cette année encore – il est si déterminant de mettre au jour la structure du texte, et de la relier à des interprétants énonciatifs, tonals, pragmatiques et génériques.

---

<sup>13</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 5<sup>e</sup> éd., 2014, p. 814.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1031.

Ce dédoublement de l'instance narrative en « je narrant » et « je narré », propre au texte autobiographique selon Ph. Lejeune, induit, d'un point de vue énonciatif, le déploiement de deux systèmes (sans pour autant que l'on puisse, comme certains l'ont fait en forçant quelque peu l'analyse, parler de brouillage des niveaux énonciatifs, le texte restant d'une grande clarté, laquelle fait partie de ses caractéristiques stylistiques) : système de discours embrayé sur le moment de l'énonciation, et système de récit correspondant au développement de l'histoire narrée. Chacun de ces systèmes comportait ses marques propres qu'il importait de décrire avec précision : ainsi, se limiter à la mention d'une « alternance des temps » qui « rythment le récit » ou en « constituant des indices » était approximatif et largement insuffisant. Il s'agit bien davantage de présenter chacun des systèmes énonciatifs en présence et de décrire leurs ressorts linguistiques : une analyse des temps verbaux appuyée sur les oppositions aspectuelles de ceux-ci (exemplairement entre passé simple, d'aspect global et imparfait, d'aspect sécant), était attendue.

On attirera enfin l'attention des candidats sur les risques de la paraphrase, qui peut prendre des formes plus ou moins subtiles, mais qui est, quelle qu'en soit la forme, à proscrire : ainsi, au-delà d'une reformulation du texte par le candidat, une citation qui se voit intégrée dans une phrase, même si elle comporte des guillemets, dès lors qu'elle ne donne pas lieu à un commentaire, relève de la paraphrase. La précision descriptive et analytique constitue contre ce risque le meilleur des garde-fous.

### Introduction

Aussi surprenant que cela puisse paraître, nombre d'introductions ne mentionnent ni le titre de l'œuvre ni le nom de l'auteur et ne prennent pas la peine de situer et de présenter l'extrait analysé – on rappellera donc que ces étapes sont attendues, avant la formulation de la problématique. Cette dernière a pour fin de déterminer les éléments principaux de caractérisation du passage, en l'évaluant à l'aune de ses caractéristiques générique, typologique, topique, voire tonale et scripturale. C'est de cette problématique que le plan de l'étude peut se déduire. On pouvait attendre de l'introduction qu'elle fasse valoir :

- L'inscription générique de l'extrait (il relève d'un texte autobiographique) propre à programmer un patron d'écriture supposant une voix narrative (je) dédoublée en un « je narrant » et un « je narré » ;
- La cohésion de l'extrait construite autour d'un ensemble de courts épisodes, dont la logique reste à définir ;
- Enfin la spécificité du passage : son ton humoristique et ironique, assez rare dans les *Mémoires* pour qu'on le remarque et qu'on en recherche les ressorts.
- Ces axes pouvaient ainsi être propres à déterminer une problématique les articulant.

Dans *La Force des choses*, au moment de relater le projet d'écrire ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Beauvoir évoque cette petite fille qu'elle a été et qu'elle a voulu « arracher à [s]a mémoire » pour « la faire asseoir, intacte, à [s]es côtés » : « Comment la tirer du néant<sup>15</sup> ? » s'interroge-t-elle alors. C'est à cette gageure que s'attachent les premières pages de l'autobiographie, au sein de la première partie qui retrace la vie de Simone, de sa naissance au déménagement rue de Rennes.

La résurrection de la petite fille est bien un défi scriptural, et ce à deux égards : du point de vue mémoriel, l'effacement de la petite enfance rend le récit moins linéaire que d'ordinaire ; la superposition de scènes hétérogènes rend compte de la rémanence de certaines images intenses mais partielles. Du point de vue de la cohérence narrative, alors que le titre laisse attendre une enfance conforme au programme de celle qui deviendra une *jeune fille rangée*<sup>16</sup>, les premières pages des *Mémoires* livrent une tout autre épopée en décrivant les crises furieuses d'une enfant capricieuse ; elles dessinent ainsi discrètement le caractère originel d'une Simone révoltée, qui sera prête, une fois adulte, à mener « ce branle-bas, ce grand combat, cette évasion, cette victoire<sup>17</sup> » qui l'attendent. Nous verrons comment la remémoration par la narratrice adulte de ses « rages » enfantines est le point de départ d'une réflexion à la fois drôle et sérieuse sur sa personnalité, que caractérise un « extrémisme » jamais démenti : tout en expliquant l'adulte par l'enfant et inversement, l'ethos passionné qui se dessine dans ce texte offre alors un contrepoint non dépourvu d'humour à la dimension classique et maîtrisée des *Mémoires*.

Nous nous pencherons d'abord sur la structure du texte, typique du genre autobiographique, qui tend à réduire progressivement le mystère des rages enfantines par l'activité analytique de la

<sup>15</sup> *La Force de l'âge, Mémoires*, t. 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 129.

<sup>16</sup> Pour mémoire, le titre de l'ouvrage est le détournement parodique du titre du récit de Tristan Bernard, *Mémoires d'un jeune homme rangé* (1899).

<sup>17</sup> *La Force de l'âge, Mémoires*, t. 2, op. cit., p. 355.

mémorialiste ; puis nous verrons comment le récit s'articule autour de micro-récits saillants propres à rendre compte du caractère intense mais incomplet du souvenir d'enfance ; l'humour et l'ironie déployés par le texte permettent à la fois un regard amusé sur l'enfant, et une première manifestation de la satire bourgeoise.

## 1- Structure du texte et genre autobiographique

La structure du texte, selon un mouvement caractéristique des *Mémoires*, associe récit et interprétation ; les événements narrés, *a priori* surprenants, ont vocation à se réinscrire dans une psychologie – voire un destin – et participent ainsi à l'éthopée de la mémorialiste.

### a. Récit et interprétation : une structure réflexive

La structure du texte met nettement en regard le récit (l. 1-17) et sa ressaie par le *je* narrateur (l. 18-fin) :

l. 1-3 : Interrogation sur un comportement qui semble rester mystérieux pour le *je* narrateur (« quelque chose clochait ») ; thématization de la description par ancrage : « crises furieuses » ;

l. 3-5 : premier souvenir, la prune de Divonne-les-Bains ;

l. 5-6 : second souvenir, le square, plus condensé + l. 7-8 : commentaire de la narratrice adulte ;

l. 8-17 : troisième souvenir, lui-même divisé en deux : l'anecdote du coup de pied et le récit qu'en fait la tante dans *La Poupée modèle* ;

l. 18-21 : retour analytique sur les anecdotes « je me suis souvent interrogée » : aspect accompli + répétition « souvent ».

- Alternance entre singulatif (les trois scènes de crise ; la scène de la lecture « ce jour-là ») et itératif (« des crises furieuses me jetaient sur le sol », « dans ces moments-là », « je hurlais si fort... on me prit quelquefois »). La crise est donnée à la fois dans son intensité singulière et dans sa récurrence, qui en fait un trait de caractère.

- Temps verbaux qui tissent le lien entre passé et présent : passé composé reliant le passé au présent de l'énonciation (« je me suis souvent interrogée => « je crois », présent actuel), et exprimant la continuité entre l'extrémisme de l'enfant et celui de l'adulte (« je n'ai jamais tout à fait renoncé »).

- Continuités isotopiques entre les récits et leur commentaire : « crises furieuses » / « rages ».

### b. Du mystère à l'explication

Le retour analytique sur les anecdotes « je me suis souvent interrogée », avec une reformulation du thème-titre « mes rages », produit une boucle discursive et constitue le texte en unité de forte cohésion. Le récit part d'un comportement *a priori* étrange, opaque (« quelque chose clochait »), mais résout cet apparent paradoxe par une mise en perspective toute téléologique.

- Un comportement inexplicable :

\* Paradoxes, antithèses : Le connecteur argumentatif « pourtant » fait la bascule entre les deux aspects du caractère de l'enfant, tous deux paroxystiques (« très gaie » vs « furieuses »). Paradoxe plaisant « remercier d'un coup de pied », qui oppose ce qui aurait été un comportement normal (remercier) et le comportement disconvenant (le coup).

\* Isotopie négative : (« ni, ni, ni », l. 7) : négation dialogique qui oppose les faits à ce qui aurait été un comportement attendu.

\* Le caractère inexplicable des crises est aussi signifié par le point de vue externe qui est choisi dans les anecdotes : la mémorialiste ne livre qu'un comportement que n'expliquent pas d'éventuelles pensées de l'enfant.

- La cohérence d'une vie :

Le deuxième paragraphe résout le paradoxe initial : la démarche herméneutique (« je me suis longtemps interrogée sur la raison et le sens ») permet de dégager une solution qui réduit le mystère en expliquant l'enfant par l'adulte qu'il est devenu.

\* Quête herméneutique et lexique abstrait : « interrogée », « raison », « sens », « vitalité », « extrémisme » + métonymies de l'abstrait pour le concret « convoitises », « répugnances ».

\* Phrase : la dernière phrase témoigne d'un « grand style » analytique, avec marqueurs insistants de belle langue :

- longue apposition frontale (« poussant... obsession »), dont le rattachement à la principale n'est pas régulier en français moderne

(« poussant » est incident à l'objet « me », et non au sujet « un abîme ») et rappelle ici la syntaxe plus lâche des syntagmes participiaux détachés en français classique ;

- hypozeux (parallélisme de construction), attelage, constance de l'antithèse (« convoitises/ répugnances », « vomissement/obsession », « j'aimais / je n'aimais pas »), comme figure homologique du caractère extrême.

\* Modalisations : « je crois que » (l. 18), « (s'expliquent) en partie », « tout à fait » (l. 20) : tendent à faire de soi-même l'objet d'une investigation, qui demeure une entité à déchiffrer et conserve sa part d'impénétrabilité.

=> Sont ainsi en germe dans le récit les grandes constantes d'un caractère d'exception : puissance de révolte, dont Beauvoir voit la racine dans une enfance sainement « dérangée » ; extrémisme qui en fait déjà un « personnage » de roman – et plus tard de sa propre autobiographie ; orgueil assumé, à la hauteur des « crises » de la fillette.

## 2- Caractéristiques des récits : intensité et concision

Les trois micro-récits qui constituent l'essentiel du texte (l. 3-17) donnent à sentir à la fois le surgissement des images restées en mémoire, et la recréation du souvenir par le travail de l'écriture.

### a. L'intensité dramatique

\* Le présent de narration produit un effet de « gros plan » ; l'aspect sécant de l'imparfait est prolongé par celui du présent, substitué à l'aspect global du passé simple, sur des verbes d'aspect lexical imperfectif (« déjeunons » / « donne » / « hurle » / « tombe ») => effet de dramatisation.

\* Hyperboles : intensifs (« furieuse », « jetée », « hurlant », « arrachée », « extraordinaire », « martyre », « extrémisme », « fougueuse », « obsession », « abîme »), adverbes qui marquent un haut degré (« tellement », « si fort », « si longtemps ») ; métaphore verbale (« arracher »), manifestation physique extrême (« violette, convulsée ») ; structure énumérative à deux ou trois groupes exprimant des idées proches (figure d'exposition) : « protégée, choyée, amusée » ; « ni le regard orageux..., ni la voix sévère..., ni les interventions extraordinaires » ; répétitions lexicales (polyptote « hurlant », « hurle », « hurlais »).

\* Antithèses : nombreuses, elles dessinent un caractère passionné et complexe, notamment dans les deux premières phrases opposant euphorie et dysphorie (« gaie » / « furieuses », « protégée, choyée, amusée » / « violette, convulsée ») ; ici l'antithèse est renforcée par les structures en miroir (appositions frontales / appositions finales) => signe du paradoxe initial, le comportement incohérent de l'enfant.

\* Choix de quelques éléments saillants qui donnent une couleur au récit : *realia* « Divonne-les bains », « boulevard Raspail », « square Boucicaut », « Luxembourg » ; ces toponymes authentiques attestent de la dimension autobiographique ; *La Poupée modèle*, « journal des petites filles », périodique (1863-1924) ; lieux communs de l'enfance : les « pâtés » de sable au square, le bonbon offert en guise de consolation par la dame.

\* Présence minimale de discours rapportés au style direct, assurant un effet de saillance : monosyllabe-interdiction (« Non ») ; phrase nominale exclamative (« Pauvre petite ! ») => mise en relief d'éléments significatifs et caractère abrupt de la saynète en accord avec les réactions paroxystiques de la fillette.

### b. La concision de l'anecdote : étude des phrases

\* Nette domination des phrases courtes ou moyennes, assez atypiques au sein des *Mémoires*, qui manient plus volontiers la phrase longue, néo-classique, en alternance avec des phrases courtes en début ou fin de paragraphe. Un récit s'achève par une phrase courte, faisant chute (« Je la remerciai d'un coup de pied »), comme Beauvoir les affectionne.

\* On retrouve cependant, plus ramassée que d'ordinaire, une structure typique de la prose de Beauvoir, la phrase à deux ou trois segments séparés par le point-virgule ou les deux-points. Les effets en sont divers, même s'ils concourent globalement à la recherche d'un *tota simul* qui est l'une des expressions stylistiques du substrat philosophique existentialiste. Les segments entrent tantôt



dans une relation cadre / événement (« j'ai trois ans » / « on me donne »), de conséquence / cause (« cet épisode fit grand bruit » / « une tante le raconta ») ; de succession chronologique (« je me sentis un personnage » / « la gêne me gagna » ; « « Non » / et je tombe »). Dans ce texte, les ponctuations moyennes concourent surtout à l'expression de la concision, du raccourci.

\* L'asyndète est privilégiée, ou un coordonnant multifonction « et » (« et je tombe »), qui insiste sur la successivité et gomme les liens causaux. Dans cette structure ramassée, les faits intermédiaires (pensées, paroles...) sont tus, et le lecteur doit former des inférences causales pour rétablir la cohérence du récit et faire le lien entre le « non » de la mère et la chute de l'enfant.

=> On observe donc un travail sur la saillance de micro-récits extrêmement ramassés et intenses, auxquels la rareté des liens logiques et les figures d'opposition confèrent un caractère abrupt. Les effets de chute contribuent aussi à la drôlerie du texte.

### 3- Polyphonie, humour et ironie

La polyphonie qui parcourt les *Mémoires* et fait entendre plusieurs voix (celles des autres, mais aussi les différentes voix de Simone) permet d'alléger un style qu'on a souvent accusé d'être un peu plat, ou « donneur de leçon », au point que Beauvoir croit nécessaire de s'en défendre dans le Prologue de *La Force de l'âge* : « Des critiques ont cru que dans mes *Mémoires* j'avais voulu donner aux jeunes filles une leçon ».

Ici, même si la rage de Simone dessine son destin de façon un peu convenue, téléologique, la polyphonie confère au texte un humour qui passe par le regard amusé que la mémorialiste pose sur l'enfant, mais aussi une ironie plus corrosive, qui prend la famille pour cible<sup>18</sup>.

#### a. Dialogisme externe et interne

\* Les discours cités : paroles des adultes au discours direct :

- Le « Non » sec de la mère, négation symbolisant la convenance répressive et inexpliquée du milieu bourgeois.
  - Citation littérale de *La Poupée modèle*, dont chaque segment est disséqué et vérifié par la petite fille. Les deux phrases s'opposent terme à terme : « pleurait » ≠ « ne pleurait » ; « souvent » ≠ « jamais » ; « regrettait » ≠ « aimait » ; « brebis » ≠ « m' ».
- L'intertexte pastoral, ou biblique, sensible dans la lexie « brebis », est récusé par la reformulation de l'enfant (« comment peut-on comparer une petite fille à des moutons ? »).

La non-vériconditionnalité de l'énoncé entraîne un soupçon envers une certaine littérature, et dessine en creux l'exigence éthique et esthétique des *Mémoires*.

\* Les facettes du moi : points de vue alternés de l'enfant et de l'adulte

- Lexiques et connotations : certaines lexies connotent le langage enfantin (« clochait », « papa », « maman »), d'autres appartiennent plus nettement au moi écrivain (« violette et convulsée », « incertains rapports », « révérence », la métaphore « regard orageux » + dernier paragraphe).
- L'insertion parenthétique (« c'était à Divonne-les-Bains ») superpose la vision de l'enfant de 3 ans (la terrasse ensoleillée) et la toponymie qui correspond au savoir de la narratrice adulte.
- Le discours indirect libre (DIL) de l'enfant : « Louise ne pleurait jamais », puis l'interrogation au présent désynchronisé, qui tend vers le gnomique (« comment peut-on comparer une petite fille à des moutons ? ») soulignent le caractère incongru du rapprochement entre les brebis et la fillette => écart humoristique.

---

<sup>18</sup> On peut distinguer ironie et humour : tous deux reposent sur une distanciation ludique ou malicieuse, qui crée un décalage – source de polyphonie ; mais l'humour, peu clivant, relativise les assertions produites sans jugement tranché, et en sollicitant la connivence du public, tandis que dans l'ironie, la distanciation ludique se double d'un jugement critique à l'encontre d'une cible (voir Alain Rabatel, « Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation) », *L'Information grammaticale*, n°137, 2013, p. 36-42).

\* Les zones ambiguës. L'expression des points de vue chez Beauvoir peut localement aller jusqu'à des effets d'ambiguïté, notamment dans les DIL ou les points de vue représentés. Par exemple, qui pense que « quelque chose clochait », le je narrateur, adulte, qui relate les faits ? Ou doit-on ici entendre le point de vue de l'enfant ? La description tout extérieure, physiologique, de la rage dans cette phrase peut faire pencher pour la vision de l'adulte.

#### b. L'ironie et ses cibles

La visée critique de l'ironie se concentre notamment sur trois cibles :

\* La littérature édifiante : *La Poupée modèle* comme contre-modèle.

- Ironie envers la tante : métonymie « manier la plume » (l'écriture, d'activité intellectuelle, se fait « manuelle ») ; l'intertexte pastoral (« brebis »), et le stéréotype social de la bonne venue de la campagne trahissent une littérature inauthentique.

- Les « incertains rapports » entre la littérature et la vérité : la lecture ironique est déclenchée par la litote (« soupçonnai », « incertains » alors que visiblement tout est faux), par la disconvenance de tons (lexique trop élevé pour un enfant, antéposition de l'adjectif « incertain » – l'antéposition étant souvent un signe d'ironie chez Beauvoir) => ironie envers la littérature édifiante, mais humour complice envers la petite fille qui témoigne d'un bon sens qui préfigure la vocation analytique du « je ». Toutefois ce bon sens, qui reste peu vraisemblable chez une enfant de cet âge, indique la recréation de l'enfant par la mémorialiste.

\* La bourgeoisie intellectuelle : les contenus implicites

- Les coordonnées référentielles du récit (une ville d'eau, les VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> arrondissements de Paris) sont aussi là pour situer la cible de la discrète satire, puisqu'elles connotent le milieu bourgeois.

- Le « non » de la mère symbolise la norme sociale dans ce qu'elle a d'absurde : privé de toute explication, il reste non motivé – le lecteur peut sans doute retrouver les tenants de cette leçon de savoir-vivre : on pèle une pêche, mais pas une prune – mais sans cette explicitation l'éducation bourgeoise semble d'autant plus absurde.

\* L'enfant elle-même – ici le regard est à la fois amusé et complice, davantage du côté de l'humour que de l'ironie : le paradoxe plaisant (« remercier d'un coup de pied ») signe l'incohérence de la séquence don / coup.

« Je me sentis un personnage » s'entend comme moquerie à l'égard de la vanité de la petite fille ; mais cette vanité est à relativiser car, là aussi, le destin de Simone se dessine – puisqu'elle sera bien le personnage des *Mémoires*.

#### Conclusion

Si la remémoration des anecdotes de l'enfance trouve une place attendue dans le récit autobiographique — et préférentiellement en son début — les épisodes où éclatent les « rages » de la petite Simone assument une forme originale : à la fois extrêmement ramassées et saturées d'hyperboles, les saynètes dessinent une épopée de révoltée, trait de caractère qui distingue et identifie l'écrivain à la fois par opposition aux codes familial et sociaux, mais aussi aux codes littéraires, tant est programmatique le dédain manifeste envers toute littérature édifiante, partant mensongère, contre laquelle l'œuvre de Beauvoir n'aura de cesse de se prémunir.

Le caractère passionné ici décrit entre dans une certaine tension avec la ressaisie ordonnatrice, qui ira dans la suite de ce passage jusqu'à expliquer la crise par le défaut de fondement de la loi, son caractère arbitraire : « partout je rencontrais des contraintes, nulle part la nécessité », comme si l'enfant mettait en acte un embryon de philosophie morale. La suite du passage évoque aussi le défaut de nécessité des mots (« Mais je refusais de céder à cette force impalpable : les mots »), qui annonce déjà le rapport privilégié au langage, la reconnaissance de sa puissance tout comme le désir de fonder un langage en raison.

La conclusion pouvait également se prêter à une mise en perspective philosophique de l'extrait, qui pouvait être lié à des problématiques phares de ces années d'après-guerre, propres à l'existentialisme : ici, la question de l'opposition entre liberté et contrainte était tout particulièrement appelée, la petite fille éprouvant par la contrainte de son milieu les limites de sa liberté, dont les rages et la charge de négativité qu'elles comportent lui permettent de s'émanciper pour s'ériger comme sujet libre à part entière. C'est donc par là aussi la question de la perception du sujet par autrui qui était posée ici, perception véhiculée ici par les différents points de vue donnés sur l'enfant et dévoilés dans les discours rapportés : l'enfant se découvre dans le regard de l'autre qui la réduit, tout en prenant

conscience de soi dans cette réduction même. Enfin, l'analyse des ressorts stylistiques de la synthèse rétrospective opérée par la mémorialiste pouvaient être mis en relation avec une autre idée chère à l'existentialisme : celle de la constitution rétrospective du sujet par l'acte de mémoire.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version latine

Rapport établi par Catherine Schneider, Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

« Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose / Observe exactement la loi que je t'impose : / Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours ; / D'aucun mot, d'aucun cri, n'en interromps le cours ; / Tiens ta langue captive ; et si ce grand silence / À ton émotion fait quelque violence, / Tu pourras me répondre après tout à loisir : / Sur ce point seulement contente mon désir. » Les agrégatifs connaissaient, pour l'avoir travaillée, cette fameuse tirade de l'empereur Auguste à Cinna, tirée de la pièce de Corneille inscrite à leur programme de littérature comparée (V, 1, v. 1425-1432). Peut-être savaient-ils aussi que ces quelques mots sont inspirés d'une page non moins célèbre du *De clementia* de Sénèque, au livre I, 9, 7-10, que la commission de latin avait cette année choisi de soumettre à leur sagacité, jetant ainsi un pont entre deux rives.

La scène est à Rome, vers l'an 5 de notre ère selon certains, un peu plus tôt, autour des années 15 avant notre ère, quelque part en Gaule, selon d'autres – la datation de l'épisode demeure discutée. Auguste vient d'être informé de la conspiration fomentée contre lui par le jeune aristocrate Cinna et, sur les instances de son épouse Livie, il le convoque pour lui tenir un discours long de plus de deux heures, « seul châtiment dont il allait se contenter », nous dit Sénèque (I, 9, 11). Il s'agissait pour l'auteur, au travers de cet *exemplum*, de valoriser les hautes vertus de la clémence dans l'exercice du pouvoir, en une sorte de « miroir tendu au Prince », en l'occurrence Néron, destinataire officiel de son traité. L'affaire est également relatée par Dion Cassius, au livre LV, 14, 1 - 22, 2 de son *Histoire romaine* ; elle traversera les siècles, donnant lieu à une superbe traduction de Montaigne dans ses *Essais* I, 23, traduction que voici :

« En premier lieu, je te demande, Cinna, paisible audience ; n'interromps pas mon parler : ie te donray temps et loisir d'y respondre. Tu sçais, Cinna, que t'ayant prins au camp de mes ennemis, non seulement t'estant faict mon ennemy, mais estant nay tel, ie te sauvay, ie te meis entre mains tous tes biens, et t'ay enfin rendu si accommodé et si aysé, que les victorieux sont envieus de la condition du vaincu : l'office du sacerdoce que tu me demandas, ie te l'octroyay, l'ayant refusé à d'aultres, desquels les peres avoyent tousiours combattu avecques moy. T'ayant si fort obligé, tu as entrepris de me tuer". A quoy Cinna s'estant escrié qu'il estoit bien esloigné d'une si meschante pensee : "Tu ne me tiens pas, Cinna, ce que tu m'avois promis, suyvit Auguste ; tu m'avois assuré que ie ne seroy pas interrompu. Ouy, tu as entrepris de me tuer en tel lieu, tel iour, en tel compaignie, et de telle façon". Et le veoyant transi de ces nouvelles, et en silence, non plus pour tenir le marché de se taire, mais de la presse de sa conscience : "Pourquoy, adiousta il, le fais tu ? Est ce pour estre empereur ? Vrayement il va bien mal à la chose publicque, s'il n'y a que moy qui t'empesche d'arriver à l'empire. Tu ne peux pas seulement deffendre ta maison, et perdis dernièrement un procez par la faveur d'un simple libertin. Quoy ! n'as tu pas moyen ny pouvoir en aultre chose qu'à entreprendre Cesar ? le le quitte, s'il n'y a que moy qui empesche tes esperances. Penses tu que Paulus, que Fabius, que les Cosseens et Serviliens te souffrent, et une si grande troupe de nobles, non seulement nobles de nom, mais qui par leur vertu honnoient leur noblesse ? »

Il s'agissait donc d'une belle page de littérature classique, d'une longueur raisonnable, qui ne posait pas de problème particulier de lexicque, excepté aux candidats maîtrisant mal la morphologie latine, et nous leur recommandons vivement de la réviser activement, et régulièrement, dans l'ouvrage de référence de R. Morisset *et al.*, *Précis de grammaire des lettres latines*, Paris, 1963 ou toute autre grammaire d'usage. C'était par conséquent un sujet plutôt « grammatical » qui supposait de leur part

une extrême rigueur dans l'analyse des constructions – un sujet à cet égard extrêmement sélectif – et les notes s'échelonnent cette année de 1 à 20 pour une moyenne de 7,57. Comme toujours dans l'exercice de la version, les barèmes adoptés par les jurys de concours valorisent la précision et c'est ce que l'on attend avant tout des candidats : respect du jeu des pronoms, des variations entre singuliers et pluriels, des degrés de comparaison des adjectifs, du jeu des temps, surtout, et des constructions syntaxiques, mais aussi des effets rhétoriques quand c'est possible, et ça l'était ici, tout cela écrit – cela va sans dire – dans un français impeccable, ce beau français qu'ils auront à enseigner au cours des quarante ans et plus de leur carrière à venir.

La scène qui nous occupe se présente comme une audition en justice – une *cognitio extra ordinem* – dans un cas de *perduellio*, à savoir un crime de haute trahison, assorti d'un *sacrilegium* lié au cadre religieux dans lequel devait se commettre l'attentat, au cours d'un sacrifice. Auguste, en vertu de l'*imperium* qui lui était conféré et des clauses de la *lex de maiestate*, disposait sur l'accusé du droit de vie et de mort, le redoutable *ius uitae necisque*. L'audition prend dans son ensemble la forme d'une brève narration (I, 9, 8), assortie de la présentation de preuves (I, 9, 9), d'une objection prêtée à la partie adverse et de sa réfutation (I, 9, 10) suivies – hors du champ du texte proposé – du prononcé de la sentence (I, 9, 11), Auguste y revêtant tout à la fois les rôles de victime, d'accusateur, de juge et même, un court instant, de défenseur de Cinna (voir S. Braund, citant B. Mortureux, dans son commentaire du *De clementia* de Sénèque, Oxford, 2009, *ad loc.*).

### Quelques remarques au fil du texte

#### 1. Requête préliminaire et narration des faits

« *Hoc* » inquit « *primum a te peto ne me loquentem interpelles, ne medio sermone meo proclames ; dabitur tibi loquendi liberum tempus. Ego te, Cinna, cum in hostium castris inuenissem, non factum tantum mihi inimicum sed natum, seruauit, patrimonium tibi omne concessi. Hodie tam felix et tam diues es ut uicto uictores inuideant. Sacerdotium tibi petenti praeteritis conpluribus quorum parentes mecum militauerant dedi ; cum sic de te meruerim, occidere me constituisti.* »

Le discours d'Auguste à Cinna débute par une requête préliminaire, polie, mais ferme et insistante, introduite par le pronom neutre singulier *hoc*, annonçant la double complétive niée introduite par le verbe *petere*, ici au simple présent de l'indicatif. Les diverses constructions de ce verbe sont nettement signalées dans le Gaffiot ; elles figurent également dans le *Précis* §97 (*petere aliquid ab aliquo*) et §476 (*petere ab aliquo ut + subj.*, dans la série des verbes de prière construits avec *ut* et *ne + subj.*), où il est par ailleurs rappelé que les propositions dites complétives « sont parfois difficiles à reconnaître [...] quand elles sont en apposition à un pronom neutre ou un nom dont elles développent le sens » (*Précis* §484-485). De fait, certains candidats ont buté sur une difficulté qui ne devrait pas en être une, assimilant cette double complétive à l'expression de la défense, ici difficilement envisageable puisque nécessitant en principe à la 2<sup>e</sup> personne du singulier une forme de subjonctif parfait ou une tournure en *noli + inf.* présent. Sur l'expression de l'ordre et de la défense, voir *Précis* §421-422.

Cette requête pose d'emblée les règles du jeu énonciatif à venir, tel que l'a voulu Auguste ; le champ lexical est ici centré sur la parole dans ses diverses modalités, avec le participe présent *loquentem* et le gérondif *loquendi* issus du déponent (et non du passif !) *loquor*, les subjonctifs *ne interpelles* et *ne proclames*, associés au syntagme *medio sermone meo*, autant de termes qu'il était malvenu de traduire littéralement. Il n'était pas ici question d'interpellation, ni de proclamation, et encore moins de sermon, mais simplement de la réaction naturelle, envisagée par Auguste, d'un individu mis en accusation, réaction faite de cris, d'exclamations et de protestations, ce qui d'ailleurs ne manquera pas de se produire. La précision *dabitur tibi loquendi liberum tempus* signale déjà, au

demeurant, que l'empereur ne se conduira pas en despote muselant toute forme d'opposition, mais qu'il entend faire preuve d'une forme de « *fair play* » dans l'application de règles équitables et loyales.

Cette impérieuse requête est suivie d'une brève narration ; en quelques mots, introduits par le classique *cum historicum* suivi du subjonctif plus-que-parfait, Auguste va faire l'historique de leurs relations, nourries de patience, de clémence et de générosité de son côté, d'ingratitude et de trahison du côté de Cinna. Le récit se déploie en un système d'oppositions entre pronoms personnels (*Ego te, Cinna ... mihi ... tibi*), substantifs (*hostium ... inimicum*) et formes participiales (*non factum tantum sed natum*), isolant les deux hommes du reste de leur groupe politique (*in hostium castris*) pour les emprisonner dans une sorte de duel (*inimicum*). On ne sait au juste à quel camp il est ici fait référence, peut-être celui de Pompée, en Sicile, en l'an 35, ou celui d'Antoine à Actium en 31 avant notre ère. La place remarquable des mots à l'attaque de la phrase, difficile à rendre en français, annonce d'ailleurs d'emblée la nature de leur affrontement, « d'homme à homme » (*Ego te, Cinna...*), un affrontement en quelque sorte atavique, comme le souligne la tournure *non factum tantum mihi inimicum sed natum* – « Tu fus mon ennemi même avant que de naître », écrit joliment Corneille (*Cinna* V, 1, 1441). Ce dernier segment a apporté à lui seul son lot d'erreurs, les candidats ayant bien souvent pris les participes parfaits passifs *factum* et *natum* pour des substantifs et l'on ne saurait trop leur recommander de réviser activement la conjugaison des verbes déponents ainsi que celle du verbe irrégulier *fieri* (*Précis* §387-388). La fin de la phrase n'a souvent guère été mieux comprise : puisqu'il était question de clémence, certains candidats ont pensé que – dans un suprême élan d'altruisme – Auguste était allé jusqu'à faire don de son propre patrimoine à Cinna : dans le segment *patrimonium tibi omne concessi*, c'était plutôt le contexte historique et sa logique propre qui devaient l'emporter, ce qui montre à quel point l'analyse grammaticale, à elle seule, ne saurait suffire à l'exercice de la traduction sans être assortie de réflexion et parfois, tout simplement, d'un zeste de bon sens.

La magnanimité passée d'Auguste aux heures les plus noires de la guerre civile se conclut par un premier bilan, formulé en quelques mots brefs, mais à tous égards éloquent : elle vaut à Cinna une position plus qu'enviable, et enviée même de ses anciens adversaires politiques – *Hodie tam felix et tam diues es ut uicto uictores inuideant*, qui s'énonce logiquement sous forme d'une proposition consécutive au subjonctif en *tam... ut...* (*Précis* §530-533). Il fallait veiller à rendre ici en traduction les figures de répétition et d'opposition et l'effet allitératif en *u*, ce qui était tout à fait possible.

Auguste fait ensuite à nouveau retour sur le passé, un passé plus récent, lié cette fois non plus aux affaires militaires, mais aux affaires civiles ou, plus précisément, religieuses, dans ce *Sacerdotium tibi petenti*, où *petenti* était à interpréter sans hésitation possible comme une forme de datif apposée au pronom *tibi*, complément du verbe *dedi*. Le syntagme *praeteritis conpluribus* est en revanche un ablatif absolu, sur lequel vient se greffer ici, fait moins habituel en latin, une subordonnée relative (*quorum parentes mecum militauerant*). Sur l'ablatif absolu, on se reportera au *Précis* §453-458, à compléter notamment par A. Ernout - Fr. Thomas, *Syntaxe latine*, Paris, 1951, §126-127. Il valait mieux traduire ici *parentes* par « parents », le terme latin, choisi à dessein, incluant une parentèle masculine plus large que celle des seuls « pères ».

Ce second retour sur le passé est assorti d'un second bilan, introduit par une concessive au subjonctif introduite par *cum* (*Précis* §509-514), où la formule *cum sic de te meruerim* renvoie évidemment, sous forme de litote, au traitement de faveur dont Cinna a bénéficié jusqu'ici, dans un sens du verbe *mereo / mereor* en construction adverbiale bien défini par le Gaffiot : *bene, male mereri de aliquo*, « être bien, mal méritant à l'égard de qqn, c.-à-d. rendre un bon, un mauvais service ; se comporter bien, mal, envers qqn ». Ces bons traitements sont bien mal payés de retour, comme l'indiquent les trois mots suivants, cinglants : *occidere me constituisti*, où *occidere* a plutôt le sens de

« faire assassiner » que d'« assassiner », Cinna étant ensuite clairement désigné comme le commanditaire du crime et non son bras armé.

## 2. La présentation des preuves

*Cum ad hanc uocem exclamasset procul hanc ab se abesse dementiam* : « *Non praestas* » inquit « *fidem, Cinna ; conuenerat ne interloquereris. Occidere, inquam, me paras* » ; *adiexit locum, socios, diem, ordinem insidiarum, cui commissum esset ferrum.*

Ce dernier mot, *occidere*, dans toute sa violence, ne manque pas de déclencher une vive protestation de la part de Cinna, qui comprend à présent que sa vie est en jeu. Les verbes *exclamasset* (dans une forme syncopée du plus-que-parfait du subjonctif pour *exclamauiisset*) et, plus loin, *ne interloquereris* font écho aux *ne... interpelles*, *ne... proclames* liminaires, confirmant, dans la réaction de Cinna, les prévisions d'Auguste. Cette protestation prend ici la forme d'une proposition infinitive, dont le sujet est *hanc... dementiam* et le verbe *ab se abesse*, dans une formule disant l'éloignement, renforcée par l'adverbe *procul*. Cette construction syntaxique est intéressante en ce que Sénèque a choisi de ne pas donner la parole à Cinna, dont les propos ne sont que brièvement et indirectement rapportés, réservant le discours direct à la voix de l'autorité, celle de l'empereur. Le travail sur la place des mots, qui sont dissociés dans le segment *procul hanc ab se abesse dementiam* pour culminer sur *dementiam*, dit par ailleurs le trouble extrême dans lequel se trouve à ce moment Cinna – il est à l'évidence en train de perdre ses moyens.

Auguste coupe immédiatement, et autoritairement, la parole à Cinna qui vient de l'interrompre, soulignant qu'il n'est pas homme de parole (*non praestas fidem, Cinna*) et lui rappelant le pacte qu'il a accepté en début d'audience (*conuenerat ne interloquereris*). Le terme *fides* doit se comprendre ici au sens de « promesse, assurance, parole donnée » bien défini par le Gaffiot, qui renvoie notamment Cic., *Att.* V, 21, *11 suam fidem alicui praestare*, « tenir parole à qqn ». *Conuenerat*, au plus-que-parfait de l'indicatif (et non à l'imparfait !), est par ailleurs employé dans une construction impersonnelle également signalée par le Gaffiot (*conuenit*, « il y a accord », *conuenit ut/ne*, « il est convenu que... ») et appelle logiquement, en vertu de la concordance des temps, une proposition au subjonctif imparfait (*ne interloquereris*).

Cette déclaration brutale, *Occidere, inquam, me paras*, est réitérée sur un ton certainement plus péremptoire : en prononçant, et en répétant, ce terme fatidique, Auguste a définitivement inversé les rôles – c'est lui qui vient de tuer Cinna, symboliquement, mais efficacement. Cette phrase pourtant lapidaire et sans difficultés syntaxiques particulières a, curieusement, posé bien des problèmes aux candidats, qui n'ont pas forcément compris que le pronom personnel *me* était ici le complément d'*occidere* (et non de *paras* !), peut-être troublés en cela par l'incise *inquam*. Une remarque au passage : il est tout à fait louable de vouloir respecter l'ordre des mots latins, mais cela tient parfois de la gageure et il était malvenu d'écrire ici, comme on a parfois pu le lire, « À me tuer, dis-je, tu te prépares ».

Pour couper court à toute velléité de révolte, Auguste égrène une à une, et de façon implacable, les preuves accablantes dont il dispose, rapidement résumées par Sénèque, dont le propos n'est pas de faire œuvre historique. En quatre mots énumérés en asyndète (*locum, socios, diem, ordinem insidiarum*) culminant sur la révélation du nom même de l'exécutant que nous ne connaissons pas – « Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé », dirait Corneille (*Cinna* V, 1492) – et, surtout, sur le terme à connotation éminemment tragique *ferrum* rejeté en toute fin de phrase, il déroule toute la topique des récits de conspiration à la façon sallustéenne. La tournure *ordinem insidiarum* est rare en latin ; elle n'en demeure pas moins fort compréhensible, rapportée au contexte. Quant à la

subordonnée relative *cui commissum esset ferrum*, elle comporte un subjonctif plus-que-parfait passif qui lui confère une valeur d'irréel du passé parfaitement logique, puisque l'attentat contre la personne d'Auguste vient d'être déjoué (cf. *Précis* §549 et 553).

### 3. Objection prêtée à la partie adverse et réfutation

*Et cum defixum uideret nec ex conuentione iam sed ex conscientia tacentem : « Quo » inquit « hoc animo facis ? Vt ipse sis princeps ? Male mehercules cum populo Romano agitur, si tibi ad inperandum nihil praeter me obstat. Domum tueri tuam non potes, nuper libertini hominis gratia in priuato iudicio superatus es ; adeo nihil facilius potes quam contra Caesarem aduocare. Cedo, si spes tuas solus inpedio : Paulusne te et Fabius Maximus et Cossi et Seruillii ferent tantumque agmen nobilium non inania nomina praeferebant, sed eorum qui imaginibus suis decori sint ? »*

Ces preuves sont si accablantes et si irréfutables qu'elles terrassent Cinna, qui demeure littéralement cloué sur place – c'est le sens du participe *defixum* dérivé du verbe *defigere*, qu'il fallait rapporter à un *eum* sous-entendu, renvoyant à Cinna. La suite de la temporelle se construit sur un mode binaire (*nec ex conuentione iam sed ex conscientia*), souligné par la répétition (à respecter en français) de la préposition *ex* et par l'homéoarchon *con-uentione/con-scientia*. Sénèque rend la parole à Auguste, pour lui faire énoncer une objection prêtée à Cinna sous forme d'interrogatives directes *Quo... hoc animo facis ? Vt ipse sis princeps ?*, qu'il va immédiatement réfuter. La première d'entre elles a donné lieu à bon nombre d'erreurs, car certains candidats, se laissant sans doute entraîner sans trop réfléchir par la place des mots, n'ont pas identifié le pronom démonstratif *hoc* comme une forme d'accusatif neutre singulier complément de *facis*, mais l'ont associé, au lieu de l'adjectif interrogatif *quo*, au substantif *animo* et l'on ne saurait trop leur recommander de revoir la morphologie des pronoms-adjectifs si souvent utilisés en latin (cf. *Précis* §219-226 pour les démonstratifs et §252 pour les interrogatifs). *Vt* devait par ailleurs se comprendre dans la question suivante comme la conjonction de but, introduisant une proposition finale au subjonctif, dénonçant bien l'objectif de Cinna, qui n'a, là encore, pas toujours bien été identifiée comme telle (à revoir donc, dans le *Précis* §524-529).

La réfutation qui suit va se faire sur un ton à la fois indigné, comme l'indique le juron *mehercules*, et sarcastique. Elle débute par la tournure au passif impersonnel *male... cum populo Romano agitur*, signalée par le Gaffiot en II, B, 2 *agere cum aliquo bene, male*, etc., « se comporter bien, mal, à l'égard de qqn, traiter qqn bien, mal », qui renvoie notamment à Sen., *Ep.* 124, 12 *bene agitur cum senectute si... peruenit*, « c'est un bonheur pour la vieillesse, si elle parvient ». Auguste prend à présent de la hauteur et adopte pour ainsi dire une perspective en surplomb, véritablement impériale, englobant les divers acteurs de la vie politique romaine inclus dans le *populo Romano* qui vient d'être mentionné. Il envisage ainsi, en une gradation, les relations de Cinna tantôt « de toi à moi », tantôt « de toi à d'autres », qu'il s'agisse d'un simple affranchi d'abord, puis de certains nobles (*Paulusne te et Fabius Maximus*), ensuite de certaines familles nobles (*et Cossi et Seruillii*), enfin de l'ensemble de la noblesse (*tantumque agmen nobilium*), celle du moins qui mérite à ses yeux véritablement ce titre.

Les relations entre Cinna et Auguste sont placées sous le signe de l'obstruction : Cinna ne le perçoit que comme un obstacle à franchir dans la conquête du pouvoir (*si tibi ad inperandum nihil praeter me obstat*), une entrave à ses aspirations (*si spes tuas solus inpedio*) – c'est en tout cas ainsi que l'empereur analyse, et expose, les faits, lucidement d'ailleurs. Il fallait dans ces deux conditionnelles respecter les formes d'indicatif présent (*obstat ... inpedio*), le neutre *nihil* (un choix intéressant de la part de Sénèque), identifier la valeur finale de l'adjectif verbal *ad inperandum* et ne pas lire, ni traduire, *spes tuas solas*, au lieu de *spes tuas solus inpedio*.



Les relations entre Cinna et d'autres qu'Auguste sont placées sous le signe de la défection : absence d'appuis en justice tout d'abord, qui lui valent la perte d'un procès dans une banale procédure civile, sans enjeu, au bénéfice d'un simple affranchi, à lui qui prétend renverser l'empereur en titre ! Il fallait ici identifier la postposition *gratia* construite au génitif dans le segment *libertini hominis gratia* (*Précis* §328) et surtout éviter de traduire *libertini hominis* par « un homme libertin » : gare aux calques en traduction ! Le sens de l'adverbe *adeo* était plus délicat à saisir dans la séquence *adeo nihil facilius potes quam contra Caesarem aduocare* et le jury a admis ici diverses interprétations de ce terme. Il est d'une cruelle ironie et marque une forme de surenchère dans le sarcasme, conforme à l'un des emplois du mot, signalé dans le Gaffiot. Quant à l'infinitif *aduocare*, il figurait dans le dictionnaire au sens d'« appeler comme aide, invoquer l'assistance de », avec une référence précise à notre extrait.

L'empereur lui propose alors fort ironiquement de se retirer pour lui céder la place – c'est ici plutôt le sens de *cedo*, induit par la ponctuation et la conditionnelle qui suit – avant de lui rappeler que, même dans ce cas, il aura fort peu de soutien à espérer du côté de la haute noblesse. Ce rappel prend la forme d'une question rhétorique, marquée par un rythme ascendant, un balancement et une polysyndète (*Paulusne te et Fabius Maximus et Cossi et Seruillii ferent tantumque agmen nobilium*), mettant habilement en valeur l'énumération des grands noms (*Paulusne te et Fabius Maximus*), puis des grandes familles aristocratiques (*et Cossi et Seruillii*) et de l'ensemble de cette caste, formant « bataillon », et non des moindres (*tantumque agmen nobilium*). Il fallait ici évidemment analyser les formes *et Cossi et Seruillii* comme des formes de nominatifs pluriels sujets du verbe *ferent*, et non de génitif singulier. Ce *tantumque agmen nobilium*, « si grand bataillon de nobles » est défini en quantité et, surtout, en qualité, par un balancement *non...sed*, introduisant une dissymétrie syntaxique, avec un participe présent d'un côté (*praeferentium*), une subordonnée relative de l'autre (*eorum qui imaginibus suis decori sint*). La question culmine sur un terme fondamental, celui de l'honneur, de la gloire (*decori*), dans une tournure de double datif bien connue en latin (*qui imaginibus suis decori sint*), mais plutôt méconnue des candidats (voir *Précis* §72).

Le discours d'Auguste ne s'achève pas là, mais se poursuit plus de deux heures durant pour se conclure par un geste de clémence, assorti, dans le récit de Sénèque, d'un pacte d'amitié et de loyauté réciproques, qui ne sera jamais trahi. Une légende était née, dont les échos retentissent encore dans ces vers de Corneille : « Et que vos conjurés entendent publier / Qu'Auguste a tout appris, et veut tout oublier » (*Cinna* V, 3, 1779-1780).

### Traduction proposée

« Ce que d'abord », dit-il, « je te demande, c'est de ne pas m'interrompre quand je parle, de ne pas te récrier au milieu de mon discours ; il te sera accordé du temps pour parler tout à loisir. Moi, alors que je t'avais trouvé, Cinna, dans le camp de mes adversaires, toi qui n'étais pas seulement devenu mon ennemi, mais qui étais venu tel au monde, je t'ai sauvé, je t'ai laissé tout ton patrimoine. À ce jour, tu es si prospère et si riche que les vainqueurs envient le vaincu. Le sacerdoce que tu demandais, au détriment de bon nombre de gens dont les parents avaient fait campagne avec moi, je te l'ai accordé ; alors que je t'ai traité de la sorte, tu as prévu de me faire assassiner. » Alors qu'à ce mot il s'était écrié qu'il était bien loin de commettre pareille folie, Auguste dit : « Tu ne respectes pas ta parole, Cinna ; il avait été convenu que tu n'interviendrais pas. Tu t'apprêtes à me faire assassiner, dis-je » ; il précisa en outre l'endroit, les complices, la date, le plan des opérations, [le nom de] celui à qui aurait été confié le fer. Et, alors qu'il le voyait pétrifié, et muet non plus désormais par suite de leur convention, mais par suite de sa culpabilité, il dit : « Dans quelle intention fais-tu cela ? Pour être toi-même empereur ? Parbleu, les choses vont bien mal pour le peuple romain, s'il n'y a rien, à part moi, pour te faire obstacle dans la conquête du pouvoir. Tu n'es même pas capable de veiller sur ta propre maison, tu as récemment perdu un procès civil au bénéfice d'un simple affranchi ; mais, bien sûr, il

n'est rien de plus facile pour toi que d'en appeler contre César. Je me retire, si j'entrave seul tes espérances : est-ce que Paul-Émile, et Fabius Maximus, et les Cossus, et les Servilius, vont te soutenir, et tout ce bataillon des nobles, de ceux qui affichent non pas de vains noms, mais qui font honneur aux portraits de leurs aïeux ? »

### Quelques conseils aux futurs candidats

Nous ne répéterons pas ici tous les précieux conseils dispensés d'année en année dans les rapports de concours ; ils sont disponibles en ligne sur le site du ministère, à l'adresse <http://www.education.gouv.fr/cid4927/sujets-des-epreuves-d-admissibilite-et-rapports-des-jurys.html> et nous engageons vivement les candidats à en prendre connaissance et à en tirer le meilleur parti. Nous renvoyons aux rapports des sessions passées, toujours valables, et nous nous contenterons seulement de reprendre ici quelques indications susceptibles de guider les agrégatifs dans leur travail de préparation.

Rappelons, pour commencer, qu'il est inutile, le jour de l'épreuve, de se jeter sur le dictionnaire comme si l'on avait entendu le coup de pistolet du starter : une version en quatre heures relève plutôt de l'épreuve de fond que du sprint. Consacrer le premier quart d'heure à lire tranquillement, plusieurs fois, l'extrait proposé n'a rien de superflu, loin s'en faut : c'est le temps qu'il faut pour se calmer et reprendre ses esprits après l'affolement que génère toujours la découverte du sujet ; c'est aussi le temps qu'il faut pour découvrir le passage, s'en imprégner peu à peu et commencer à percer quelques-unes des nébulosités du texte qui, à première lecture, se présente souvent comme une masse compacte et obscure. Bien des erreurs, grossières, de traduction sont manifestement dues à un défaut de concentration ou à une lecture trop hâtive du texte, qui bloque la compréhension. Il faut aussi apprendre à circuler dans le texte, que l'on traduira au fur et à mesure et si, d'aventure, l'on bute sur une difficulté que l'on ne parvient pas à résoudre, on poursuit son chemin sans faiblir : le milieu en éclaire souvent le début, et la fin, le milieu.

Pour être en mesure d'aborder l'épreuve de version latine avec une relative sérénité, il faut avoir acquis dans l'année quelques réflexes et rien n'est plus facile, s'agissant de latin : plus on le pratique, meilleur on devient – c'est mathématique. Il est d'ailleurs parfaitement possible de le pratiquer en s'amusant et en y prenant du plaisir, et non comme une torture que l'on s'inflige. Il suffit, par exemple, d'en lire un peu tous les jours, sans dictionnaire, dans une édition bilingue, en naviguant du latin vers le français et du français vers le latin, et en choisissant pour commencer des textes à son niveau, même très « bas » s'il le faut, et, surtout, des textes qui plaisent, sans d'ailleurs forcément se limiter aux grands textes classiques et à l'époque antique. Comme l'écrivait déjà Renaud Viard dans le rapport de concours publié en 2007 « *fabricando faber fit* : c'est aussi en lisant du latin qu'on devient latiniste. Un apprentissage purement théorique et récitatif des déclinaisons latines ne remplacera jamais une lecture régulière de quelques lignes de latin, permettant de s'imprégner du vocabulaire, de la grammaire, des tournures, de s'habituer à l'ordre des mots et, plus généralement, de se familiariser avec des faits d'histoire et de culture indispensables pour toute compréhension d'un texte latin ».

Pour ce faire, les moins aguerris pourront commencer par l'*Epitome historiae sacrae* de l'abbé Lhomond, ou son *De uiris illustibus urbis Romae*, bien connus des latinistes, enchaîner avec quelques extraits des abrégiateurs latins, tels Aurélius Victor (*Livre des Césars*) et le pseudo-Aurélius Victor (*Abrégé des Césars* ; *Origines du peuple romain*), Festus (*Abrégé des hauts faits du peuple romain*), Eutrope (*Abrégé d'histoire romaine*), tous disponibles dans la Collection des Universités de France. Ils pourraient poursuivre avec quelques pages de César (*Guerre des Gaules*, par exemple) et de Cicéron, tirées des *Catilinaires* ou des *Verrines*, pour commencer, puis revenir à des historiens de style plus « complexe » (Tite-Live, Suétone). Du côté de la poésie, les *Métamorphoses* d'Ovide offrent de belles

pages abordables, que l'on pourra compléter par l'*Énéide* de Virgile, les *Élégies* de Tibulle, l'une ou l'autre tragédie de Sénèque (*Médée*, *Phèdre*), quelques fables de Phèdre, par exemple. Et pourquoi pas quelques dialogues tirés des comédies de Plaute ou de Térence ? Plusieurs de ces auteurs figurent sur le très utile site de juxtalinéaires de Thierry Liotard, à l'adresse <http://juxta.free.fr>, que nous recommandons à tous de visiter. Nous n'avons mentionné ici que les classiques du genre, accessibles en traduction bilingue, mais le champ de la latinité est immense, de Plaute à nos jours : on peut même écouter du pur latin cicéronien sur la chaîne de radio finlandaise Yle – ce sont les *nuntii Latini* (<http://ohjelmaopas.yle.fi/1-1931339>) – ou lire les actualités dans les *nuntii Bremenses* (<http://www.radiobremen.de/nachrichten/latein/startseite106.html>) en Allemagne et sur *Ephemeris. Nuntii Latini universi* (<http://ephemeris.alcuinus.net/index.php>) en Pologne. Pourquoi ne pas tenter de le pratiquer comme une langue vivante ? Le lexique en est assurément moderne, en rapport avec l'actualité, mais l'apprentissage de la morphologie, parfaitement classique, s'y fera peut-être plus naturellement.

Un dernier mot – et ce n'est pas le moins important – concernant l'expression française : est-il nécessaire de rappeler que l'épreuve de version est également une épreuve de français et qu'il convient de veiller à la correction de la langue ? Tout agrégatif digne de ce nom devrait connaître (et savoir conjuguer !) les formes de passé simple, maîtriser les règles d'accord du participe passé, être sensible aux nuances du lexique. Les accents, les majuscules, les signes de ponctuation sont essentiels à la bonne compréhension de la langue française ; on ne saurait en faire l'économie et leur absence participe d'une approximation, d'un flou qui n'a rien d'artistique, là où l'on exige précision et rigueur. Et ces qualités-là, à qui les demandera-t-on si de futurs enseignants de français venaient à s'en dispenser ?

## ÉPREUVES ÉCRITES : version grecque

*Rapport établi par Laurence Vianès, maître de conférences à l'Université Grenoble Alpes et Yovan Stupar, professeur en khâgne au Lycée Louis le Grand.*

Le jury se réjouit de l'augmentation continue du nombre de candidats choisissant la version grecque. Celle-ci ne s'est pas accompagnée d'une hausse du niveau cette année, et on déplore un grand nombre de versions très fautives, qui ont été notées moins de 02/20. Les deux meilleurs candidats obtiennent la note de 16/20, un peu plus basse que les années précédentes.

Les vers 364 à 388 du *Philoctète* de Sophocle constituaient le texte à traduire, car même à l'agrégation de Lettres Modernes on est susceptible de se voir proposer un texte de poésie. Dans le cas présent, les mots rares sont bien répertoriés dans le dictionnaire, et si les élisions peuvent effrayer au premier abord, une habitude minimale suffit pour savoir les restituer : nous ne saurions trop encourager les candidats à acquérir cette habitude.

En matière d'expression française, beaucoup trop de candidats rendent le passif par « se faire » + infinitif. La tournure est légitime quand il s'agit d'exprimer un véritable factitif, mais vulgaire dans le cas contraire. Pour parler concrètement, on se fait habiller de neuf ou transporter à la clinique (en demandant à autrui de procéder à l'action), mais personne ne se fait gifler et encore moins assassiner, à moins d'être psychiquement perturbé. Enfin, on ne se fait pas piéger par telle expression grecque mais on est piégé par elle, ou peut-être on se laisse piéger ; il est possible d'éviter cela avec un peu d'agilité.

*v. 364-366. Rejeton d'Achille, l'ensemble des biens de ton père est à ta disposition pour que tu le prennes, mais ces armes-là, c'est un autre homme qui en est le maître aujourd'hui, le fils de Laërte.*

Dans σπέρμα la métaphore n'est presque plus sensible : on a accepté les traductions par « rejeton, fils, descendant » mais pas le sens littéral de « semence ». ὦ n'est pas solennel en grec, c'est son absence que l'on doit rendre par « ô ».

Pour τἄλλα πατρῶ' (= τὰ ἄλλα πατρῶα) on a accepté « les autres biens de ton père » uniquement parce que la contrepartie (« mais ces armes-là ») vient immédiatement ensuite ; bien sûr quand ἄλλος, « autre », est placé *avant* l'objet auquel il s'oppose en étant autre, le français parle plutôt d'un ensemble et de sa partie, et le jury a accordé un bonus pour la traduction qui devait en résulter : « l'ensemble, le reste des biens de ton père ». Πάρεστί σοι / ἐλέσθαι peut se rendre « il t'est loisible de t'approprier » (et non pas « de choisir ») avec τἄλλα comme C.O.D., mais on tient mieux compte de la pause qu'induit la fin de vers en faisant de ce dernier mot le sujet et en traduisant : « l'ensemble des biens de ton père est à ta disposition, pour que tu te l'appropries. »

*v. 367-370. Et moi, je fonds en larmes et me lève aussitôt, en proie à une colère profonde, et tout affligé, je dis : Ô misérable, est-ce que vous avez osé, en vous substituant à moi, faire don à quelqu'un de mes armes, avant d'avoir recueilli mon accord ?*

Avec δακρύσας... ἐξανίσταμαι et καταλήσας λέγω, on a deux phrases où l'aoriste dans le participe ne sert pas à caractériser l'action comme antérieure à celle du verbe principal, mais comme simultanée, du fait que l'action du verbe principal requiert elle aussi l'aoriste — même si ici elle est exprimée au présent de narration ! Tout au plus on pouvait faire dire à Néoptolème « après avoir éclaté en sanglots je me lève » ; en revanche « après avoir ressenti de la douleur, je déclare » a quelque chose d'absurde. Le jury a toléré que des candidats rendent par des passés les deux présents ; il aurait préféré les voir traduits par le présent de narration, qui existe en français. Dans ὄργῃ βαρεῖα l'adjectif « lourd » ne convient pas ; en revanche « sous le coup de la colère » rend bien l'idée.

Une légère incohérence résultait de l'interpellation au singulier σχέτλι' (= σχέτλιε, en aucun cas σχέτλιοι) suivie de la deuxième personne du pluriel 'τολήσατ' (= έτολήσατε). Il semble bien que σχέτλιε soit d'habitude injurieux et s'adresse ici à celui des Atrides qui vient de parler. Cependant le jury a admis « malheureux que je suis » qui évitait la rupture de construction ainsi que « Malheur ! » qui s'adaptait au contexte sans trancher la question.

άντ' έμοϋ ne signifie pas « sous mes yeux » (où l'on croit sentir l'influence du latin *ante* et de ses dérivés français) mais « au lieu de moi ». On peut le considérer opposé à τινι (« faire don à quelqu'un d'autre que moi ») ou bien à la deuxième personne contenue dans le verbe (« vous avez osé, en vous substituant à moi, faire don etc. ») ; les deux sens paraissent présents dans la phrase de Sophocle.

πριν μαθειν έμοϋ a souvent été compris comme si c'était πριν μαθειν έμέ : « avant que je l'apprenne ». Les candidats qui sentaient que μαθειν avait le même sujet que δοϋναι ont parfois adopté « avant de m'en avoir informé » sans s'apercevoir qu'ils conservaient le sens précédent avec son erreur. D'autres ont voulu lire έμοϋ comme un περι έμοϋ, « avant d'avoir entendu (quelque chose) à mon sujet, obtenu de mes nouvelles, appris mon sort ». Mais le génitif ne signifie pas en lui-même « au sujet de » s'il n'est pas accompagné de préposition. C'est plutôt ici un génitif d'origine, et l'objet sous-entendu de μαθειν est à déduire de ce qui précède : « avant d'avoir appris de moi, de ma bouche (ce qu'il convenait de faire, et spécialement, s'il convenait de donner ces armes à quelqu'un) »

v. 371-373. *Et voici qu'Ulysse prend la parole, car il se trouve tout proche :  
« Oui, mon enfant, ces hommes ont eu raison de me donner les armes que voici :  
car c'est moi qui les ai mises à l'abri, ainsi que la dépouille de ce héros, puisque  
j'étais présent sur place. »*

La narration mêle présent et aoriste ; il fallait harmoniser et rendre aussi bien εἶπ' (= εἶπεν) que κυρεῖ soit au présent soit au passé. Κυρεῖ a un sens très affaibli, simplement « il est », que les candidats ont souvent ignoré. L'aoriste se rattache au présent κυρεῖ par sa valeur aspectuelle, et exprime une prise de parole énergique de la part d'Ulysse, d'où la traduction proposée avec « voici que ».

Pour offrir la même clarté que le texte grec il faut parfois se montrer plus explicite que lui, par exemple pour traduire certaines références qui sont assurées dans le grec par de simples pronoms démonstratifs. Ainsi οὔτοι pouvait être rendu par « ces hommes » (mais non « ceux-là ») ; τάδε devait être rendu avec le mot « armes », et non pas simplement « ceci » (« ces armes » convenait mais semblait signifier plutôt « celles dont on vient de parler », tandis que « les armes que voici, les armes que j'ai en mains » était excellent car il rendait bien le sens du démonstratif ὅδε : sens local, ou relié à la première personne grammaticale). Quant à κάκεινον (= καί εκείνον), il était indispensable de faire voir clairement qu'il s'agissait d'Achille. En comprenant en outre que c'était Achille mort, c'est-à-dire son corps, on saisissait du même coup le vrai sens d'έσωσα, qui autrement offrait une difficulté de traduction puisque le verbe « sauver » ne convient guère à propos d'armes. En réalité il ne s'est pas agi non plus de sauver Achille lui-même, mais Ulysse a préservé, protégé, mis à l'abri sa dépouille mortelle en même temps que ses armes. Quelque connaissance de l'enjeu que représente le corps mort dans les scènes de bataille de l'*Iliade* rendait ici des services.

v. 374-376. *Et moi, pris de rage, aussitôt je m'employai à les accabler de toutes  
les imprécations possibles, sans en omettre aucune, en me représentant que cet  
homme allait me dépouiller de mes armes.*

ήρασσον, d'άράσσω « frapper pour faire retentir », est employé au sens figuré, ce que beaucoup n'ont pas vu ; il est à l'imparfait pour exprimer l'obstination, avec un C.O.D. sous-entendu : « je les accablais ». Les candidats à qui cela a échappé ont souvent pris τοῖς πᾶσιν pour l'objet du verbe, en y voyant un masculin (« eux tous, tout le monde »), souvent en y rattachant κακοῖς (« tous les méchants »). En fait le texte disait au neutre « tous les malheurs », et on pouvait légitimement adapter le substantif en fonction du verbe choisi : avec « accabler », ce pouvaient être des injures, imprécations, menaces etc.

Pour bien comprendre οὐδέν ένδεξ ποιούμενος il suffisait de lire posément le dictionnaire de Bailly. Le jury a pris soin que les fautes, auxquelles il s'attendait et qui n'ont pas manqué, ne nuisent pas excessivement aux candidats.

εί ... άφαιρήσοιτο : cet optatif se rattache à la catégorie de l'optatif oblique. Il y a un contexte de passé, et sinon de discours rapporté, tout au moins de « pensées rapportées », puisque Néoptolème explicite dans cette subordonnée les idées qui lui ont traversé l'esprit alors et l'ont poussé à injurier

Ulysse. Ainsi le εἰ n'exprime pas une condition mais introduit une interrogative indirecte, qui survient sans verbe introducteur comme souvent en grec. Il était intéressant de traduire en tenant compte à la fois du futur dans le passé, et de l'interrogation angoissée de Néoptolème : la formule « à l'idée que/en songeant que cet homme allait me dépouiller... » convenait bien. On remarquera la construction du verbe avec un double accusatif dans τὰ μὰ... ὄπλ' (= τὰ ἐμὰ ὄπλα) ἀφαιρήσοιτό με.

v. 377-381. *Et lui, à ce point de la conversation, bien qu'il ne soit pas irascible, fut piqué au vif par ce qu'il avait entendu, et répondit ainsi : Tu n'étais pas là où nous étions ; au contraire tu étais loin, dans un lieu où tu n'aurais pas dû être. Et ces armes, puisque tu vas jusqu'à hausser le ton, jamais tu ne partiras pour Skyros en les emportant avec toi.*

L'article ὁ appartient à l'expression ὁ δέ ; il ne substantive pas ἦκων qui est en apposition (participe explicatif) ; et ἐνθάδ' ἦκων a le sens figuré, « parvenu à ce point (de la conversation) », « puisqu'on en était là » (voir le texte de la session 2018, qui comportait la phrase ἐνταῦθα ἦλθον ἡλικίας, « ils sont arrivés à ce point de la vieillesse »). Il importait de respecter le sens fourni par le dictionnaire pour δύσσοργος : « irritable » et non « irrité », sous peine que la négation devienne incompréhensible puisque visiblement Ulysse le flegmatique montre ici de la colère.

Οὐκ ἦσθ' ἴν' ἡμεῖς, ἀλλ' ἀπῆσθ' (= ἀπῆσθα) peut fournir l'occasion de se rappeler les diverses possibilités pour rendre ἀλλά dans un tel cas, car le français n'emploie plus guère « mais » pour lier deux phrases disant la même chose par négation puis par affirmation. Au lieu de « il n'est pas valide mais malade », on recommandera d'écrire « il n'est pas valide, *au contraire* il est malade », ou encore « il n'est pas valide : *non*, il est malade ».

Dans les v. 380-381 il fallait reconnaître deux traits plutôt banals de la langue grecque : d'une part l'expression assez commune οὐ μή + subjonctif, équivalant à une négation emphatique sur le futur : « en aucun cas tu ne partiras pour Skyros » (l'ajout de ποτε invite à traduire « jamais ».) D'autre part, comme il arrive souvent, l'information majeure de la phrase est portée par une proposition subordonnée au lieu de la principale, ici par ταῦτ'... ἔχων. Dans la situation réelle, la négation concerne cette subordonnée : Néoptolème repartira pour Skyros, mais d'après la prédiction menaçante d'Ulysse, jamais il ne repartira *en emportant* ces armes.

v. 382-384. *Après m'être entendu faire des reproches aussi outrageux, je prends la mer pour rentrer chez moi, privé de ce qui m'appartenait par un homme tout à fait infâme, issu d'une race infâme, Ulysse.*

Τοιαῦτ' ἀκούσας κάξονειδισθεῖς κακά : ici encore les κακά ne sont pas exactement des malheurs mais des paroles de malheur : reproches, menaces etc. Τοιαῦτα κακά est C.O.D. par rapport à ἀκούσας et accusatif d'objet interne par rapport à ἐξονειδισθεῖς. On décèlera finalement dans les deux verbes un hendiadys, à peu près « après avoir entendu de telles méchancetés en guise de reproches », ce qui justifie la traduction proposée. Mais il restait loisible de séparer τοιαῦτα de κακά : « après avoir entendu de telles (paroles), et essuyé de tels outrages ».

πρὸς... Ὀδυσσεῶς a en général été bien reconnu comme complément d'agent. En effet la poésie et la langue post-classiques semblent éviter ὑπό dans cette fonction. Souvent les candidats ont mal compris κακίστου κάκ κακῶν, notamment en négligeant κάκ et faisant de κακῶν le complément du superlatif (« le plus infâme parmi les infâmes »). Il fallait connaître assez la société grecque, et les sociétés méditerranéennes en général, pour savoir que quand on loue un homme on loue aussi son rang social et ses ancêtres, et quand on l'insulte, on insulte avec lui la race dont il descend : Néoptolème déclare donc Ulysse « suprême scélérat fils de scélérats. »

v. 385-388. *Et je ne l'accuse pas autant que j'accuse les magistrats en place. Car une cité est tout entière entre les mains de ses dirigeants, une armée tout entière également ; et ceux des mortels qui se dévoient, c'est par l'enseignement de leurs maîtres qu'ils deviennent des vauriens.*

Ici encore, le dictionnaire Bailly fournissait le sens de οἱ ἐν τέλει à ceux qui savaient le lire... et analyser le dernier mot comme le datif de τέλος, ους, tandis que beaucoup ont commis l'erreur d'y voir le verbe τελέω-ῶ, qui ne peut devenir τέλει qu'à l'impératif 2<sup>e</sup> p. sg (τελεῖ à l'indicatif). Πόλις... ἐστὶ πᾶσα τῶν ἡγουμένων : il fallait comprendre que le génitif possessif constituait à lui seul le prédicat : « une cité est tout entière la chose de ses dirigeants ». Στρατός τε σύμπας : le τε coordonnant a souvent été ignoré, alors qu'ici il fonctionne comme le -que latin, autrement dit στρατός τε = καὶ

στρατός. (La valeur coordonnante de τε est plus compliquée à décrire dans ses deux autres usages, à savoir la paire τε... καί et le τε placé après chaque terme d'une énumération).

Les très nombreux candidats qui dans les deux derniers vers ont voulu restituer par delà l'enjambement une expression βροτῶν διδασκάλων (« des enseignants mortels ») ont manifesté de la bonne volonté mal à propos : certes tout enseignant est mortel, mais la pause de fin de vers servait bien à séparer ces deux génitifs dont le premier est partitif, complément d'οἱ ἄκοσμοῦντες, et le second possessif, complément de λόγοισι.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version allemande

Rapport présenté par Anne-Sophie de Groër, professeur agrégé d'allemand à l'Ecole polytechnique et Anne Roehling, professeur agrégé d'allemand en khâgne au lycée Louis le Grand.

### Remarques préliminaires sur l'épreuve

Le nombre de candidats ayant composé en allemand cette année a hélas reculé par rapport aux années précédentes, avec seulement 50 copies rendues. Si la majorité des candidats a traité le texte dans son ensemble et rendu des copies achevées, le jury déplore néanmoins dans le lot la présence (plus importante par rapport à 2018) de traductions extrêmement fantaisistes, témoignant d'une connaissance très lacunaire de la langue allemande.

Les prestations des candidats ont été très inégales, avec une moitié de copies n'atteignant pas la moyenne et une autre moitié de copies honorables, voire excellentes. Cette situation explique que la moyenne reste relativement faible cette année encore (11,27/20). L'échelle de notes s'étend à 02/20 pour les deux copies les plus faibles à 20/20 pour les deux meilleures copies.

Le jury félicite les candidats qui ont su démontrer une compréhension fine du texte et une aptitude à le rendre en langue française de manière fluide et élégante. Certaines trouvailles ont d'ailleurs été intégrées par le jury dans le corrigé proposé ci-dessous.

Nous souhaitons rappeler que la version est un exercice délicat qui nécessite un entraînement régulier dont les vertus ne peuvent être ignorées des candidats qui se destinent à une profession dans le domaine des lettres, et qui s'intéressent de près à la richesse de la langue française ainsi qu'au défi intellectuel qui consiste à produire du sens en passant d'une langue étrangère à celle que l'on maîtrise le mieux. Le jury espère que ce rapport saura encourager les futurs candidats à se confronter le plus souvent possible à cet exercice.

### Présentation du texte

Le texte proposé était un extrait du dernier roman de Christoph Hein, un auteur contemporain bien connu en France : treize de ses œuvres ont été traduites depuis 1985.

Le titre du livre, *Verwirrnis*, mérite que l'on s'y attarde un instant : il s'agit en effet d'un substantif rarement employé dans la langue actuelle, à tel point qu'il ne figure pas dans le dictionnaire de référence du Duden. Si sa traduction a posé un problème à un certain nombre de candidats, ce que le jury n'a d'ailleurs pas sévèrement sanctionné, d'autres ont eu la bonne idée de s'appuyer sur le terme voisin et plus fréquemment employé de « Verwirrung » (confusion, désarroi) pour proposer un équivalent en français.

Le suffixe –nis n'a cependant pas exactement le même sens que le suffixe plus courant –ung ; il qualifie souvent des termes plus abstraits et ainsi, le mot « Verwirrnis » désignera un état de confusion moins ponctuel et immédiatement saisissable, mais plus global et profond. Christoph Hein a choisi pour le titre de son roman un terme ancien, comme sorti d'un autre temps, à l'image de son personnage principal, Friedeward Ringeling.

L'extrait soumis aux candidats est issu du début du roman. Il est entièrement consacré à la description minutieuse du personnage singulier qu'est Friedeward Ringeling, en s'appuyant sur son apparence, ses habitudes et sa biographie. Né en 1933, une année chargée de sens funeste dans l'histoire de l'Allemagne, il semble néanmoins par son allure et ses manières appartenir à une toute autre époque, celle « des grands-mères, des calèches et des concerts privés », comme le précise l'auteur dans les premières lignes du roman.



La mise en avant du décalage entre le très raffiné Friedeward Ringeling et le monde dans lequel il vit est au cœur de l'extrait proposé. Ce décalage a été saisi par la majorité des candidats grâce notamment aux termes transparents de « ein Original » et de « ein (...) Relikt » qui ouvrent le texte. Cette dissonance aurait dû guider la traduction, grâce à la compréhension du sens général et au bon sens dont il convient toujours de faire usage quand on traduit. On peut ainsi s'étonner que certains candidats aient pu en arriver à la description de comportements extravagants, voire insensés (exemple : porter une veste avec une robe de chambre) et/ou grossiers (sauter sur la table), en contradiction évidente avec l'essence du personnage.

Les principales difficultés du texte ont été d'ordre lexical, ce qui incite le jury à procéder cette année à un commentaire extrait par extrait, pour plus de lisibilité.

### **Proposition de corrigé et conseils aux candidats**

1 - Friedeward Ringeling – und da waren sich selbst seine engsten Freunde einig – war ein Original, ein kostbares Relikt aus der Welt der Großmütter, der Kutschen und Hauskonzerte, einer Zeit, in der die Toilette nicht einen Abort bezeichnete, sondern Gegenstand des öffentlichen Interesses war und mal mehr, mal weniger Bewunderung hervorrief.

*Friedeward Ringeling – et sur ce point, même ses amis les plus proches étaient unanimes – était un original, une relique précieuse du temps des grand-mères, des calèches et des concerts privés, d'un temps où le mot « toilettes » ne désignait pas les commodités, mais « la toilette », objet d'intérêt général qui suscitait selon les cas plus ou moins d'admiration.*

Le début de l'extrait a globalement été bien compris par les candidats. Si le mot « Kutsche » n'était pas connu de tous et a parfois été improprement rendu par « voiture », peu d'autres termes ont été un obstacle pour les candidats, et même le terme plus rarement employé de « Abort » a été correctement rendu. Il était par ailleurs nécessaire de faire figurer dans la traduction les deux termes de « toilette » et « toilettes » en raison de la différence d'acception entre le singulier et le pluriel de ce mot en français. Les termes pouvaient être placés entre guillemets, mais ne devaient certainement pas être soulignés : le jury rappelle que le soulignement est réservé aux titres.

2 - Er war jederzeit korrekt gekleidet, keiner der Freunde konnte sich, wie sie einräumen mussten, daran erinnern, ihn je unrasiert oder auch nur ohne Krawatte gesehen zu haben.

*Il était toujours convenablement vêtu, aucun de ses amis – ils étaient bien obligés de l'admettre – ne se souvenait l'avoir jamais vu sans être rasé ou même seulement sans porter de cravate.*

Le terme dont le sens a visiblement été difficile à cerner dans cet extrait était le verbe « einräumen ». Certains candidats ont fait un rapprochement littéral erroné avec les « Raum » (espace) et « räumen » (débarrasser, évacuer), ce qui a donné lieu à des traductions très illogiques autour du champ lexical du déménagement. Si l'adjectif « unrasiert » n'a pas posé de problème de compréhension et que les traductions « non rasé » ou « mal rasé » ont bien sûr été jugées recevables, rares étaient les copies où l'on s'était donné un peu plus de mal pour trouver une formule plus élégante. Enfin, le jury a regretté de ne voir que très rarement le mot « cravate » orthographié correctement : en français, il n'y a qu'un « t » !

3 - Auch in seiner Wohnung hatte ihn keiner je nachlässig gekleidet angetroffen, selbst dort trug er einen Schlips, dessen Farbton offensichtlich auf das Jackett abgestimmt war, und die Freunde spotteten, er würde gewiss mit einem ausgefärbigen Pyjama ins Bett steigen, um bei einem Brand oder einem Einbruch angemessen bekleidet zu sein.

*Chez lui non plus, personne ne l'avait jamais surpris négligemment habillé, même là, il portait une cravate dont la couleur était manifestement assortie à sa veste et ses amis le taquinaient en disant qu'il allait certainement se coucher vêtu d'un pyjama présentable pour être correctement habillé en cas d'incendie ou de cambriolage.*

Si le mot « Schlips » a été correctement rendu par la plupart des candidats par la répétition du mot « cravate », « Einbruch » a soulevé plus de difficultés. Les propositions de traduire par « explosion », « inondation », ou encore « tremblement de terre », décrivant des événements soudains et violents, ont témoigné de la compréhension de la racine du mot dérivée du verbe « brechen » mais ne pouvaient être jugées recevables.

4 - Wenn er in Gesellschaft sein Jackett ablegte, erkundigte er sich zuvor bei den anwesenden Frauen, ob sie einverstanden seien, dass er ein wenig ungezwungener am Tisch sitze. Dieses antiquierte Gebaren belustigte manche der Frauen, andere hingegen fühlten sich geehrt und lobten ihrem Partner gegenüber Friedewards feine Manieren.

*Quand il ôtait sa veste en société, il s'enquêrait d'abord auprès des dames présentes si elles ne voyaient pas d'inconvénient à ce qu'il se montre à table de manière un peu plus décontractée. Ce comportement d'un autre âge amusait certaines d'entre elles, d'autres, au contraire, se sentaient honorées et vantaient auprès de leur compagnon les belles manières de Friedeward.*

C'est ici la deuxième partie du passage qui a donné lieu à quelques confusions. Le début a été bien rendu, à l'exception de quelques copies, dont une qui a recouru à un registre trop familier en traduisant « sein Jackett ablegen » par « faire tomber la veste ». D'autres ont improprement traduit « am Tisch » par « sur la table », décrivant une situation très fantaisiste et improbable dans le contexte donné. Le groupe nominal « dieses antiquierte Gebaren » pouvait également être traduit par « cette façon d'être », ou « ces façons », « désuète(s) » ou « archaïque(s) ». L'adjectif « antique » par contre ne convenait pas, car il ne rend pas l'idée de quelque chose de dépassé qui est contenue dans le terme allemand. La tournure « lobten ihrem Partner gegenüber » a fait trébucher plus d'un qui ignorait la signification du verbe « loben » : cela a parfois donné lieu à des contre-sens qui auraient dû alarmer ces candidats, étant donné la contradiction avec l'ensemble de l'extrait. Le jury ne peut que souligner une fois de plus qu'il est essentiel de considérer le texte dans sa globalité avant de le traduire, afin d'assurer la cohérence de cette traduction.

5 - Von Zeit zu Zeit zeigte sich der ein oder andere weibliche Gast jedoch auch irritiert über sein Verhalten, waren doch nicht alle Frauen mit den überkommenen Sitten früherer Generationen vertraut. Sein Benehmen war ihnen eher lästig, immer wieder führte es zu Missverständnissen, die Friedeward oder seine Freunde mit langwierigen und ermüdenden Erklärungen aus der Welt zu schaffen suchten, meist jedoch vergeblich.

*De temps à autre néanmoins, l'une ou l'autre des convives pouvait se montrer agacée par son comportement, toutes les femmes n'étant au fait des usages surannés des générations précédentes. Son attitude les ennuyait plutôt et donnait lieu régulièrement à des malentendus que Friedeward ou ses amis cherchaient à dissiper par des explications laborieuses et fatigantes, le plus souvent sans résultat.*

Ici aussi, c'est la fin du passage qui a été le plus difficile pour les candidats, en particulier l'expression « aus der Welt schaffen » qui au grand étonnement du jury a été transformé de groupe verbal en groupe nominal dans plusieurs copies. L'attention de certains candidats s'est focalisée sur le mot « Welt » ; une traduction littérale et fragmentaire a ainsi donné lieu à des fantaisies comme « des explications sorties du monde », « des explications sur la création du monde », faisant non seulement disparaître le sens initial de la phrase, mais produisant manifestement du non-sens.

6 - Friedeward jedoch war überzeugt, dass das Aufgeben gewisser Verhaltensregeln zu einem Kulturverfall führe und schließlich zu einer Rückkehr in eine vorzivilisatorische Barbarei, und hielt daher mit wilder Entschlossenheit an ihnen fest. Entschieden und unbeirrt stand er für sie überall dort ein, wo er sie leichtsinnig geopfert sah oder sie nur noch nachlässig beherrzigt wurden.

*Friedeward était cependant convaincu que l'abandon de certaines règles de bonne conduite mènerait à un déclin culturel et finalement au retour à un état de barbarie antérieur à la civilisation, et pour cette raison il se tenait à ses règles avec une farouche obstination. Avec détermination et fermeté, il s'en faisait le fervent défenseur partout où il les voyait sacrifiées à la légère ou observées seulement avec négligence.*

Il semblait opportun de traduire « eine vorzivilisatorische Barbarei » par une périphrase pour plus de fluidité et de cohérence en français. Les adjectifs « leichtsinnig » et « nachlässig » ont bien été compris et rendus de manière appropriée et élégante par un bon nombre de candidats, ce dont le jury se félicite.

7 - Ihm erschien es als eine Pflicht der älteren Generation, mit gutem Beispiel voranzugehen und den Jüngeren einen zivilisierten Umgang miteinander vorzuleben.

*Il lui paraissait du devoir des aînés que d'offrir l'exemple et de montrer aux jeunes générations comment se comporter en société de manière civilisée.*

Les verbes « vorangehen » et « vorleben », contenus dans la première phrase, ont mis quelques candidats en difficulté. Le premier verbe ne pouvait être traduit de manière littérale, l'idée de progression ou de marche ne faisant pas de sens dans le contexte de la phrase. L'expression idiomatique « mit gutem Beispiel vorangehen » correspond en français tout simplement à « montrer l'exemple ». La proposition de la traduire par « perpétuer le bon exemple » a été acceptée. Le verbe « vorleben » poursuit l'idée de l'exemplarité de l'ancienne génération dont la façon de vivre peut être source d'inspiration pour les jeunes générations.

8 - Er war ein edler Mensch. Diese aus der Mode gekommene Zuschreibung entsprach ihm vollkommen. Aber er war auch ein Mann, der mit seinem Schicksal haderte – und mit sich selbst.

Friedeward Ringeling wurde auf den Tag genau sechs Jahre vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, am ersten September 1933, in Heiligenstadt, einer Kleinstadt im Eichsfelder Landkreis, als Sohn eines Englischlehrers und einer Krankenpflegerin geboren.

*C'était un être noble. Ce qualificatif passé de mode lui convenait parfaitement. Mais c'était aussi un homme en désaccord avec son destin et avec lui-même.*

*Friedeward Ringeling était né six ans jour pour jour avant le début de la Seconde Guerre Mondiale, le premier septembre 1933, à Heiligenstadt, une petite ville dans le district d'Eichsfeld, en tant que fils d'un professeur d'anglais et d'une infirmière.*

La tournure « aus der Mode gekommen » n'a pas été comprise par tous les candidats. La préposition « aus » dont le sens le plus général est « sortir de » aurait pourtant dû mettre les candidats sur la voie, mais la présence immédiatement après du verbe « kommen » a été source de confusion et a mené à des contre-sens regrettables comme : « qualificatif issu de la mode / du monde de la mode ».

Le passage faisant allusion à la biographie de Ringeling (à partir de « Friedeward Ringeling wurde... »), pourtant relativement simple à comprendre, a également donné lieu à quelques propositions de traduction étonnantes. Bon nombre de candidats sont soudainement passés au présent de l'indicatif. Serait-ce parce qu'ils ne maîtrisent pas la conjugaison de l'auxiliaire « werden », pourtant élémentaire ? Le jury n'a pas su s'expliquer autrement ce choix regrettable.

L'explication au sujet de la ville d'Heiligenstadt a également débouché sur quelques aberrations, à commencer par la traduction presque systématiquement erronée de « im Eichsfelder Landkreis », qui a beaucoup étonné le jury. Les candidats n'ont hélas pas relevé que le –er accolé à Eichsfeld indiquait qu'il s'agissait d'un adjectif et qu'il était nécessaire de le retirer pour obtenir le nom de la ville. Certains candidats ont par ailleurs eu l'idée saugrenue de traduire le terme d'

«Eichsfeld », ce qui a donné lieu à des fantaisies telles que « une chêneraie » ou « une ville aux abords de champs de chênes ». Dans un dernier commentaire sur cet extrait, le jury tient à souligner qu'on écrit en français la « Seconde Guerre mondiale » avec deux majuscules, ce que bon nombre de candidats semble malheureusement ignorer.

9 - Er besuchte das Staatliche katholische Gymnasium, das kurz zuvor und auf Anordnung der nationalsozialistischen Behörden in Staatliche Oberschule für Jungen umbenannt worden war. In den Fächern Deutsch und Englisch wurde er von seinem Vater unterrichtet.

*Il fréquenta le lycée d'Etat catholique qui peu de temps auparavant et sur ordre des autorités national-socialistes avait été rebaptisé « Ecole Nationale Supérieure pour garçons ». En allemand et en anglais, c'était son père qui lui dispensait les cours.*

L'extrait ci-dessus a été globalement bien compris, même s'il a parfois été rendu de façon imprécise, par exemple par le recours au mot « collège » pour traduire « Gymnasium ». Si les classes du « Gymnasium » se recoupent avec celles du collège en France, elles mènent les jeunes Allemands à l'Abitur, au baccalauréat, ce qui justifiait la traduction proposée. La reprise du terme pour traduire le mot « Oberschule » était également acceptée.

10 - Studienrat Pius Ringeling war ein Mann fester Grundsätze, und diesen hatten nicht nur seine Schüler zu folgen, sondern auch seine Familie; er bezeichnete seine strengen Lebensregeln gerne als « moralisches Gebot ».

*Le professeur Pius Ringeling était un homme aux principes fermes et non seulement ses élèves, mais aussi sa famille avaient l'obligation de les respecter. Il aimait à parler de ses règles de vie strictes en termes d'« impératif moral ».*

Le titre de « Studienrat » qui n'était probablement pas connu de beaucoup de candidats a été correctement traduit dans la plupart des cas. Le terme de « conseiller scolaire » ne convenait pas. Cet extrait a dans l'ensemble été correctement rendu, ce qui a réjoui le jury.

\*

Ce début du roman de Christoph Hein, plein d'humour et de tendresse devait, nous a-t-il semblé, convenir au goût des lettres que l'on peut supposer chez les candidats à l'agrégation, et cela s'est avéré juste dans beaucoup de cas.

Il faut certes un minimum de bagage lexical et grammatical pour réussir cette épreuve, mais il faut aussi le plaisir de déchiffrer les éléments d'une langue autre que la sienne, et nous voudrions inciter les futurs candidats à se prendre davantage au jeu des mots et du sens.

Un peu de travail de décomposition et de recherche de synonymes est souvent utile : prenons un mot comme « Einbruch » dont il était question plus haut, un mot somme toute banal qui relève de la langue courante et du quotidien, un mot que l'on est en droit de ne pas connaître. Si la racine de « brechen » permet au candidat qui a appris les verbes irréguliers d'obtenir le sens de « rompre, briser, casser », pourquoi ne pas aller un peu plus loin et penser à « fracturer » - « fracture » et « fraction » pour « Bruch » et trouver chemin faisant que l'idée d'une effraction de l'appartement de Friedeward Ringeling correspond bien mieux qu'une inondation au cataclysme auquel peut s'attendre ce personnage qui s'habille toujours correctement, par courtoisie et égards pour les personnes qui le regardent, serait-ce des cambrioleurs...

A-t-on le temps de se livrer à ce genre de réflexions pendant une épreuve à durée limitée ? Oui, si l'on se prend au jeu qui consiste à construire véritablement du sens, car c'est bien de cela qu'il s'agit quand on traduit. Il s'agit bien d'un texte d'un écrivain, d'un être réfléchi qui dispose de

moyens d'expression pour inviter le lecteur à le suivre ... il ne faut pas l'abandonner ... et c'est là le seul moment où le jury est réellement sévère : quand il voit que le traducteur abandonne le texte et avec lui l'écrivain, en se livrant à un jeu de massacre qui consiste à produire de l'absurdité à la place du sens.

Le jury a pu récompenser toutes les copies dont les auteurs ont montré qu'il était possible, même en faisant quelques erreurs, d'aboutir à une traduction cohérente qui respecte le texte d'origine, et il a été heureux de lire quelques copies où l'intention de Christoph Hein a été comprise et rendue dans un français fluide et agréable à lire, des traductions guidées par le bon sens doublé du goût de la littérature.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version anglaise

Texte présenté par Guillaume Forain, professeur au Lycée Louis le Grand ; rapport établi par l'ensemble de la commission, coordonnée par Cécile Dudouyt, maître de conférence à l'Université Paris XIII.

### Présentation du texte

Cette année, le jury a mis à l'honneur l'écrivain anglais John Fowles (1926-2005), devenu célèbre dans les années 1960 grâce à trois premiers romans originaux où il se démarque du grand courant réaliste qui dominait le paysage littéraire britannique d'après-guerre. Dans ces œuvres résolument postmodernes qui font la part belle à l'autoréférentialité et à l'intertextualité, Fowles, esprit ironique influencé par le structuralisme, s'amuse à déconstruire les codes du récit de fiction en même temps qu'il les exploite ouvertement ; ce jeu ambivalent, loin d'être purement formel, participe d'une réflexion complexe sur les rapports entre (méta)fiction et réalité en littérature, réflexion à laquelle le lecteur est invité à collaborer. L'orientation existentielle y est très marquée : questionnement sur le sens de la vie, glissement d'un environnement familial à un univers inconnu qui entraîne une perte de repères, interrogation sur la possibilité du libre-arbitre – celui des personnages dans une société donnée, celui de l'écrivain et du lecteur dans l'espace du texte. Mais Fowles s'y montre également un brillant conteur, évoquant avec talent des univers sociaux variés où évoluent nombre de personnages mémorables : ces ouvrages s'apparentent aussi à une tradition littéraire plus classique, ce qui explique en partie leur double succès – critique et commercial. Mi-fiction expérimentale et philosophique, *mi-best-sellers*, les trois premiers livres de Fowles, difficilement classables, ont sans nul doute contribué à renouveler la littérature britannique de leur époque.

Dernier d'entre eux [\*], *The French Lieutenant's Woman* (1969), dont est tiré le passage à traduire, a largement favorisé la renommée de l'auteur et a donné lieu en 1981 à une version cinématographique réalisée par Karel Reisz, avec un scénario de Harold Pinter. « Métafiction historiographique [\*\*] » entremêlant invention et réalité, le roman est emblématique de la « première manière » de Fowles évoquée ci-dessus ; mais il témoigne plus particulièrement de la relation ambiguë, faite à la fois de fascination et de distance, qu'entretient l'écrivain avec la littérature victorienne. Ce texte, qui se donne en partie à lire comme un pastiche du roman anglais du XIX<sup>e</sup> siècle, fourmille de références à diverses œuvres et formes d'écriture du temps, de la poésie à l'enquête sociologique, en un véritable tour de force stylistique. Mais s'il se soumet à de nombreuses règles du genre, ce roman au second degré affirme aussi la distance qui l'en sépare : narrateur du XX<sup>e</sup> siècle omniprésent qui multiplie les digressions, commente les mécanismes de son propre récit et insiste sur l'écart entre l'époque de la narration (les années 1960) et celle des faits narrés (l'ère victorienne) ; clins d'œil au présent qui créent une impression d'anachronisme ; héroïne à la fois prototypique et énigmatique, dont les motivations et les réactions ne sont jamais pleinement éclaircies ; conclusion ouverte où le lecteur est amené à choisir entre plusieurs fins possibles... Cet objet artistique non identifié, qui cherche à déstabiliser son lecteur sur un mode ludique, se présente comme une relecture de la littérature et de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle qui tenterait de se rapprocher d'une forme de vérité, si vague et indécidable soit-elle. Le roman est le récit d'une passion interdite: celle de Charles Smithson, jeune rentier de bonne famille qui collectionne les fossiles marins, pour Sarah Woodruff. Cette femme à la personnalité secrète, mise au ban de la petite communauté de Lyme Regis, ville côtière du Dorset, a été, dit-on, la maîtresse d'un lieutenant français qui l'aurait abandonnée. Trois fins différentes, qui offrent trois issues possibles à cette histoire d'amour, ne font qu'épaissir le mystère qui entoure le personnage de Sarah. Cette dernière, qui assume son isolement social et refuse d'être enfermée dans quelque stéréotype que ce soit, se distingue au bout du compte par sa capacité à affirmer sa propre identité et accomplir son propre destin. La critique sociale et morale de l'Angleterre victorienne est, elle, transparente : *The French Lieutenant's Woman* est aussi une étude de mœurs qui porte un regard peu amène sur le puritanisme victorien en matière de sexualité, féminine notamment – à tel point que le livre est parfois qualifié, à tort ou à raison, de féministe.

Le texte de la version est extrait du début du roman (chapitre IV). Il offre essentiellement une caractérisation morale de Mrs Poulteney, une riche veuve qui fait de Sarah sa dame de compagnie. Intransigeante jusqu'à l'obsession en ce qui concerne la moralité et l'hygiène de ses domestiques, cette dame peu portée à faire preuve de générosité envers son prochain a pourtant auprès de ses pairs la réputation d'être charitable : elle a, en effet, ouvert les portes de sa demeure à la créature

déshonorée qu'est Sarah Woodruff. C'est l'explication de cet acte de charité paradoxal qui constitue le cœur du texte : la générosité apparente de Mrs Poulteney ne procède pas d'une quelconque forme de compassion pour Sarah, mais de sa peur de l'enfer. Même si le pasteur de Lyme n'est que brièvement évoqué à la fin du passage, il est déjà suggéré que c'est cet homme d'Eglise soucieux de se concilier les bonnes grâces de ses ouailles qui saura convaincre cette femme, dont il a bien compris la psychologie, d'accueillir Sarah, dans la perspective de son propre salut. Avec ce portrait au vitriol, Fowles fait de ce personnage quelque peu caricatural une figure emblématique de la bourgeoisie victorienne – et, comme il le dit lui-même, de l'empire britannique à son apogée – dans tout ce qu'ils peuvent avoir de détestable pour un lecteur des années 1960 : rigorisme bien-pensant, cruauté, égoïsme, arrogance, hypocrisie. S'il fait ainsi écho aux grandes problématiques de l'ouvrage, cet extrait, à plusieurs égards typique du style de Fowles, frappe aussi par la variété de son écriture. La prose surannée de l'auteur rappelle le roman anglais du XIX<sup>e</sup> siècle, mais la référence à la Gestapo vient rappeler que la narration s'ancre dans une époque plus récente ; Fowles joue de contrastes pour créer des effets de rupture qui renforcent la causticité du ton : quelques phrases longues et syntaxiquement complexes, dont l'une accumule les références négatives au personnage jusqu'à la saturation (*and endowed in the first field with a miraculous sixth sense as regards dust, fingermarks, insufficiently starched linen, smells, stains, breakages...*), alternent avec des phrases plus courtes, au style parfois coupé (*It was a very simple secret. She believed in hell*) ou à la syntaxe répétitive, qui mettent en avant le mode de penser simpliste et rigide de Mrs Poulteney (*A gardener would be dismissed for being... ; a butler for having... ; a maid for having ...*). Des commentaires du narrateur ponctuent cette description, avec ironie (cf. incisives comme *since only the servants lived there*) ou bien sur un ton plus sérieux (cf. *in her fashion she was an epitome...*). L'humour, qui affleure presque constamment, se déploie dans une palette qui va de l'allusion subtile (discours indirect libre : *had not dear, kind Mrs. Poulteney..., the Romish cancer*) à la caractérisation drolatique (comparaison avec le vautour). Cette variété stylistique contribue à faire de ce passage un véritable texte d'anthologie.

Bien sûr, on n'attendait pas des candidats qu'ils aient lu le roman. En revanche, une lecture précise du texte devait permettre d'éviter certains contresens majeurs. Ainsi, par déduction (*she was renowned for her charity*), on devait comprendre que *Mrs Poulteney [having] taken in the French Lieutenant's Woman* constituait, en apparence tout du moins, un acte charitable ; par conséquent, des traductions comme « était devenue une lieutenant française », qui démontraient que le passage précédent avait été mal analysé, ont été lourdement pénalisées. De même, le style de Fowles n'a pas toujours été bien rendu : si l'on déplore que certaines versions soient rédigées dans une langue trop familière, on regrette, à l'inverse, que trop de copies proposent de « belles infidèles », les candidats ayant cédé à la tentation de réécrire le texte comme pour enjoliver l'original, par exemple en ajoutant des éléments de sens qui n'y figurent pas, en gommant les répétitions voulues par l'auteur ou en enrichissant certains passages où l'économie lexicale et syntaxique est volontaire (*It was a simple secret. She believed in hell* rendu par « Il s'agissait là d'un secret **de la plus grande** simplicité : **en effet**, elle **ne pouvait s'empêcher** de croire **que** l'Enfer **existait** »). On ne saurait trop insister sur le fait qu'il faut se montrer aussi fidèle que possible au style de l'original – dans la mesure, bien sûr, où cela ne porte pas atteinte à la qualité du français.

## Commentaire détaillé du texte et de sa traduction

**1) Mrs. Poulteney had two obsessions : or two aspects of the same obsession. One was Dirt — though she made some sort of exception of the kitchen, since only the servants lived there — and the other was Immorality. In neither field did anything untoward escape her eagle eye.**

Les difficultés dans ce segment étaient d'ordre syntaxique plutôt que lexical. Il fallait éviter les contresens et les calques : en ce qui concerne la cuisine, *since* était à comprendre au sens de « puisque », et non « depuis », de même que les domestiques ne « vivaient » pas dans la cuisine mais l'occupaient ou, éventuellement, y « travaillaient ».

Il était préférable de garder l'image de l'oiseau de proie, d'autant plus que la métaphore est filée dans le deuxième segment. La phrase lexicalisée *œil de lynx* a pourtant été acceptée par le jury.

*Mrs Poulteney était obsédée par deux choses, ou plutôt par deux aspects différents d'une seule et même chose. D'une part, la Saleté – bien qu'elle fit plus ou moins une exception pour la cuisine, puisque seuls les domestiques l'occupaient – et d'autre part, l'Immoralité. Dans ces deux domaines, rien d'inconvenant n'échappait à son œil de lynx.*

**2) She was like some plump vulture, endlessly circling in her endless leisure, and endowed in the first field with a miraculous sixth sense as regards dust, fingermarks, insufficiently starched linen, smells, stains, breakages and all the ills that houses are heir to.**

Les difficultés de ce segment étaient principalement d'ordre lexical. Il convenait d'éviter des traductions trop charnelles pour *plump*, telles « grassouillet » ou même « obèse », et surtout de ne pas substituer un autre oiseau à *vulture*. A été bonifiée toute traduction qui répondait au défi de la répétition *endless - endlessly*.

Quant à l'énumération, la relecture aurait évité des omissions flagrantes. Bien peu de candidats ont trouvé la référence à *Hamlet* dans l'extrait (*the thousand natural shocks that flesh is heir to*), mais le jury salue ceux qui ont fait preuve de sensibilité littéraire dans leurs traductions.

*Semblable à quelque vautour dodu, elle ne cessait de décrire des cercles, dans son incessant désœuvrement, et elle était douée dans le premier domaine d'un sixième sens miraculeux pour détecter poussière, traces de doigts, linge mal empesé, odeurs, taches, objets cassés et tous ces maux auxquels est sujette une maison.*

**3) A gardener would be dismissed for being seen to come into the house with earth on his hands ; a butler for having a spot of wine on his stock ; a maid for having slut's wool under her bed.**

Le modal WOULD devait ici être interprété dans sa valeur itérative plutôt qu'hypothétique, et donc être traduit par un imparfait plutôt que par un conditionnel (dans la narration au passé qui caractérise le texte, une hypothèse aurait d'ailleurs probablement été exprimée par la forme *A gardener would have been dismissed...*). Le plus-que-parfait relevait du contresens, dans la mesure où il transformait le principe général en occurrence unique. Combinés à ce WOULD itératif, le rythme ternaire, la syntaxe répétitive, et l'élosion du verbe dans les deux dernières propositions conféraient à ce segment une inéluctabilité et une intransigeance qu'il fallait se garder de trahir : il était donc déconseillé de proposer trois verbes différents (« licencier », « remercier », « congédier »...) ou de passer de la voix passive à la voix active d'une proposition à l'autre.

Les principales difficultés lexicales du segment étaient :

- *stock* ("A band of white material tied like a cravat and worn as a part of formal horse-riding dress"), terme rare qui pouvait surprendre, mais pour lequel le jury a accepté de nombreuses propositions de traductions (plastron, col, lavallière...) – tant qu'elles restaient dans le champ lexical vestimentaire induit par le contexte.
- *slut's wool*, qui a donné lieu à de nombreuses traductions imagées. Rappelons que *slut* désigna d'abord une femme sale et désordonnée, une souillon, avant que le sens ne glisse, pour reprendre les termes du texte, de la Saleté à l'Immoralité. Dans cette phrase qui concluait la première des deux grandes obsessions de Mrs Poulteney, on devinait comment, dans son esprit puritain, un défaut d'hygiène ne peut être que le précurseur du péché (une tache de vin signale un alcoolisme latent ; un mouton de poussière évoque la prostitution).

*Un jardinier était renvoyé s'il avait été aperçu avec de la terre sur les mains alors qu'il rentrait dans la maison ; un majordome, s'il avait une tache de vin sur sa cravate ; une bonne, s'il y avait des moutons de poussière sous son lit.*

**4) But the most abominable thing of all was that even outside her house she acknowledged no bounds to her authority. Failure to be seen at church, both at matins and at evensong, on Sunday was tantamount to proof of the worst moral laxity.**

Le plus gros écueil de ce segment à la syntaxe et au lexique relativement simples résidait, comme souvent, dans la tentation du calque. Si une traduction littérale de la première phrase aboutissait à un résultat acceptable, il n'en allait pas de même pour la seconde. Trop de candidats ont baissé la garde et proposé des traductions peu idiomatiques. *Failure* ne pouvait pas se traduire par le verbe « échouer » ni par le substantif « échec », qui confinaient au contresens. La traduction de *was tantamount to* par *équivalait à* était compréhensible mais peu élégante. Des calques syntaxiques ont aussi pénalisé certaines traductions : il convenait par exemple de faire remonter en français le complément temporel *le dimanche*, sans quoi il était déconnecté du verbe auquel il se rattache.



*Mais, chose odieuse entre toutes, même en dehors de chez elle, elle ne reconnaissait aucune limite à son autorité. Ne pas se montrer à l'église le dimanche, à matines et à vêpres, constituait la preuve d'un relâchement moral de la pire espèce.*

**5) Heaven help the maid seen out walking, on one of her rare free afternoons — one a month was the reluctant allowance — with a young man. And heaven also help the young man so in love that he tried to approach Marlborough House secretly to keep an assignation :**

Il fallait dans ce segment tout particulièrement se garder de calques syntaxiques ou lexicaux comme *\*le ciel aide*, *\*vue marchant dehors*, *\*était la concession réticente*, *\*un jeune homme si amoureux que*, *\*garder une assignation*. Les candidats doivent pouvoir identifier une expression figée, une collocation ou une tournure de style et lui trouver un équivalent idiomatique dans la langue cible. Le choix du temps a également posé problème. Comme aux segments 3 et 4, les écarts de conduite mentionnés ici relèvent de la généralité et non de l'anecdote. Il était par conséquent erroné de traduire le prétérit *tried* par un temps de l'indicatif (*\*si amoureux qu'il chercha/a cherché/cherchait*).

*Malheur à la bonne aperçue en train de se promener au cours de l'un de ses rares après-midi libres – un par mois, accordé à contrecœur – avec un jeune homme. Et malheur aussi au jeune homme amoureux au point de chercher à s'approcher de Marlborough House en secret pour honorer un rendez-vous;*

**6) for the gardens were a positive forest of humane man-traps — “humane” in this context referring to the fact that the great waiting jaws were untoothed, though quite powerful enough to break a man's leg.**

Les difficultés de ce segment étaient principalement lexicales :

- *positive* n'avait pas dans cette phrase son sens premier (une forêt positive/optimiste/charmante) mais une valeur intensive (une vraie/véritable forêt);
- l'adjectif *humane* faisant l'objet d'un des nombreux commentaires métalinguistiques du narrateur; il était bienvenu de traduire l'ironie du contraste qu'il forme avec *man-trap*;
- il valait mieux, pour traduire *waiting*, opter pour une transposition (béantes, aux aguets) que d'étoffer par ajout d'un syntagme nominal complément d'objet (attendant leur proie).

*car les jardins étaient une véritable forêt de pièges à homme humanisés – le mot « humanisé » signifiant ici que ces grandes mâchoires aux aguets étaient dépourvues de dents, quoi qu'elles eussent bien assez de force pour briser la jambe d'un homme.*

**7) These iron servants were the most cherished by Mrs. Poulteney. Them, she had never dismissed.**

Il fallait avoir saisi la métaphore pour rendre l'ironie de ce segment : il s'agit de ces pièges tendus aux voleurs (décrits dans le segment précédent) qui lui sont utiles au même titre que ses domestiques qui, eux, sont moins fiables à ses yeux. Ainsi, il convenait d'employer le même verbe (*renvoyer / congédier*) utilisé plus haut pour les domestiques qui la décevaient.

Le calque syntaxique était irrecevable (*\*ces serviteurs de fer étaient les plus chéris par Mrs Poulteney*) et facilement évitable en passant soit par un adjectif substantivé (*les favoris de Mrs Poulteney*) soit par un pronom démonstratif (*ceux qu'elle choyait le plus*). La faute d'orthographe grammaticale ici (*\*ce qu'elle chérissait le plus*) a été très fortement sanctionnée. Il convient de rester tout aussi vigilant quant aux accords : *elle ne les avait jamais renvoyés*.

*Ces serviteurs de fer étaient ceux que Mrs Poulteney chérissait le plus. Elle ne les avait, eux, jamais renvoyés.*

**8) There would have been a place in the Gestapo for the lady; she had a way of interrogation that could reduce the sturdiest girls to tears in the first five minutes.**

Ce segment court présentait principalement des difficultés de modalité et de lexique. Dans la première proposition, il s'agit bien d'une situation imaginaire : il y aurait eu une place pour la dame dans la Gestapo. Dans la seconde, **sa capacité** à faire pleurer les jeunes filles est avérée : *elle pouvait faire pleurer les filles* plutôt que *\*elle aurait pu faire pleurer les filles*. Les meilleures

traductions passaient donc par le verbe **savoir**, comme c'est souvent le cas pour exprimer la capacité (*Can you swim? Sais-tu nager?*).

Sur le plan lexical, nombreux étaient les candidats qui ont calqué machinalement le faux-ami *interrogation*, sans s'appuyer sur la comparaison et sans tenir compte du caractère autoritaire du personnage. Avec la Gestapo, on s'attendrait davantage à des *interrogatoires* qu'à de simples *interrogations*.

Ainsi, pour la traduction de *sturdy*, qui signifie bien « robuste » par ailleurs, on préférera un adjectif dénotant la force mentale: *coriaces, résistantes ou résolues*.

Le jury salue l'emploi judicieux des procédés de traduction. Une modulation de la tournure impersonnelle était bienvenue, assortie d'un démonstratif qui traduit bien la dimension fléchée de l'article défini en anglais: *Cette dame aurait trouvé sa place*. Le substantif « interrogatoire » était souvent habilement étoffé dans la traduction française: *la façon dont elle menait un interrogatoire*.

*Cette dame aurait eu sa place à la Gestapo; la manière dont elle menait un interrogatoire savait réduire aux larmes les filles les plus résolues dès les cinq premières minutes.*

**9) In her fashion she was an epitome of all the most crassly arrogant traits of the ascendant British Empire. Her only notion of justice was that she must be right ; and her only notion of government was an angry bombardment of the impertinent populace.**

Trop de candidats ont cru que *fashion* faisait référence à une manière de s'habiller, alors qu'ici le sens est quasi-transparent, d'autant plus que le passage décrit une façon d'être plutôt qu'un style vestimentaire.

Le substantif *epitome* a donné du fil à retordre aux candidats. Si le mot *parangon* peut être employé de manière ironique, l'expression *\*un parangon de l'arrogance* est une collocation plus que maladroite. *Un modèle / un exemple* constituaient des faux sens, car le mot même est un superlatif (« the highest example of a state or quality », *Cambridge Dictionary*). Il n'est donc pas question de donner un exemple à suivre ni de représenter un peuple, mais plutôt d'incarner l'esprit de tout un peuple. Il suffisait d'opter pour l'article défini en français, et le sens (avec un dictionnaire à sa disposition) devait couler de source: *l'incarnation / la quintessence*. La transposition sur un verbe était une autre solution très habile: *Elle incarnait, à sa manière,...*

Comme toujours, de solides connaissances grammaticales sont indispensables à la traduction. L'adjectif dans *the ascendant British Empire* ne pouvait que porter sur le nom-tête *Empire*. Tout déplacement syntaxique ou sémantique (*\*les traits hérités de..., \*l'arrogance des héritiers de l'Empire britannique*) aboutit à une faute lourdement sanctionnée.

Compte tenu de la distance ironique du narrateur dans le portrait de ce personnage intransigeant et borné, la traduction de *she must be right* ne peut pas admettre d'équivoque. Il s'agit bien de la modalité radicale, qui doit être explicitée et appuyée dans la traduction française: *elle avait forcément raison*.

De la même manière, un bon traducteur saurait inscrire le jugement implicite de la voix de la narration grâce aux étoffements et aux transpositions: *son idée de la justice se réduisait à...*

*A sa façon, elle était la quintessence des formes d'arrogance les plus grossières qui caractérisaient l'Empire britannique conquérant. Sa seule conception de la justice était qu'elle avait forcément raison; sa seule conception de l'art de gouverner, qu'il fallait avec courroux bombarder la populace insolente.*

**10) Yet among her own class, a very limited circle, she was renowned for her charity. And if you had disputed that reputation, your opponents would have produced an incontrovertible piece of evidence: had not dear, kind Mrs. Poulteney taken in the French Lieutenant's Woman?**

Le segment 10 requérait pour l'essentiel d'utiliser à bon escient les collocations du français et de veiller aux faux-sens possibles: *Pièce à conviction* fait référence à une preuve produite à charge; ainsi l'expression ne pouvait traduire *piece of evidence*, et il fallait préférer une solution telle que *une preuve inattaquable*. Pour traduire *dear, kind Mrs. Poulteney*, « *cette chère et tendre Mrs Poulteney* » vient emprunter au lexique de l'amour conjugal des épithètes censées traduire un sentiment qui est celui de l'environnement social du personnage. En outre, le discours indirect libre sera mieux rendu par une structure itérative évoquant une forme de polyphonie, du type *cette chère, cette bonne Mrs Poulteney...*

En revanche, le substantif *Woman*, traduit avec trop d'emprossement par le français *femme*, c'est-à-dire « wife », conduisait à un contresens lourd : *\*n'avait-elle pas embauché la femme du lieutenant français ?* constitue ainsi un double contresens.

*Et pourtant, parmi ceux de sa propre classe, un cercle très fermé, elle était renommée pour sa charité. Et si vous aviez remis en cause cette réputation, vos contradicteurs auraient produit une preuve irréfutable: cette chère, cette bonne Mrs Poulteney n'avait-elle pas accueilli chez elle la Maîtresse du lieutenant français ?*

**11) I need hardly add that at the time the dear, kind lady knew only the other, more Grecian, nickname.**

**This remarkable event had taken place in the spring of 1866, exactly a year before the time of which I write ; and it had to do with the great secret of Mrs. Poulteney's life. It was a very simple secret. She believed in hell.**

Ce passage présentait peu de difficultés lexicales ou grammaticales. Il fallait néanmoins porter une attention particulière au modal *need* indiquant un « besoin », ou plutôt une nécessité, accompagné de l'adverbe *hardly*. Mot à mot, le narrateur nous dit qu'il a « à peine besoin » de préciser l'ignorance de Mrs Poulteney quant à la réputation de la dame. *\*Je me dois de préciser, \*j'ajoute à contrecœur* étaient des contresens, de même que *\*je dois difficilement ajouter* (contresens sur *hardly*, qui est ici un faux ami). A l'inverse, des expressions telles que *J'ai à peine besoin de préciser, Il m'est à peine besoin d'ajouter* ont été acceptées.

L'apposition des adjectifs *dear, kind* pouvait être traduite par un certain nombre d'expressions idiomatiques : *notre chère et bonne dame, notre chère, notre généreuse dame*.

Bon nombre de candidat(e)s a eu recours à des expressions heureuses pour rendre l'adjectif littéraire *Grecian*, dont la connotation renvoie à l'idée de noblesse (donc aux antipodes de l'autre surnom, jusque là inconnu) : *l'autre surnom, inspiré de l'Antiquité grecque* (mais on perd ici l'adverbe *more*) ou *l'autre sobriquet, plus hellénisant*.

Pour traduire l'adjectif *remarkable*, l'équivalent français convenait très bien, de même que *mémorable* ou *notoire*. Pour respecter la concordance des temps, il était nécessaire d'opter pour le plus-que-parfait (*avait eu lieu*) qui indique une antériorité par rapport à une narration déjà au passé.

La tournure relative *of which* s'est parfois avérée trompeuse. Ainsi, on ne pouvait traduire *the time of which I write* mot à mot, même en étoffant légèrement (*\*un an exactement avant le moment où j'écris / \*la date à laquelle j'écris*), puisque cela donnait lieu à un contresens: il ne s'agit pas du temps de l'écriture mais de la période à propos de laquelle on écrit (*of which* et non pas *when*). Il était donc préférable de renoncer au verbe *write* : *le temps dont je parle / la période que je relate*.

Modulations et étoffements étaient également bienvenus pour la fin de ce segment : *it had to do a* ainsi pu donner *il était lié / il avait à voir avec / il n'était pas sans rapport avec*, tandis que pour *Mrs Poulteney's life*, on pouvait préciser *l'existence de Mrs Poulteney* ou *le grand secret que Mrs Poulteney avait dans sa vie*.

Enfin, il était inutile de compliquer les deux dernières phrases, pour lesquelles, là encore, la concordance des temps devait être respectée, s'agissant toujours d'un récit (rappelons ici qu'il est essentiel de bien comprendre la distinction entre temps du récit et temps du discours). L'imparfait (*C'était un secret / Ce secret était [...] Elle croyait*) était donc nécessaire, et le présent (*\*C'est [...] Elle croit*) impossible.

*Il n'est guère nécessaire pour moi d'ajouter qu'à cette époque la chère, l'excellente dame ne connaissait que l'autre surnom, à consonance plus hellénique.*

*Cet évènement remarquable avait eu lieu au printemps 1866, un an exactement avant l'époque que j'évoque ; et il était lié au grand secret de la vie de Mrs Poulteney. Ce secret était très simple. Elle croyait à l'enfer.*

**12) The vicar of Lyme at that time was a comparatively emancipated man theologically, but he also knew very well on which side his pastoral bread was buttered. He suited Lyme, a traditionally Low Church congregation, very well.**

Les difficultés de ce passage étaient syntaxiques et lexicales et il s'agissait ici avant tout d'éviter de traduire par un calque la métaphore du « pain pastoral », bien maladroite et difficilement compréhensible en français. Il était également plus que maladroite de garder l'adverbe *theologically* et de le traduire par un calque. Il convenait d'étoffer et de le rendre par *du point de vue théologique*. De

même, la métaphore filée devait être explicitée et rendue par *il savait fort bien où se trouvait son intérêt*, même si l'ironie sous-jacente de l'expression originale était quelque peu perdue : la clarté prévaut toujours dans ce genre d'exercice.

Une autre difficulté était d'ordre syntaxique et la rupture *he suited Lyme (...), very well* ne pouvait être conservée telle quelle. Enfin, quelques difficultés syntaxiques d'ordre culturel se présentaient pour traduire *vicar* (éviter le calque car il ne s'agit pas d'un « vicaire » catholique mais bien d'un pasteur anglican ou protestant) ou *Low Church* avec des majuscules, qui n'est pas une désignation topographique mais décrit une option doctrinale de l'Église anglicane, proche, par les sacrements et l'idéologie, du protestantisme, par opposition à la branche « High Church » qui met en avant une interprétation proche du catholicisme romain.

*Le pasteur de Lyme, à cette époque, était un homme relativement émancipé du point de vue théologique, mais il savait aussi fort bien où se trouvait son intérêt en tant que pasteur. A Lyme, congrégation traditionnellement liée à la Basse Église, il était tout à fait à sa place.*

**13) He had the knack of a certain fervid eloquence in his sermons; and he kept his church free of crucifixes, images, ornaments and all other signs of the Romish cancer.**

Les difficultés dans ce segment étaient à nouveau d'ordre lexical et culturel; il fallait de plus éviter le double écueil du mot-à-mot et de la réécriture libre qui pouvait amener le candidat à s'éloigner du sens d'origine. Il fallait donc trouver des équivalents suffisamment clairs, sans pour autant trahir le texte.

*He had the knack of a certain fervid eloquence in his sermons* était assez facile à comprendre. La plupart des candidats ont en effet saisi le sens de *the knack* comme « talent », « aptitude », « faculté », « don », mais il convenait d'étoffer la préposition *of* avec un verbe : *il avait le don de s'exprimer*. Il était maladroit de traduire *fervid* par un adjectif du type *fervent* et il convenait de le traduire par un substantif, ce qui permettait d'obtenir *avec éloquence et ferveur dans ses sermons*.

*He kept his church free of crucifixes* ne pouvait être traduit littéralement et il fallait à nouveau procéder à un étoffement en inversant le point de vue : ce n'est plus l'église qui est « exempte », « affranchie », mais le pasteur qui les a interdits : *il n'admettait dans son église ni crucifix ...* était une possibilité.

Enfin, *Romish* ne pouvait se traduire par *Romain* (\**cancer romain*) qui ne rend pas compte du sens péjoratif de la terminaison *-ish* de l'adjectif. *Papiste* était un équivalent convenable.

*Il avait le don de s'exprimer avec éloquence et ferveur dans ses sermons, et n'admettait dans son église ni crucifix, ni images ni ornements ou tout autre signe du cancer papiste.*

---

[\*] Les deux premiers sont *The Collector* (1963) et *The Magus* (1965, éd. remaniée, 1977).

[\*\*] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, Londres et New York, Routledge, 1988.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version arabe

Rapport présenté par Mme Elisabeth Vauthier, professeur des Universités, Université Jean Moulin et M. Fouad Mlih, Université de la Sorbonne.

Le texte proposé cette année était tiré du roman *Wāḥat al-Ġurūb*, de Bahaa Taher, paru en traduction française sous le titre *Oasis du couchant* en 2011, dont les événements se déroulent à la fin du XIX<sup>e</sup> s. en Égypte. L'extrait constitue le début du chapitre 8, *Catherine*, nom de l'épouse irlandaise du personnage principal, Mahmoud, qui a été envoyé dans la lointaine oasis de Siwa en tant que gouverneur par le pouvoir central.

Le jury s'est étonné de la qualité des copies corrigées, nettement en baisse par rapport à celles des années précédentes. Une copie a suscité l'interrogation par le caractère extrêmement défectueux de l'expression en français. Aux maladresses lexicales et orthographiques, nombreuses, se sont ajoutés des problèmes de compréhension. Le titre même du chapitre, *Kātrīn / Catherine* (pour lequel on pouvait admettre une orthographe anglaise), pourtant immédiatement reconnaissable pour un lecteur arabophone, a fait l'objet de contresens fantaisistes autour de la notion de « nombres » ou « plusieurs ».

La traduction du texte requérait une parfaite maîtrise de la concordance des temps en français, qui a manqué à plusieurs candidats. Sur ce point, la première phrase, caractérisée par une structure nominale classique, a été souvent maltraitée : les propositions telles que « cet autre coup d'essai survient en ce jour brûlant », « encore une tentative dans cette chaude journée », « c'est une autre tentative en cette journée caniculaire » faisaient preuve d'insuffisance tant sur le plan de la conjugaison des verbes que sur le plan lexical. Une seule copie a tenu compte de l'usage correct de l'imparfait qu'on attendait pour ce début de texte : « Il s'agissait d'une deuxième tentative en ce jour de forte chaleur ». Le reste des propositions étaient à l'avenant, mêlant de manière désordonnée le présent, le passé composé et quelques conjugaisons à l'imparfait et au passé simple.

Si l'ensemble des copies présentaient, sur le plan lexical, de fâcheux contresens et faux sens, quelques propositions ont été appréciées pour leur pertinence : « j'aurais sûrement fini par leur ressembler » pour *la-taballadtu*, deuxième partie de phrase conditionnelle ; « je me disais, dans mon for intérieur, que c'était une période transitoire », pour *qultu li-nafsī hiya fatratun tumma tamurr* ; entre autres exemples.

Ces quelques écueils brièvement rappelés ci-dessus expliquent les notes attribuées : 1, 11 et 12.

## 8 – Catherine

C'était une tentative supplémentaire en ce jour de chaleur.

Tout ce que j'avais obtenu de ma première visite était un seul mot, un seul nom : Malika, ainsi qu'une rencontre avortée, mais que je n'oublierais pas.

Je n'anticipai guère cette forteresse de silence. Je me dis que cela ne durerait qu'un temps avant que je ne réussisse à me rapprocher d'eux. Je m'y essayai autant que je pus. Après notre arrivée, je voulais monter à Chali et y rencontrer des gens. Quand je demandai à Ibrahim de m'accompagner pour visiter le souk, je perçus de l'effroi dans son visage. Il me répondit :

- Madame, si vous souhaitez quelque chose, je m'en charge.
- Mais, Ibrahim, ce que je souhaite, c'est d'aller en ville pour voir !

Il me répondit que lui-même ne pouvait pénétrer dans la bourgade pour voir. Ce dont j'aurais besoin, il demanderait à un enfant de me l'acheter. Avais-je oublié qu'ils ne souhaitaient pas qu'un étranger entrât dans leur village et ne déambulât au milieu de leurs demeures ?

J'aurais dû le comprendre sans l'aide d'Ibrahim. Depuis mon arrivée, personne ne m'avait adressé la parole ; quand je quittais ma demeure et me promenais seule ou en compagnie de Mahmoud, les enfants, garçons et filles, qui jouaient sur le terrain de sable s'éloignaient ; lorsque, tout sourire, je m'approchais, ils se détournaient et prenaient la direction du bourg. Je n'avais pas connu cela ailleurs. Même les gens des petits villages de Haute-Égypte et du Delta, même les Bédouins du désert dans les régions des ruines archéologiques, s'approchaient et s'amassaient autour de moi, par curiosité. Avant que je n'apprenne l'arabe, ils tentaient de se faire comprendre par des sourires et des gestes. Pourquoi ceux d'ici agissent de la sorte ? Pourquoi étais-je incapable de susciter leur affection, ou même de simplement de faire connaissance ? Des remparts autour des jardins, une forteresse autour du bourg, une enceinte entourant la forteresse ; quelles blessures le monde leur avait-il infligées pour qu'ils se renferment dans leurs coquilles ? C'était un autre mystère que je me devais de résoudre, alors que je tentais d'élucider l'énigme d'Alexandre. Il me fallait résoudre le premier avant de comprendre le second. Pour obtenir quoi que ce soit, j'avais besoin en premier lieu de leur aide.

Je devais en outre briser cette solitude avant d'être atteint par le découragement. Durant toutes ces semaines, je me serais certainement abêti si je n'avais pas eu à ma disposition des livres, de la lecture et mon objet de recherche. Même Mahmoud, qui était avec moi, ne l'était pas véritablement. Le matin, il se rendait au poste de police puis rentrait chez lui en milieu de journée pour déjeuner et se reposer une heure ou deux ; la plupart du temps, il revenait le soir au poste ; parfois, il montait son cheval et sortait avec ses cavaliers pour une ronde dans le désert, avant de rentrer, minuit passé. Je ne pouvais lui reprocher quoi que ce soit.

Bahaa Taher, *Oasis du Crépuscule*, Beyrouth, 2008, Dār al-Ādāb, p. 122-123.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version chinoise

Rapport présenté par Brigitte Guilbaud, IA-IPR dans l'académie de Paris et Fabrice Dulery, professeur en khâgne au Lycée Fénelon à Paris.

### Proposition de corrigé

Gonflé à bloc, il sortit chercher un travail. Il ne savait pas au juste ce qu'il allait trouver mais il restait confiant. Il devait pouvoir dégoter facilement un boulot de journaliste ou de rédacteur. Sur la route, il acheta le premier journal qui lui tomba sous la main et se lança dans la lecture des encarts publicitaires, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant. Après avoir fait sa sélection, il passa quelques coups de fil en prenant soin d'adopter un ton humble et respectueux. Ce jour-là, il vida deux cartes téléphoniques sans obtenir le moindre résultat. Ce n'est qu'au dernier moment, alors qu'il ne lui restait dans sa poche qu'un peu d'argent pour rentrer chez lui en bus, qu'il se souvint de l'avertissement que lui avait lancé son cousin : « Ne fais pas ton difficile et prend ce qu'on te donne. Si tu arrives à manger à ta faim, c'est déjà pas si mal. » Bian Hongqi ne se faisait pas à cette idée. Il était quand même professeur de collège. Et en plus, il écrivait des poèmes. Pourquoi, à l'autre bout du fil, les gens lui posaient toujours les mêmes questions sur sa vie privée et sur l'endroit où il habitait? Quel foutu rapport avec le poste proposé? Le lendemain, il poursuivit ses recherches. Il était tout de même différent de son cousin, une brute épaisse, qui logiquement ne pouvait compter que sur ses muscles pour manger. Il n'évoluait pas dans la même catégorie. Il était un intellectuel, lui. Ce jour-là, il fut plus raisonnable et s'abstint d'utiliser son téléphone portable. Il appela d'une cabine publique, ce qui lui évita de gaspiller ses unités. Mais il n'eut guère plus de chance que la veille. Le soir, il rentra à Bagou, la queue entre les jambes, un peu comme Napoléon de retour de Waterloo. Son cousin était déjà au lit. Il lui raconta que dans la journée, comme son triporteur n'avait pas de plaque d'immatriculation, il avait été repéré et pris en chasse par les flics. Il avait fait un grand tour pour les semer et il était épuisé. Il ne prit même pas la peine de lui demander s'il avait trouvé du travail. Pas besoin de se fatiguer pour rien, la réponse se lisait sur son visage. Bian Hongqi était en pleine déprime, il tira son cousin hors du lit et ils descendirent ensemble cinq bouteilles de bière.

Xu Zechen, extrait de *Ah! Pékin*, recueil de nouvelles « *Traverser Zhongguancun en courant* », Chongqing chubanshe, 2004, p. 61-62.

### Commentaire des copies

Le texte proposé est un extrait d'une nouvelle longue de Xu Zechen dont le protagoniste est un professeur d'un collège rural venu à Pékin dans l'espoir de changer de vie, une situation parfaitement banale dans la société chinoise post-réformes, rendue par une langue contemporaine qui ne présentait aucune difficulté majeure.

Les erreurs relevées dans l'unique copie présentée sont particulièrement fréquentes dans le premier tiers du texte, plus difficile du fait de l'abondance de phrases longues, de la présence d'expressions relevant du style oral, ou encore de l'alternance entre style direct et style indirect.

C'est également dans cette partie que les contresens lexicaux sont les plus nombreux : 专门, spécialement, rendu par *spécialiste* ; 亲戚 (membre de la famille, parent), traduit par *épouse*, ou encore 夹缝里, parmi les encarts publicitaires, traduit de manière erroné par un nom propre. Ces difficultés non surmontées ont naturellement conduit à une compréhension partielle du texte.

Par ailleurs, les correcteurs rappellent aux futurs candidats que dans une version d'un texte en langue étrangère, les fautes de langue, les impropriétés lexicales et l'orthographe en langue française sont tout autant sanctionnés que la compréhension du texte en langue étrangère.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version espagnole

*Rapport présenté par Naima BATAILLE, professeur agrégé en CPGE au lycée Montaigne de Bordeaux, avec la collaboration de Fabrice Quero, professeur à l'Université de Montpellier, Caroline Lyvet, Maître de Conférences à l'Université d'Artois ; Patrice Laloye, professeur de chaire supérieure au Lycée du Parc de Lyon.*

### Présentation du sujet :

Cette année le texte présenté est tiré du roman *Las Cuatro Fugas de Manuel* de l'auteur hispanoaméricain Jesús Díaz, publié en 2002. Ce dernier, enseignant, écrivain et cinéaste, bien que né à La Havane en 1941, a vécu exilé à Madrid durant de nombreuses années jusqu'à sa mort en 2002. Ses diverses œuvres dont *La piel y la máscara* de 1996 ou *Dime algo sobre Cuba* de 1998 ont très souvent pour thème son île natale et ses habitants. C'est le cas dans l'extrait choisi puisqu'il met en scène un jeune scientifique cubain, Manuel Desdín, boursier en Ukraine juste avant l'effondrement du bloc soviétique et qui tente de rejoindre un pays de "l'ouest" à tout prix ; il raconte la deuxième tentative du protagoniste de quitter Moscou pour un pays scandinave.

### Proposition de traduction et conseils aux candidats :

*1. Lo llamó Ricardo Soria, y Manuel estuvo a punto de sacarla del error, pero prefirió ser cauteloso y la dejó seguir regañándolo por la información que, evidentemente, él mismo le había suministrado la noche anterior y de la que ahora no recordaba una sola palabra.*

**Elle l'appela Ricardo Soria, et (il) Manuel fut sur le point de corriger son erreur, mais il préféra se montrer prudent et il la laissa continuer à le disputer pour les renseignements que lui-même, évidemment, lui avait fournis la nuit précédente et dont il ne se souvenait maintenant plus d'un seul mot.**

Même si la langue espagnole est souple et permet des hyperbates rares en français, une lecture attentive du contexte permet de voir que le sujet du verbe "*le llamó*" et le complément d'objet direct féminin de "*sacarla*" sont une seule et même personne, la Chilienne Ayinray. Attention à l'emploi des temps, comme il s'agit d'actions ponctuelles dans le passé, l'emploi du passé simple est de rigueur : "il fut sur le point" donc. Il faut également veiller à la tonalité du texte : certes "*cauteloso*" et "*cauteleux*" ont la même racine mais on préférera en français l'emploi de "prudent" plus usuel ; de même pour la traduction de « *regañar* », on choisira "disputer" ou "réprimander" du même registre au lieu de termes plus grossiers. Le jury insiste sur la rigueur que doivent montrer des candidats à l'agrégation sur la réalité de l'accord du participe passé : "les renseignements qu'il lui avait fournis" ou "les informations qu'ils lui avaient fournies". Enfin comme l'an dernier, nous rappelons qu'il ne faut pas confondre ni mixer les deux expressions évoquant la notion de souvenir, les constructions correctes sont "se souvenir de quelque chose" ou le transitif "se rappeler quelque chose".

*2. Ella no aprobaba el proceder de los mulos, dijo Ayinray mientras se inclinaba para servirle el café, pero no iba a juzgarlo por ser uno de ellos, a veces la vida obligaba, su propio padre, por ejemplo, había sido contrabandista en la frontera entre Chile y Argentina, la misma por la que después ayudó a pasar a tantos y tantos perseguidos políticos;*

**Elle n'approuvait pas la façon de faire des mules, dit Ayinray tandis qu'elle se penchait pour lui servir un café, mais elle n'allait pas le juger parce qu'il en était une, parfois la vie ne laissait pas le choix, son propre père, par exemple, avait été contrebandier à la frontière entre le Chili et l'Argentine, là même par où plus tard il aida à passer tant et tant d'opposants politiques en fuite ;**



Le mot “mule” dans son acception de passeur clandestin a été choisi et exige par sa place d’antécédent d’être rendu par un pronom féminin plus loin dans la phrase : “il était en était une”. Quant au sujet du dernier membre de phrase du segment, le contexte suffit à indiquer qu’il s’agit bien du père contrebandier qui “aida tant et tant de fugitifs politiques à passer”, et non pas de sa fille. Pour la traduction de “*perseguidos políticos*”, exilés, réfugiés et moins encore, persécutés politiques ne conviennent pas, au contraire des termes “opposants politiques en fuite” plus complets.

*3. sin embargo, le parecía una irresponsabilidad que él le fuese contando su oficio, sus riesgos y su destino a cualquiera, como lo había hecho la noche anterior con ella, porque en aquel país y en aquella ciudad nadie podía confiar en nadie.*

**Cependant elle trouvait irresponsable qu’il révélât son métier, les risques qu’il encourait et sa destination au premier venu, comme il l’avait fait avec elle la nuit précédente, car dans ce pays et dans cette ville, nul ne pouvait se confier / faire confiance à quiconque.**

La difficulté du fragment consiste dans l’emploi du subjonctif exigé par la tournure “elle trouvait irresponsable” : le subjonctif présent est accepté “qu’il révèle” même si dans un style soutenu le subjonctif imparfait serait de mise, “qu’il révélât”. À ne pas confondre avec la troisième personne du passé simple “il révéla”, ce que trop de candidats ont malheureusement fait. A ce propos, le jury souligne une nouvelle fois que pour un tel concours, une connaissance parfaite de la morphologie verbale du français s’impose. Par ailleurs, une mauvaise interprétation du polysémique “*destino*” a souvent été notée ; il faut comprendre ici “destination”. En revanche, il a été accordé un bonus aux candidats ayant rendu la progressivité de la tournure “*Fuese contando*”.

*4. Manuel se sorprendió a sí mismo precisándole que ella no era cualquiera, y estuvo a punto de aclararle que él no era dominicano, ni se llamaba Ricardo Soria, ni se dirigía a Finlandia como contrabandista sino como perseguido político,*

**Manuel se surprit lui-même à lui révéler qu’elle n’était pas la première venue, et il fut sur le point de lui révéler/ de lui apprendre qu’il n’était pas dominicain, qu’il ne s’appelait pas non plus Ricardo Soria, ni qu’il allait en Finlande comme contrebandier mais comme opposant politique,**

Les candidats les mieux préparés ont rendu avec aisance la succession des négations (No...ni...ni) en respectant l’usage français qui demande que le verbe soit précédé de la négation “ne” et que la conjonction “ni” serve à coordonner les différentes parties de la phrase. Quant à la conjonction espagnole “sino” présente dans la structure « *Ni/no...sino* », elle marque une restriction dans l’expression de la manière, elle se traduira donc par “mais comme opposant politique”.

*5. pero por segunda vez en aquella mañana volvió a contenerse y repitió, mirándola a los ojos, que ella no era cualquiera. Aynray le sostuvo la mirada, sonrió tristemente y le dijo que estaba dispuesta a ayudarlo, pese a todo, con una sola condición, no quería enamorarse porque esas cosas hacían mucho daño.*

**mais pour la seconde fois ce matin-là, il se contint de nouveau et il répéta, la regardant dans les yeux, qu’elle n’était pas la première venue. Aynray soutint son regard, sourit tristement et lui dit qu’elle était disposée à l’aider, malgré tout, à une seule condition, elle ne voulait pas tomber amoureuse car ce sont des choses qui font beaucoup souffrir.**

Une nouvelle fois, les erreurs les plus graves ont été commises sur la morphologie verbale. Comme l’an dernier, le jury conseille aux candidats de s’assurer avant l’épreuve d’une parfaite connaissance de la formation du passé simple des verbes des deuxième et troisième groupes (contint, sourit, retint...) fort utile quand il s’agit de rendre un texte en espagnol, langue où ce temps a encore toute sa vigueur et garde tout son emploi. En revanche, l’emploi de la préposition “con” systématique en espagnol a induit nombre de candidats à la traduire par son calque “avec” ce qui a été considéré comme mal dit et lourd, on préférera “à une seule condition”.

*6. Ese mismo día Manuel se mudó a su habitación, situada en un edificio que quedaba en unas cinco cuadras del de Sonia Izaguirre.*

**Ce jour-même, Manuel s’installa dans sa chambre, situé dans un immeuble qui se trouvait à environ cinq pâtés de maison de celui de Sonia Izaguirre.**

Les difficultés sont là d’ordre linguistique : le faux ami “*habitación*” est bien sûr une simple chambre à coucher tandis que l’américanisme “*cinco cuadras*” (l’espagnol péninsulaire emploierait plutôt “*manzanas*”) renvoie à de simples pâtés de maison. L’article indéfini “*unas*” se rendra justement par la notion imprécise d’“environ”.

*7. Lo hizo aliviado por poder ahorrarse la miscelánea que existía donde Sonia, Candela y los niños, pero sobre todo excitado por la inminente convivencia con Ayinray.*

**Il le fit soulagé de pouvoir éviter la confusion qui régnait chez Sonia, Candela et les enfants mais surtout surexcité par la cohabitation imminente/ de cohabiter bientôt avec Ayinray.**

La notion de “*miscelánea*” renvoie aux conditions de vie inconfortables du protagoniste obligé de partager une seule pièce avec plusieurs personnes, voilà pourquoi le choix de “confusion” s’impose. La “*convivencia*” du latin “convivere” n’a qu’un rapport éloigné avec la convivialité ; \*convivence est un barbarisme en français ; le mot sera donc rendu par “cohabitation”.

*8. La nueva habitación era un poco más pequeña que la anterior, pero parecía más grande porque era sólo para ellos, estaba tocada por la gracia, y además tenía una ventana que daba a un patio interior donde crecía un castaño de hojas doradas por el otoño.*

**Sa nouvelle chambre était un peu plus petite que la précédente mais elle paraissait plus grande car elle était seulement pour eux, elle était touchée par la grâce, et en outre elle avait une fenêtre qui donnait sur une cour intérieure où poussait un châtaigner aux feuilles dorées par l’automne.**

La phrase est assez simple à comprendre et à traduire à condition d’éviter l’hispanisme “*patio*”, et des prises de risque inutiles sur le rendu de “*castaño*” ; le jury a accepté tant châtaigner que marronnier.

*9. En un abrir y cerrar de ojos la vida de Manuel se hizo tan suave que por momentos descreía que aquella felicidad le estuviera ocurriendo precisamente a él.*

**En un rien de temps, la vie de Manuel devint si douce que par moment, il peinait à croire que ce bonheur lui arrivât précisément à lui.**

“*En un abrir y cerrar de ojos*”, outre la formulation proposée, le jury a accepté “en un clignement des yeux”. Quant à la morphologie du subjonctif imparfait “arrivât” voir ci-dessus.

*10. Ayinray parecía bruja, tanta era su capacidad para descubrir y aliviar las necesidades de quien para ella seguía llamándose Ricardo.*

**Ayinray avait quelque chose d’une sorcière, tant elle était habile à deviner les besoins de celui qui pour elle continuait à s’appeler Ricardo et à y répondre.**

On préférera “sorcière” pour traduire l’espagnol “*bruja*”. Les meilleures copies ont su éviter le calque et rendre avec élégance la tournure d’intensité “*tanta era su capacidad*”, en proposant “tant elle était habile à deviner”

*11. Más de una vez estuvo a punto de confesarle la verdad, que no lo estaban buscando para matarlo a causa de cierta mercancía perdida que debía recuperar en Finlandia, como lo había dicho estando borracho la noche de la fiesta, sino para devolverlo a Cuba por motivos políticos.*

**Il fut plus d’une fois sur le point de lui dire la vérité, qu’on ne le recherchait pas afin de le tuer pour une/ à cause d’une marchandise perdue qu’il devait récupérer en Finlande, comme il l’avait dit alors qu’il était ivre la nuit de la fête, mais pour le renvoyer à Cuba pour des motifs politiques.**

“Confesser” a encore une forte connotation religieuse en français, moins sensible en espagnol, on traduira donc par “avouer”. Il faut veiller à rendre la tournure impersonnelle “*que no lo estaban buscando*” sans antécédent exprimé par le pronom indéfini “on” dont l’emploi ici est similaire ; “on ne le recherchait pas” est une bonne solution.

*12. No se atrevió a hacerlo porque ella era militante de las Juventudes Comunistas de Chile y por tanto admiradora de la revolución cubana; sin embargo, él ya no sentía miedo de que lo denunciara, pues estaba íntimamente convencido de que ella era incapaz de cometer semejante infamia.*

**Il n’osa pas le faire car elle militait aux jeunesse communistes du Chili et par conséquent admirait la révolution cubaine ; cependant, il ne craignait plus qu’elle ne le dénonçât, car il avait l’intime conviction qu’elle était incapable de commettre une semblable infamie.**

L’adverbe “ya” en composition, dans la tournure “*ya...no*” a souvent été mal traduit voire oublié. Le jury rappelle qu’en cas d’omission, le barème appliqué est celui de la plus grosse faute commise par l’ensemble des candidats sur le fragment, ce qui peut être considérable ; on traduira donc par “ne...plus”. Quant au classique “*pues*”, il n’a bien sûr pas le sens de “*después*”, mais bien celui des conjonctions causales “car, parce que...”.

### **Conclusion :**

Comme tous les ans, le jury tient à rappeler la nécessaire préparation à l’épreuve de version espagnole. Même si les structures et le lexique des deux langues peuvent paraître proches, rendre en français les particularités syntaxiques et stylistiques du texte proposé requiert une pratique régulière, qui ne manquera pas de payer, même s’il s’agit d’une épreuve optionnelle. Comme les années précédentes, nous conseillons aux candidats de garder du temps pour une relecture attentive de leur travail, afin de veiller à la cohérence et à la fidélité de la traduction du texte original. Soigner également la présentation et la graphie ne peut qu’entraîner une meilleure appréciation de la copie. Enfin, nul doute que la consultation d’ouvrages de grammaire et de manuels de lexique, piliers d’un entraînement régulier, et une préparation rigoureuse conduiront à la réussite.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version hébraïque

Rapport présenté par Agnès Woog et Arnaud Bikard, professeurs à l'INALCO.

### Traduction du texte

Aharon Appelfeld, *Pologne, pays verdoyant*, Keter, Jérusalem, 2005.

Il se remit à pleuvoir, et cette fois plus fort. Les journalières ne vinrent pas travailler et Magda fut forcée de se lever de bon matin pour aller à l'étable. Yaaqov se prépara lui-même son petit déjeuner et resta longtemps attablé à lire *Le Dernier des Justes* de Schwarz-Bart.

Ensuite, des vues de Tel-Aviv, son magasin, des clients défilèrent devant ses yeux sans qu'il les ait convoquées. Fou de joie à la naissance de sa fille aînée, Anat, il avait apporté à l'hôpital un énorme bouquet de roses et était resté aux côtés de Rivqa pendant tout son séjour à la maternité. A ce moment-là il était persuadé que sa vie allait changer et qu'un bonheur inconnu de lui serait désormais son lot. À la naissance de sa seconde fille, Tamar, un an et demi plus tard, cette joie lui était revenue. Il avait pris l'habitude de les baigner, de les langer et de leur parler le langage des bébés. Dès cette époque, il avait remarqué que Rivqa ne faisait pas trop d'efforts avec les fillettes. Elle avait allaité Anat un mois durant, et Tamar pas même un mois. Sans Nehama, une grande femme à la forte carrure qui s'était occupée des bébés avec dévouement du matin au soir, elles n'auraient sans aucun doute pas connu d'amour maternel. Dès cette époque, Rivqa manifestait une sensibilité excessive alliée à un grand attachement pour sa propre personne. Chaque don était calculé, aucune spontanéité. Le commerçant qui était en elle, qui ignorait la générosité, s'emparait progressivement d'elle.

La plus grande déception l'avait frappé lorsqu'il s'était aperçu, des années plus tard, que les filles avaient reçu en héritage la quintessence de leur mère. Elles aussi étaient minces, froides, redoutablement pragmatiques. Plus d'une fois, il avait essayé de nouer un dialogue avec elles. La conversation, au lieu de les rapprocher, n'avait fait que les éloigner. Dans ces conversations c'est la Rivqa qui était en elles qui s'était dévoilée. Plus d'une fois il s'était demandé Qu'est-ce que je fais avec elles ? Pourquoi ai-je reçu le châtement de vivre avec elles ?

### Commentaire des copies

Si l'auteur de l'unique copie a dans l'ensemble compris le texte, les correcteurs auraient aimé ne pas voir un certain nombre d'erreurs.

Citons tout d'abord quelques choix malencontreux : pourquoi le candidat a-t-il traduit littéralement מכליו יצא *yatsa mi-kelaw* : « sortit de ses ustensiles (!) » alors qu'il s'agit d'une expression très courante, bien attestée dans les dictionnaires, qui a le sens de « s'émouvoir ». Le candidat, ou la candidate, aurait dû au moins faire preuve de bon sens. De même pourquoi n'a-t-il pas cherché dans le dictionnaire אלמלא *ilmale* = « n'eût été, sans », préférant y voir un prénom (non attesté). Il aurait également dû savoir ou se rendre compte que שעה *sha'a*, qui apparaît deux fois dans cet extrait, ne signifie pas seulement « heure » mais aussi « moment ». Il semble que la consultation d'un dictionnaire unilingue en plus du dictionnaire bilingue, peut-être trop succinct, aurait aidé le candidat.

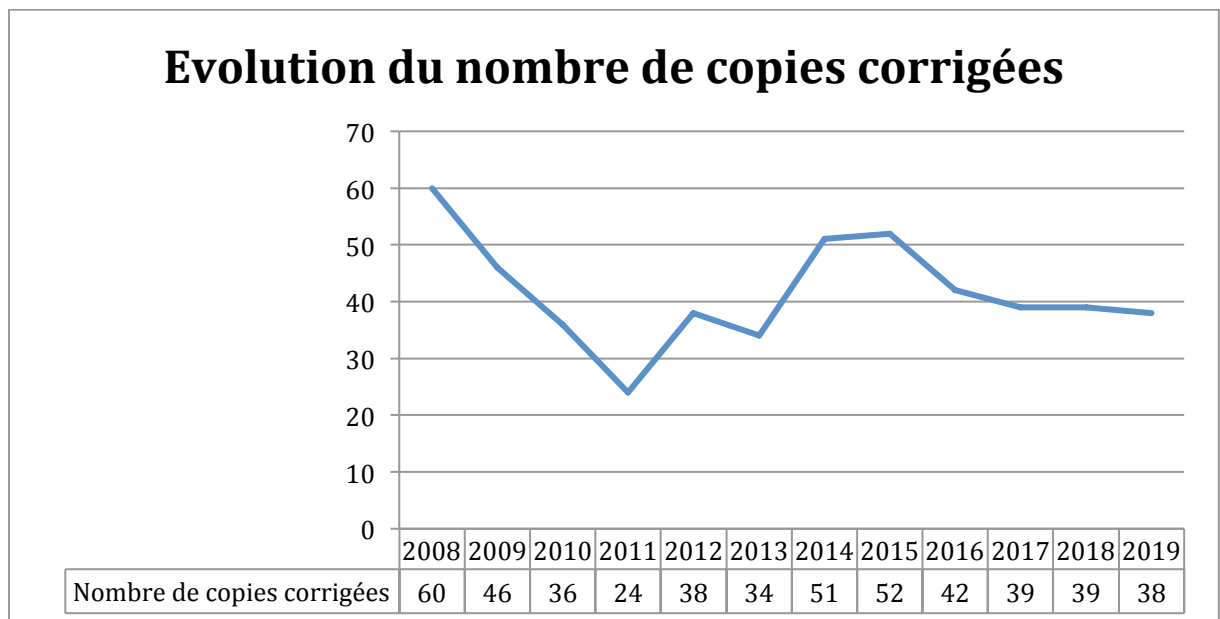
L'auteur de la copie ignore aussi que la conjonction de coordination ו *we-* ne doit pas être traduite systématiquement par « et ». Certes, Appelfeld a déclaré de façon récurrente qu'il écrivait avec la simplicité de l'hébreu biblique, où ce *we-* caractérise le récit (ce qui justifie qu'on ait choisi dans la traduction proposée de lier la plupart des propositions par « et »), mais il est des cas où la traduction de *we-* par « et » relève d'une méconnaissance de la langue : להשכים ולצאת *lehashkim we-latset* doit être rendu par « se lever de bonne heure **pour** aller... » et non « se lever de bonne heure et aller » ; de même והתערה הלך *halakh we-hit'ara* doit nécessairement être traduit par « s'emparait **progressivement** » le verbe הלך précédé ou suivi de ו *we-* marquant la progression de l'action.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version italienne

Rapport présenté par Fanny Eouzan, Professeure agrégée au Lycée Faidherbe à Lille et Sarah Vandamme, Professeure agrégée au Lycée Guy Mollet, Arras.

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

### Quelques données sur l'épreuve de version



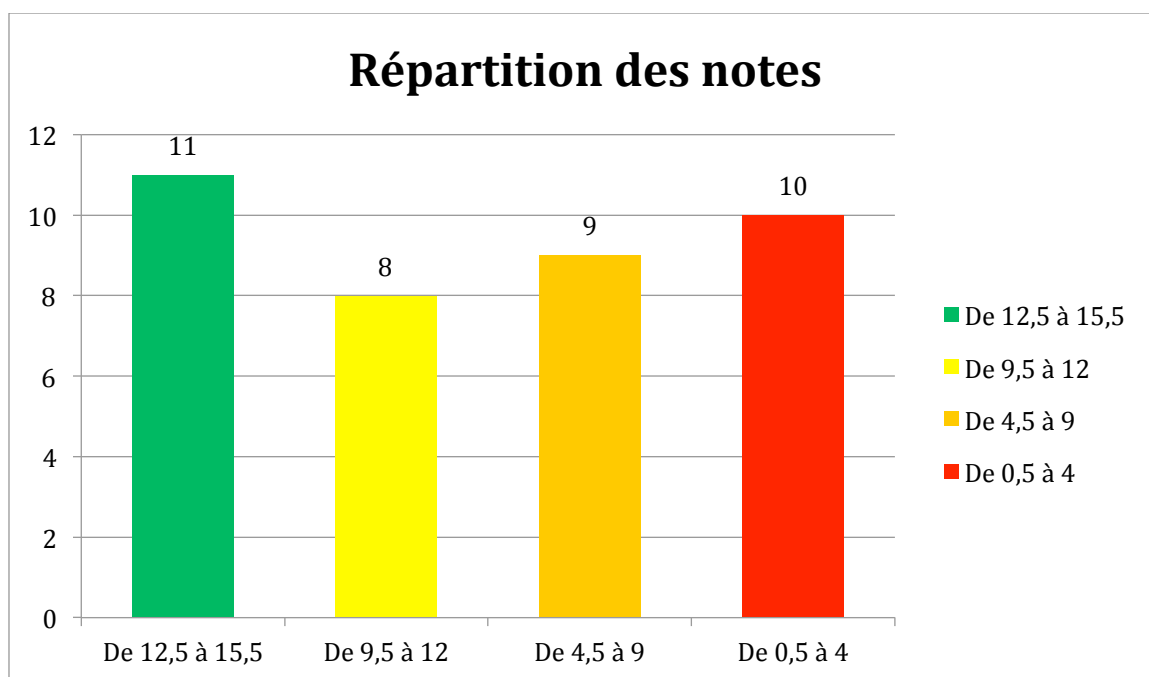
Le nombre de candidats choisissant la version italienne au concours reste encore quasiment stable cette année.

### Notes et barème

Comme les années précédentes, le jury a adopté un mode d'évaluation utilisant un système de points-faute qui sanctionne chaque erreur de traduction en fonction de sa gravité. Les moins graves sont les fautes d'accents omis, les apostrophes, les mots mal coupés ou les erreurs de ponctuation ne modifiant pas le sens de la phrase, puis viennent les fautes d'orthographe sans incidence morphologique (doubles consonnes par exemple), les choix multiples ou les ajouts inutiles, ainsi que les maladresses d'expression et les inexactitudes qui n'entraînent pas de modification du sens. Une autre étape est franchie lorsque les faux-sens, impropriétés ou maladresses entraînent une modification du sens. Ensuite sont sanctionnés plus sévèrement les contresens, omissions ou fautes d'orthographe grammaticale et de morphologie portant sur un nom ou un adjectif. Enfin, les fautes les plus lourdement sanctionnées restent les erreurs de grammaire, de conjugaison, les fautes d'accords, les barbarismes lexicaux, les concordances de temps non respectées et, en dernier lieu, les barbarismes verbaux, les non-sens et les contresens portant sur une proposition entière ou l'omission d'un segment. L'échelle de ce barème s'étale de 0,25 à 8 points-faute en fonction de l'erreur commise. Les fautes de langue en français ont été plus sévèrement sanctionnées que l'année dernière, le jury estimant qu'il s'agissait ici d'un concours de recrutement de professeurs de langue et littérature françaises.

Le candidat doit donc absolument s'assurer que tout ce qu'il écrit, indépendamment de ce qu'il a compris, est correct grammaticalement et a un sens. Il évitera ainsi les erreurs les plus lourdement sanctionnées.

### Les notes et leur répartition



Les copies ont été globalement satisfaisantes ; les notes s'échelonnent de 0,5 à 15,5 et la moyenne est de 8,42. La légère baisse par rapport à la moyenne de l'an dernier (10,17) ne s'explique pas tant par une baisse du niveau global que par le faible nombre de copies vraiment excellentes cette année. Cela est peut-être dû à la syntaxe simple seulement en apparence de Natalia Ginzburg qui a pu induire les candidats en erreur. Néanmoins, le jury félicite les candidats dans leur ensemble pour la bonne tenue générale de leurs copies et pour leur bonne connaissance globale de la langue italienne.

### Présentation de l'épreuve de version

La durée de l'épreuve de langue vivante est de 4 heures, le coefficient est de 5 dans le calcul final de la note. L'usage du dictionnaire unilingue est autorisé dans la langue choisie. Le jury en italien recommande l'utilisation du dictionnaire de référence suivant, en version non abrégée : N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*. L'outil dictionnaire permet d'élucider le jour de l'épreuve certains termes et d'éviter contresens ou barbarismes, ce qui ne doit pas dispenser les candidats d'un travail d'apprentissage lexical sérieux durant leur préparation ; le jury tient compte de la possibilité de consulter ce dictionnaire unilingue dans l'établissement de ses critères de correction. Le candidat ne doit pas se priver donc de l'utiliser à bon escient.

Par ailleurs, le jury avertit les candidats contre un mauvais usage du dictionnaire qui a tendance à isoler les mots et les invite à toujours tenir compte du contexte et de la cohérence interne du texte.

### Les attendus d'une version de concours

Le jury recommande vivement la lecture des rapports de correction des années précédentes : ils contiennent de précieuses informations, rappelées chaque année, sur ce qui est attendu d'un candidat à l'agrégation de Lettres modernes pour l'épreuve de langues vivantes.

La version du concours n'a nullement vocation à être publiée, c'est un exercice qui vise à vérifier les compétences linguistiques des candidats dans les deux langues ; c'est pourquoi il est attendu une traduction qui soit la plus fidèle possible au texte en langue étrangère. Il ne saurait s'agir donc de réécrire le texte source ou de l'interpréter, mais d'en respecter au maximum les structures, le ton, le registre et la lettre, tout en montrant une bonne maîtrise de la langue française, spécialité des

candidats. Ce n'est donc pas l'élégance qui prime dans l'évaluation des choix de traduction opérés pour cet exercice de concours mais la précision et l'exactitude. En effet, souvent le jury regrette de pénaliser inutilement de bonnes copies qui s'écartent du texte sans nécessité majeure.

### Présentation du texte et de l'auteur

Cette année, le jury a choisi de proposer un texte plus classique que les années précédentes et de mettre à l'honneur la magnifique prose de Natalia Ginzburg (1916-1991). Publié un an avant le plus célèbre *Lessico familiare*, *Le Piccole Virtù* est un recueil de courts textes autobiographiques. Dans *Ritratto di un amico*, elle établit un parallèle très touchant entre la ville de Turin, où elle a passé sa jeunesse, et Cesare Pavese, dont elle et son mari Leone Ginzburg furent des amis très proches. Lorsqu'elle publie ce texte, Pavese est mort depuis plus de dix ans, et l'autrice l'évoque avec pudeur et nostalgie.

Il peut être utile de savoir que Natalia Ginzburg a traduit *Du côté de chez Swann* : on retrouve en effet quelque chose de Proust dans cette délicate évocation du passé, mais aussi dans cette prose faussement simple. Certains candidats ont ainsi pu être trompés par la grande limpidité de ce texte, qui recèle pourtant de longues périodes assez complexes propices aux erreurs de syntaxe.

### Difficultés de traduction : considérations générales

#### Article défini et possessif

L'article défini en italien indique souvent une relation de lien naturel et évident entre le nom défini par l'article et la personne à laquelle il renvoie ; c'est pourquoi l'adjectif possessif est plus facilement omis en italien qu'en français, étant souvent sous-entendu comme une évidence avec le seul emploi de l'article défini, ce qui est rarement le cas en français. Toute la difficulté de ce point de traduction réside dans le fait qu'il n'existe malheureusement pas de règle absolue, si ce n'est se fier à l'usage en français.

Ainsi pour traduire *la faccia nascosta nel bavero*, il convient de traduire l'article défini par un possessif *le visage caché dans son col* ; de la même façon, *il se débarrassait de son manteau* et non pas *du manteau et de son chapeau* pour *si liberava [...] del cappotto e del cappello*. Le jury a donc considéré comme mal dit et sanctionné les traductions sans le possessif dans ces expressions.

En revanche, il a accepté qu'il puisse ou non être rétabli dans les expressions où l'usage en français le permettait. Ainsi pour traduire, dans la deuxième phrase, *la giovinezza e l'infanzia*, il a accepté *la jeunesse et l'enfance* mais aussi *notre jeunesse et notre enfance*. De même, on pouvait hésiter entre *L'ami* et *Notre ami* pour *L'amico misurava la città*, le jury a donc accepté les deux traductions.

Par ailleurs, il est préférable de traduire l'article défini en italien par un article indéfini en français dans des expressions de vérité générale du type *che fanno pensare al tramonto* soit *qui font penser à un coucher de soleil*.

#### La coordination

En français, les purs coordonnants comme *et* unissent le plus fréquemment des éléments appartenant à la même classe grammaticale et d'une manière générale l'équivalence fonctionnelle est requise. Ainsi lorsque sont coordonnées deux propositions, on doit reprendre la même structure.

En coordonnant deux infinitifs précédés d'une préposition, l'italien a tendance à omettre facilement la deuxième, contrairement au français.

→ *ci basta attraversare l'atrio della stazione e camminare nella nebbia dei viali* : *il nous suffit de traverser le hall de la gare, et de marcher dans le brouillard des avenues*

Lorsque deux propositions circonstancielles de même nature sont coordonnées, en italien, on ne répète pas la conjonction *che* qui introduit la proposition coordonnée contrairement au français où il faut penser à la rétablir nécessairement.

→ *Se ci incontriamo e parliamo della nostra città* : *si nous nous retrouvons et que nous parlons de notre ville*.

→ *Se c'è un po' di sole, e risplende la cupola di vetro del Salone dell'Automobile, e il fiume scorre...* : *S'il y a un peu de soleil, et que resplendit la coupole de verre du Salon de l'Automobile, et que le fleuve coule...*

#### Le gérondif et le participe présent

Le gérondif italien est l'équivalent d'un gérondif français mais peut aussi servir à traduire un participe présent apposé ou un participe présent noyau d'une proposition participiale.

Ainsi, dans l'expression *il fiume, perdendosi in lontananza*, le gérondif italien *perdendosi* pouvait être l'équivalent d'un gérondif français, qui en tant que forme verbale exprime un procès, c'est-à-dire une action soumise à une durée interne. Ce procès présuppose nécessairement un support (l'être ou la chose qui est déclaré le siège du procès), lequel se confond obligatoirement avec le sujet du verbe principal, ici *le fleuve*, d'où la traduction *le fleuve, en se perdant dans le lointain*. Cependant, étant donné que le procès est en cours de déroulement et que l'action est observée de l'intérieur sans que l'on puisse en distinguer le début ou la fin, le gérondif italien pouvait ici se traduire par un participe présent français. Voilà pourquoi le jury a accepté la variante *le fleuve, se perdant dans le lointain*.

En revanche, dans l'expression *arrivando al mattino*, le procès étant daté par *le matin*, nous ne pouvions le traduire en français que par un gérondif : **en arrivant le matin**.

### La syntaxe des pronoms et déterminants démonstratifs

En italien, le pronom démonstratif *quello* suivi d'un adjectif nominalisé comme dans l'expression *quelli [i cinema] antichi* doit être remplacé en français par un article défini. Il faut donc traduire *quelli antichi* par *les anciens [cinémas]*.

Ce texte présentait également le cas d'un possessif précédé par un déterminant démonstratif, comme dans l'expression *quel suo odore*. Il s'agit d'une tournure très courante en italien qui ne peut jamais être traduite de manière littérale. Le candidat peut, en fonction du sens qu'il entend mettre en valeur, choisir entre l'adjectif possessif ou démonstratif. Il est possible d'utiliser la formule *cette odeur qui était la sienne*. En dépit d'une certaine lourdeur, cette solution a le mérite d'essayer de rendre la nuance introduite par cette formulation. Le jury a légèrement sanctionné la perte d'un des deux éléments si celui-ci était le possessif. Il a en revanche préféré le possessif seul, qui est plus essentiel ici : *son odeur particulière*.

### L'adjectif possessif

Nous avons vu dans le paragraphe précédent que les adjectifs possessifs peuvent se combiner avec les démonstratifs *questo* et *quello* et dans ce cas ne sont pas précédés de l'article défini. Ils peuvent également être précédés d'un article indéfini. Dans ce cas, comme dans le précédent, en fonction du contexte, la traduction maintient le possessif ou l'article indéfini, en faisant éventuellement suivre ce dernier d'une relative. Ainsi, *un suo particolare odore di stazione* pouvait se traduire *une odeur bien à elle de gare* ou bien *une odeur de gare [...] qui est la sienne*. De la même façon, *una sua operosità febbrile e testarda* pouvait se traduire *son activité fébrile et têtue* ou bien *une activité fébrile et têtue qui était la sienne*. Nous avons choisi ici de ne garder que le possessif mais avons accepté l'autre traduction.

### La préposition DA

Cette préposition peut poser problème car elle a plusieurs usages et ne se traduit pas toujours de la même façon en français.

Exemples :

*Dal cappotto scuro* – complément du nom (correspond à « à » en français)

*Da una folla* – complément d'agent (correspond à « par » en français)

*Di là dal fiume* – signifie la provenance (correspond à « du » ou « depuis » en français)

Les traductions erronées ont été lourdement sanctionnées car elles constituent des manquements aux règles de syntaxe.

### Le superlatif absolu

Contrairement à l'italien, le français répète l'article :

→ *nei caffè più appartati* : dans les cafés **les plus** à l'écart.

### Lexique

- Turin est une grande ville, il n'y a donc pas de *chemins* ni d'*allées* mais des *rues (strade)* et des *avenues (viali)*.



- Il cinematografo

En italien, l'emploi métonymique de l'appareil qui sert à filmer, *il cinematografo*, pour la salle de projection, *il cinema*, est attesté dans les dictionnaires comme le Zingarelli contrairement au français où le terme technique *cinématographe* ne désigne que la machine (d'après le *Trésor de la Langue Française*). On pouvait donc accepter *cinéma* mais pas *cinématographe* en français.

- La nebbia

Attention à ne pas confondre *nebbia* (le brouillard) et *neve* (la neige). Certaines traductions ont abouti à l'absurdité *\*grise de neige*.

### Derniers conseils

Si un titre est donné à l'extrait, il convient de le traduire, contrairement au titre de l'œuvre d'où le texte est tiré qui est indiqué à la fin du texte.

Et enfin, même si cela semble évident, nous invitons tous les candidats à prendre le temps de se relire avec soin. Cette année encore, le jury a eu le regret de pénaliser une bonne copie dont il manquait un passage, sans parler des fautes d'orthographe, dont certaines sont à mettre - le jury l'espère - sur le compte de l'étourderie. La relecture est une étape fondamentale de l'exercice qui nécessite la plus grande rigueur.

Le jury tient à rappeler que les candidats ne doivent proposer qu'une seule traduction, et ne peuvent en aucun cas hasarder de proposition alternative entre parenthèses. Ces doubles choix ont été comptés comme des omissions.

Même si la majorité des copies sont bien présentées, le jury a tout de même rencontré quelques copies particulièrement confuses et pénibles à déchiffrer. Les candidats veilleront donc à bien gérer leur temps de travail sur le brouillon, et si besoin à utiliser un correcteur, pour rendre une proposition propre et claire, sans ajouts ou corrections de dernière minute.

### Analyse de difficultés de traduction particulières

#### nomi che ridestano in noi, a ripeterli

Précédé de la seule préposition *a*, l'infinitif *a* a la valeur d'une proposition circonstancielle.

→ **a ripeterli** : lorsqu'on les répète ; si on les répète

Toutefois, cette structure se rapprochant de celle de l'infinitif précédé de l'article contracté comme *al ripeterli* (forme d'infinitif substantivé où l'infinitif *a* a la valeur d'un gérondif français), le jury a accepté la traduction *en les répétant*.

#### Noi ora, abitiamo altrove

Le jury tient à rappeler que malgré l'usage courant et oral de remplacer en français la première personne du pluriel *nous* par *on*, la distinction doit absolument se faire à l'écrit. Il ne s'agit pas de confondre ce *nous* bien précis avec un *on* qui désignerait un pluriel de collectivité où le *on* renvoie à un groupe de personnes non précisé.

→ *hanno messo* : on a mis

→ *abitiamo* : nous habitons

→ *sentirci* : nous sentir

#### Questo sentirci a casa nostra

Cette expression présente plusieurs difficultés. D'abord, la traduction de l'adjectif démonstratif évoquée plus haut, à laquelle il faut renoncer souvent en français, au profit d'un article défini. Ensuite, la traduction de l'infinitif substantivé, qui est une tournure beaucoup plus fréquente en italien qu'en français, qui préfère soit traduire par un substantif ou un adjectif soit conserver l'infinitif dans une proposition infinitive. Il s'agit d'un infinitif employé comme un nom, précédé d'un article ou qualifié par un adjectif qui exprime une action. La perte de l'expression explicite du procès par un verbe en italien est compensée en français par la sémantique du nom ou de l'adjectif. Ici, il est possible d'opter pour une solution nominale : *[la tristesse] est due à la sensation que nous sommes chez nous*. Il est également possible de conserver l'infinitif en transposant le syntagme nominal en une proposition infinitive, comme par exemple **le fait de nous sentir chez nous**. Nous avons finalement opté pour une solution qui permettait de conserver le démonstratif et l'infinitif : *la tristesse [...] réside en cela : nous sentir chez nous*. Enfin, une dernière remarque : *a casa* se traduit ici par *chez nous* et non pas par *à la maison*, plus propre à désigner une habitation précise qu'une ville.

### **che tinge di rosa e di lilla**

Le verbe *tingere* signifie littéralement *teindre* alors que *teinter* se dit en italien *tinteggiare*, *dipingere*. La traduction la plus respectueuse du texte original était donc *qui teint de rose et de lilas*. Cependant, étant donné la proximité des sens en français comme en italien et le fait que d'après l'image, le sens de *teinter* était presque plus approprié, le jury a accepté la variante *teinter*.

### **alta un dito**

Il s'agit d'une expression idiomatique qu'il convenait de traduire *d'un doigt d'épaisseur* et non pas *\*haute d'un doigt*, de la même façon que *è alto un metro* ne se traduit pas en français *\*il est haut d'un mètre*, mais *il mesure un mètre*.

### **le undici meno un quarto**

Les italianismes donnant des traductions erronées telles que *\*les onze heures moins le quart* ont été considérées comme de grosses erreurs de syntaxe.

### **Che fanno pensare al tramonto**

*Tramonto* se traduit en français par *coucher de soleil*. Le terme de *crépuscule* ne désigne pas exactement la même chose puisqu'il s'agit du moment où le soleil a déjà complètement disparu. Cette petite imprécision lexicale n'a évidemment été qu'à peine sanctionnée.

### **In qualunque punto si respira quello stesso odore**

La particule pronominale *si* ne se rencontre pas seulement dans la forme réfléchie du verbe mais également dans le cas où elle donne un sens passif à la phrase. Ce *si* est alors appelé *si passivante* parce qu'il donne au verbe actif qu'il accompagne une valeur passive. Le verbe est à la troisième personne du singulier ou du pluriel et est accompagné d'une COD (qui est le sujet réel du verbe). C'est le cas des tournures *si respira quello stesso odore* et *si sente un fischio di treni*, qu'il fallait traduire *on respire cette même odeur* et *on entend le sifflement d'un train*. Les propositions du type *\*se respire* ont été lourdement sanctionnées comme italianismes. Ce *si passivante* ne doit pas être confondu avec le *si impersonale*, employé lorsque *on* désigne un groupe de personnes non déterminé comme dans une expression du type *in montagna si respira meglio*.

### **Proposition de traduction**

#### **« L'ami et la ville »**

La ville qui était chère à notre ami est toujours la même : il y a quelques changements, mais des choses sans importance [...]. Il n'y a pas de nouveaux cinémas. Il y a toujours les anciens, avec les noms d'autrefois : des noms qui réveillent en nous, lorsque nous les répétons, la jeunesse et l'enfance. Nous, maintenant, nous habitons ailleurs, dans une autre ville très différente, et plus grande : et si nous nous retrouvons et que nous parlons de notre ville, nous en parlons sans regret de l'avoir quittée, et nous disons que maintenant nous ne pourrions plus y vivre. Mais quand nous y retournons, il nous suffit de traverser le hall de la gare, et de marcher dans le brouillard des avenues, pour nous sentir vraiment chez nous ; et la tristesse que nous inspire la ville à chaque fois que nous y retournons réside en cela : nous sentir chez nous et sentir en même temps que nous, chez nous, nous n'avons plus de raison de rester ; parce qu'ici chez nous dans notre ville, dans la ville où nous avons passé notre jeunesse, il nous reste désormais peu de choses vivantes, et nous sommes accueillis par une foule de souvenirs et d'ombres.

Notre ville, du reste, est mélancolique par nature. Les matins d'hiver, elle a une odeur bien à elle de gare et de suie, répandue dans toutes les rues et dans toutes les avenues ; en arrivant le matin, nous la trouvons grise de brouillard, et enveloppée dans son odeur. Parfois, à travers le brouillard, filtre un faible soleil, qui teint de rose et de lilas les tas de neige, les branches nues des arbres ; la neige, dans les rues et dans toutes les avenues, a été pelletée et rassemblée en petits monticules, mais les jardins publics sont encore ensevelis sous une épaisse couche intacte et douce, d'un doigt d'épaisseur sur les bancs abandonnés et sur les bords des fontaines ; l'horloge de l'hippodrome est arrêtée, depuis un temps incalculable, à onze heures moins le quart. De l'autre côté du fleuve s'élève une colline, elle aussi blanche de neige mais tachetée çà et là d'une broussaille rougeâtre [...]. S'il y a un peu de soleil, et que resplendit la coupole de verre du Salon de l'Automobile, et que le fleuve coule avec un scintillement vert sous les grands ponts de pierre, la ville peut même paraître, pour un instant, riante et accueillante, mais c'est une impression fugace. La nature essentielle de la ville est la mélancolie : le fleuve, en se perdant dans le lointain, se fond dans un horizon de brumes violacées,

qui font penser au coucher du soleil même s'il est midi ; et où que l'on soit on respire cette même odeur sombre et laborieuse de suie et on entend le sifflement d'un train.

Notre ville ressemble, c'est maintenant que nous nous en apercevons, à l'ami que nous avons perdu et à qui elle était chère ; elle est, comme il l'était, laborieuse, renfrognée dans son activité fébrile et têtue ; et elle est en même temps nonchalante et encline à la paresse et à la rêverie. Dans la ville qui lui ressemble, nous sentons revivre notre ami où que nous allions ; à chaque coin et à chaque tournant il nous semble que peut tout à coup apparaître sa haute silhouette au sombre manteau à martingale, le visage caché dans son col, le chapeau baissé sur les yeux. Notre ami parcourait la ville de son pas long, têtue et solitaire ; il se terrait dans les cafés les plus à l'écart et les plus enfumés, il se débarrassait rapidement de son manteau et de son chapeau, mais il gardait jetée autour de son cou sa vilaine petite écharpe claire ; il entortillait autour de ses doigts les longues mèches de ses cheveux châtons, puis se décoiffait tout à coup d'un mouvement brusque.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version portugaise

Rapport présenté par Richard Charbonneau, professeur agrégé au lycée de l'Iroise, Brest, et Thomas Cailliez, professeur agrégé au lycée Honoré de Balzac, Paris.

### Remarques générales.

Quatre candidats ont cette année présenté l'épreuve de version en langue portugaise. La moyenne des notes est de 10/20, mais les résultats individuels sont hétérogènes : 17, 11, 7 et 5. La note la plus basse correspond à une traduction truffée de fautes d'orthographe et de grammaire, notamment de conjugaison – ces dernières rédhitoires dans le cadre de l'Agrégation de lettres modernes – d'un nombre important de faux sens plus ou moins sévères. Une copie sort nettement du lot en présentant une traduction habile et exempte de fautes, preuve d'une très bonne compréhension du texte original et d'une bonne maîtrise du français.

### Présentation du texte.

Le texte à traduire était un extrait de *Vidas Secas* de l'écrivain brésilien Graciliano Ramos (1892-1953), figure capitale de la littérature brésilienne néoréaliste régionale. Il met en scène le déplacement d'une famille de *retirantes* du Nordeste brésilien, condamnée à fuir régulièrement les sécheresses successives du *sertão*, cette région également connue comme le polygone de la sécheresse : les parents, *Fabiano* et *Sinhá Vitória*, les deux enfants simplement appelés l'aîné et le cadet et la chienne *Baleia*, le personnage le plus humain de la famille. Il offrait également l'intérêt, du point de vue de la traduction, de mélanger narration, discours indirect narratif et quelques interventions sèches de Fabiano, qui transmettent l'aridité du milieu et ses effets sur les gens qui y survivent. L'écriture de Graciliano Ramos est simple, non affectée et reflète le mode de pensée de cette famille.

### Principales difficultés rencontrées par les candidats.

Le jury ne va pas énumérer ici les contresens et nombreux faux sens relevés mais ne peut que rappeler l'importance d'une lecture régulière d'œuvres en langue portugaise tout au long de l'année de préparation au concours qui offre sans doute la meilleure prévention à ces erreurs.

Le jury a été désarçonné par les fautes d'orthographe récurrentes sur des mots simples :

- L'accent circonflexe : « tâche » pour « tache », « câgneux ».
- Les consonnes doubles : « guturale », « mourrante », « courrait », « bruyament », « braconier », « supôt », « essouflée », etc.
- « lieux » pour « lieues », « arqueboutée ».

Les fautes de conjugaison, très nombreuses dans une copie en particulier, sont inacceptables :

- « avaient quittés », « s'étaient reposé », « ils avaient délaisser », « Fabiano eu envie », etc.
- « eût » pour « eut », « s'affalât » pour « s'affala », « remplit » pour « rempli », « pris » pour « prit »...

Traduire les noms propres de cet extrait était une bien mauvaise idée et le candidat courait le risque de tomber dans l'anachronisme ou le ridicule : « *Fabien* » pour « *Fabiano* », « *Madame Victoria* » pour « *Sinhá Vitória* » ou encore « *Baleine* » pour « *Baleia* ».

### Proposition de traduction du texte de Graciliano Ramos, extrait de *Vidas Secas*.

#### Migration.

Sur la plaine rougeâtre les *juazeiros* dessinaient deux taches vertes. Les malheureux avaient cheminé la journée entière, ils étaient fatigués et morts de faim. D'habitude ils marchaient peu, mais comme ils s'étaient reposés suffisamment sur le lit asséché du fleuve, le voyage avait bien progressé de trois lieues. Voilà des heures qu'ils cherchaient une ombre. Le feuillage des *juazeiros* apparut au loin, derrière les branches pelées de la maigre *caatinga*.

Dans cette direction se traînaient, lentement, Sinhá Vitória, son fils cadet à califourchon sur la hanche et le coffre en fer blanc sur la tête, Fabiano, taciturne, les jambes arquées, la gibecière en bandoulière, la calebasse attachée à une courroie prise dans la ceinture, le fusil à silex sur l'épaule. L'aîné et la chienne *Baleia* suivaient le groupe.

Les *juazeiros* s'approchèrent, reculèrent, disparurent. L'aîné se mit à pleurer, s'assit par terre.

— En route, maudit gosse, lui cria son père.

Sans réponse, il le fustigea avec l'étui de son coutelas. Mais le petit agita violemment les jambes, acculé, puis il se calma, se coucha, ferma les yeux. Fabiano lui donna encore quelques coups et attendit qu'il se levât. Mais comme rien n'y faisait, il regarda aux quatre coins, irrité, jurant à voix basse.

La *caatinga* s'étendait, d'un rouge indécis saupoudré de taches blanches que formaient des ossements. Le vol noir des urubus dessinait de hauts cercles autour des animaux moribonds.

— En route, enfant du Diable.

Le même ne bougea pas, et Fabiano eut envie de le tuer. Il avait le cœur gros, il aurait voulu trouver un responsable à son malheur. La sécheresse était pour lui un mal nécessaire – et l'obstination de l'enfant l'irritait. Bien sûr ce petit obstacle n'était pas coupable, mais il compliquait la marche, et le vacher avait besoin d'arriver, sans savoir où.

Ils avaient abandonné les chemins pleins d'épines et de cailloux, voilà des heures qu'ils foulaient la rive du fleuve, la boue sèche et craquelée qui brûlait les pieds.

L'idée d'abandonner son fils dans ce désert traversa l'esprit tourmenté du *sertanejo*. Il pensa aux urubus, aux os, il gratta sa barbe rousse et sale, indécis, il examina les alentours. Sinhá Vitória indiqua du menton une vague direction et affirma par quelques sons gutturaux qu'ils étaient près du but. Fabiano rangea son couteau dans son fourreau, le mit dans son ceinturon, s'agenouilla, saisit le poignet du gamin qui se recroquevillait, les genoux ramenés vers l'estomac, froid comme la mort. La colère disparut d'un coup et Fabiano eut de la peine. Impossible d'abandonner le petit ange aux animaux sauvages. Il donna le fusil à Sinhá Vitória, prit son fils sur l'épaule, se leva, attrapa les petits bras qui tombaient sur sa poitrine, mous, fins comme des baguettes. Sinhá Vitória approuva cette décision, lança à nouveau une interjection gutturale, désigna les *juazeiros* invisibles.

Et le voyage continua, plus lent, plus pénible, dans un grand silence.

En l'absence de son compagnon, la chienne *Baleia* prit la tête du groupe. Arquée, les côtes saillantes, elle courait en haletant, la langue pendante. Et de temps en temps elle s'arrêtait, attendait son monde, qui s'attardait.

**NB :** Le mot *juazeiro* (ligne 1) est acceptable tel quel. La traduction « jujubier », légitime bien sûr, qui est le nom français de la plante, sonne comme un kakemphaton et brise l'unité dramatique de l'extrait. *Arbres, arbres fruitiers* ont été acceptés. Au même paragraphe, le mot *caatinga*, d'origine tupi, est le mot employé en français également pour désigner l'écorégion du Nord-est du Brésil, le *sertão*, le polygone de la sécheresse. Ces mots ont été vus au lycée en histoire-géographie, comme d'ailleurs *sertanejo* qui désigne l'habitant de cette région.

## ÉPREUVES ÉCRITES : version roumaine

Rapport présenté par Cécile Folschweiller et Alexandru Mardale, maîtres de conférences à l'INALCO.

Seuls deux candidats ont composé cette année en roumain. Ils ont obtenu 11 et 15.

Le texte d'Andrei Pleșu, intellectuel et écrivain contemporain, ne comprenait pas de difficultés syntaxiques, lexicales et stylistiques particulières. Mais la langue soignée et précise de l'auteur, derrière la facilité du texte, requérait un travail de traduction lui aussi soigné. De toute évidence cela n'a pas été le cas pour l'un des deux candidats qui a purement et simplement oublié un paragraphe, ce qui l'a lourdement pénalisé, alors que la copie montrait une certaine aisance. Il est assez stupéfiant de constater une telle négligence dans un concours de ce niveau où quelques points peuvent tout changer...

Du côté de la correction du français, signalons quelques fautes d'orthographe grammaticale dommageables (confusion futur/conditionnel : « je dirai » pour « aș zice » par exemple), un usage abusif des majuscules (« Révolution Roumaine », « le Régime »), des impropriétés sur les prépositions (« attestant de ») ou lexicales (« inclinaison » pour « inclination » par exemple). Deux phrases du deuxième paragraphe réclamaient, malgré la ponctuation, l'application de la concordance des temps sur les verbes au futur roumain (passant au conditionnel).

En ce qui concerne la compréhension du roumain, quelques confusions ont été faites : « cozile » traduit par « causeries », « se trăgea » par « on se poussait » ; « peste drum », mal interprété par les deux copies, signifie « en face » (de l'autre côté de la route) et non « sur le chemin ». La forme verbale « am sabotat » est ambiguë grammaticalement mais le contexte permettait de l'interpréter facilement comme une première personne du pluriel et non du singulier.

Les calques n'ont pas été absents, comme « indifféremment de » proposé par les deux copies pour traduire « indiferent de », entre autres exemples.

Le terme « samizdat », qui n'est pas plus roumain que français, était à laisser tel quel, mais il a été mal compris par l'une des deux copies qui a voulu le traduire.

Enfin, le choix du terme « bonheur » pour traduire « bucurie », le substantif servant de fil conducteur, a peut-être été motivé par l'expression française des « petits bonheurs », mais il s'accordait mal à plusieurs des exemples donnés par l'auteur du texte.

Rappelons pour conclure qu'il faut vraiment mettre à profit toute la durée de l'épreuve pour analyser le texte, peser ses choix linguistiques et relire plusieurs fois, d'autant plus que le texte semble d'un abord facile.

Proposition de traduction :

### A propos de la joie à l'Ouest et à l'Est

Vous vous souvenez peut-être d'images de la révolution roumaine de décembre 1989, telles qu'elles sont apparues sur les écrans de télévision du monde entier. Cela avait été, a-t-on dit, la première révolution « en direct » : un dictateur fuyait en hélicoptère du bâtiment du gouvernement, les rues étaient pleines de tanks, de soldats désorientés et de civils exaltés.

Ça tirait de tous les côtés. On ne pouvait pas encore distinguer l'euphorie de la terreur, l'espoir s'associait au deuil. [...]

Mes souvenirs de la révolution de Bucarest sont plus modestes : ils tiennent du fait divers, de terreurs concrètes, de détails plus ou moins significatifs. Par exemple, le premier cri de victoire que j'ai entendu, la première joie articulée, attestant le changement d'époque radical, est venu d'une voisine tout à fait comme il faut, dépourvue de toute appétence révolutionnaire. Elle est entrée dans notre cour en trombe, passant héroïquement entre les balles, et a proclamé, à destination de tout le quartier : « Il y a des olives au magasin du coin ! Et il n'y a pas de queue ! » J'ai immédiatement senti l'arôme de l'avenir. J'ai senti que nous étions sur le seuil d'un changement décisif : à partir de ce moment, nous aurions des olives. Et nous pourrions en acheter la quantité souhaitée, sans même faire la queue. De mon point de vue c'était une réalisation suffisante pour justifier une révolution...

La joie de mon heureuse voisine était en même temps un écho du passé et une prophétie. C'était une sorte de joie que seule l'austérité économique d'une dictature pouvait expliquer et qui allait rapidement disparaître. Nous touchons là un premier degré de distinction entre l'Est communiste et l'Ouest libre en matière de joie : l'homme de l'Est ressentait l'acquisition des olives comme une joie

alors que l'Occidental qui achète des olives ne ressent rien. Autrement dit, ce qui pour l'un est une circonstance banale, qui va de soi, était pour l'autre un événement, une chance électrisante, une fête. Pour l'homme de l'Est, le "ce qui va de soi" de l'Occidental était – et est encore – une utopie. [...]

#### *Joies minimales*

Savourer pleinement les joies minimales – voilà une des expériences de joie irréductibles dans l'Est de l'Europe avant 1989. Les joies minimales ne doivent pas être confondues avec les « joies simples ». C'est une chose de se réjouir d'un morceau de pain frais et d'un verre de vin en tournant le dos au restaurant sophistiqué d'en face, c'en est une autre de se réjouir tout simplement d'avoir du pain et du vin. Je dirais qu'à l'Ouest les joies simples étaient plus accessibles que pour nous. Nous, nous étions dans la situation de nous contenter des joies minimales. Le régime totalitaire n'a pas pu nous prendre les *grandes* joies, celles que connaît tout homme, quelles que soient ses conditions de vie : la joie de l'amour, de l'amitié, de la créativité. Mais en nous obligeant à nous concentrer sur les joies minimales, il nous a privés des joies simples. Ce n'est pas le *luxe* qui nous était prioritairement interdit, mais la *normalité*, une vie paisible, la noblesse calme de ce qui est humain. Je dois ajouter que l'un des effets paradoxaux de la pénurie était la *monumentalisation des joies minimales*. La joie de l'acquisition clandestine, de l'effort surhumain pour obtenir un bon repas était devenue un véritable sport national. L'une des formes de résistance à la dictature était « la résistance par la nourriture ». Nous avons saboté la *fureur* communiste de l'austérité par un effort gigantesque, organisé et solidaire, dont le résultat fut la constitution d'une vaste et efficace bourse de l'alimentation au noir. Se procurer laborieusement les denrées nécessaires, guetter le moment (et le lieu) de la distribution éclair de marchandise (d'olives par exemple), préserver le rituel domestique du repas et des fêtes, offrir au visiteur étranger un festin assez riche pour qu'il ne comprenne plus rien au discours de son hôte sur la pauvreté – tout cela (plus les queues interminables d'où suintait la subversion) a constitué des formes de résistance beaucoup plus répandues qu'on ne le croit. En Roumanie, où posséder une machine à écrire était devenu une infraction potentielle, il n'a existé qu'un seul samizdat : le samizdat de la nourriture clandestine.

Andrei Pleșu, *A propos de la joie à l'Est et à l'Ouest et autres essais* (2012).

## ÉPREUVES ÉCRITES : version russe

*Rapport présenté par Christina Aguibetov, IA-IPR, académie de Versailles et Rodolphe Baudin, Professeur à la Sorbonne.*

Le jury a reçu 3 copies à corriger. Les notes vont d'une note très médiocre (3/20) à une note moyenne (11/20), en passant par une note médiocre (9/20).

Ces résultats faibles s'expliquent par la très mauvaise maîtrise du français par le candidat ayant obtenu la note la plus faible (58 mal dit, 17 faux sens, 8 fautes de temps et 6 fautes de grammaire). Pour ce qui est des deux autres, ils s'expliquent, pour le candidat ayant obtenu 9/20, par une maîtrise visiblement aléatoire des deux langues (fautes de compréhension du russe et formules bizarrement maladroites abondent, ce qui se traduit par 33 mal dit, 12 faux sens et deux fautes de temps) et par la présence de 3 omissions, notamment une contenant trois répliques de dialogue, dans la dernière copie, qui explique la note de 11/20, malgré un nombre relativement réduit de fautes graves (6 faux sens, 12 mal dit et une seule faute de temps) et quelques bonnes trouvailles.

Le texte donné était un extrait du *Domaine Pouchkine* de Sergueï Dovlatov, écrivain soviétique de la période de la stagnation, ayant quitté l'URSS pour les Etats-Unis à la fin des années 1970. Le ton en est doux-amer et ironique, à l'image du narrateur de l'œuvre, double passablement alcoolisé de l'écrivain.

La difficulté centrale du texte à traduire résidait dans l'alternance de séquences narratives en russe littéraire, nécessitant l'emploi du passé simple, avec des séquences descriptives et des dialogues au présent, où l'ironie amusée du narrateur et la satire des réalités de l'URSS de l'époque de Brejnev appelaient l'emploi d'un style plus relâché.

Le vocabulaire était simple, mais nécessitait parfois des connaissances spécifiques, notamment dans le passage où l'un des voisins du narrateur, attelé à des mots-croisés, interroge le héros en lui donnant les définitions complexes proposées par son passe-temps (« Un artiodactyle en voie de disparition ? »)

De même, la description de la nourriture commandée par le narrateur au buffet de la gare ou les plaisanteries qu'il échange à la fin de l'extrait avec la guide de son groupe de touristes demandaient une connaissance de certaines réalités soviétiques, soit tirées de la vie quotidienne des années 1970, soit de l'histoire de la Révolution russe (« — Permettez-moi de me présenter /- Aurore, dit-elle, en me tendant une main collante. /— Et moi je suis le tanker Derbent répondis-je... »).

Enfin, l'ironie sarcastique du narrateur dans ses interactions dialoguées avec les autres personnages exigeait, pour être rendue correctement, une connaissance des mécanismes de glissements entre sens propre et sens figuré en français, de manière à conserver les effets comiques du texte (« — Qu'est ce qui vous ferait plaisir ? / — Ce qui me ferait plaisir, dis-je, ce serait que tout le monde soit bienveillant, modeste et aimable... »).

### **Proposition de traduction :**

À midi nous arrivâmes à Louga. Nous nous arrê tâmes sur la place de la gare. La guide abandonna le registre élevé pour un registre plus prosaïque :

— À gauche là-bas, vous avez un petit coin...

Mon voisin se redressa, l'air intéressé.

— C'est-à-dire, les toilettes ?

Il m'avait énervé pendant tout le trajet : « Un produit blanchissant en six lettres ?... Un artiodactyle en voie de disparition ?... Un skieur autrichien ?... »

Les touristes sortirent sur la place inondée de lumière. Le chauffeur claqua la portière et s'accroupit à côté du radiateur.

La gare... Un bâtiment à colonnes, jaune et un peu sale, une horloge, des lettres de néon tremblotantes, décolorées par le soleil.

Je traversai le vestibule avec son kiosque à journaux et ses poubelles massives en ciment. Je trouvai intuitivement le buffet.

— Passez par le serveur, énonça mollement la dame du buffet. Un tire-bouchon se balançait sur sa maigre poitrine.



Je m'assis près de la porte. Au bout d'une minute apparut un serveur aux énormes favoris, semblables à de la feutrine.

— Qu'est-ce qui vous ferait plaisir ?

— Ce qui me ferait plaisir, dis-je, ce serait que tout le monde soit bienveillant, modeste et aimable.

Le serveur, qui en avait vu d'autres, resta silencieux.

— Je voudrais cent grammes de vodka, une bière et deux sandwiches.

— À quoi ?

— Au saucisson, j'imagine...

Je sortis mes cigarettes et en allumai une. Mes mains tremblaient affreusement. « Surtout, ne pas renverser mon verre... ». À ce moment-là, deux petites vieilles comme il faut s'assirent près de moi. De notre car, visiblement.

Le serveur apporta un carafon, une bouteille et deux bonbons.

— Il n'y a plus de sandwich, déclara-t-il d'un ton faussement tragique.

Je payai. Levai mon verre et le vidai d'un trait. Mes mains tremblaient comme celles d'un épileptique.

Les petites vieilles me dévisageaient d'un air dégouté. Je tentai de sourire :

— Regardez-moi avec amour !

Les vieilles sursautèrent et changèrent de place. Je perçus des exclamations critiques.

Qu'elles aillent au diable, pensai-je. Je saisis mon verre à deux mains et le bus. Puis ouvris mon bonbon dans un froissement de papier.

Je me sentis un peu mieux. Un élan trompeur s'empara de moi. Je fourrai la bouteille de bière dans ma poche. Puis me levai, manquant de renverser ma chaise. Plus exactement, mon fauteuil en duralumin. Les vieilles continuaient à me fixer avec effroi.

Je sortis sur la place. La grille du square était recouverte de panneaux de contre-plaqué branlants. Des diagrammes promettaient dans un avenir proche des montagnes de viande, de laine, d'œufs et autres plaisirs coupables.

Les hommes fumaient près du car. Les femmes regagnaient bruyamment leurs places. La guide mangeait une glace à l'abri du soleil. Je m'avançai vers elle :

— Permettez-moi de me présenter.

— Aurore, dit-elle, en me tendant une main collante.

— Et moi je suis le tanker Derbent répondis-je.

La fille ne se vexa pas.

— Tout le monde se moque de mon prénom. J'ai l'habitude... Qu'est-ce qui vous arrive ? Vous êtes rouge !

— Je vous assure, ce n'est qu'en surface. Au fond, je suis un démocrate constitutionnel.

Sergueï Dovlatov, *Le Domaine Pouchkine*

## ÉPREUVES ORALES : leçon

Rapport présenté par Sophie Labatut, professeur en CPGE au lycée Pothier (Orléans)

La fonction d'un rapport de concours se résume à sa seule utilité : envers les candidats qui l'ont passé, d'une part – qu'ils aient réussi ou non l'ensemble du concours, qu'ils aient brillé ou non dans cette épreuve cardinale qu'est la leçon, mais qui peuvent se féliciter d'y avoir été admissibles ; et d'autre part, envers les agrégatifs qui préparent la session future. C'est dans cette perspective d'efficacité pragmatique et d'attitude positive que cette synthèse souhaite s'inscrire.

### 1. Rappel des conditions générales de l'épreuve

#### **Tirer son sujet**

En restant dans le couloir et sans entrer dans la salle d'interrogation (mais guidé par les appariteurs qui sont toujours d'un grand secours et auxquels il ne faut jamais hésiter à avoir recours), le candidat tire au hasard un bordereau de sujet parmi deux dans une enveloppe. Le bordereau ne mentionne qu'un seul sujet, qui est donc imposé de fait et évite toute tergiversation. Le membre du jury qui présente le sujet n'est que très rarement le rapporteur. Il est utile que le candidat lise l'intitulé du sujet à haute voix, pour vérifier la lisibilité et l'intelligibilité de la formulation. Il est d'usage de traiter en leçon un autre auteur du programme que celui sur lequel on a travaillé en explication de texte sur programme et grammaire – et réciproquement selon l'ordre chronologique des épreuves. Il faut le signaler immédiatement au jury, si par mégarde cette intention n'a pas été respectée, ou si on a le moindre doute sur le bordereau. L'intitulé du sujet peut être une notion, une citation, ou bien une étude littéraire (voir plus bas). Puis l'ouvrage au programme sur lequel le candidat doit travailler lui est fourni et il se rend en salle de préparation.

#### **Préparer sa leçon**

L'ouvrage ne doit être abîmé en rien : nulle marque ou annotation ne doit y figurer. Mais la fréquentation du volume pendant l'année permet normalement de s'y repérer aisément. Les candidats l'ornent souvent d'un bouquet de marque-pages, signets ou post-it de couleurs variées : c'est tout à fait possible, et laissé à leur libre appréciation, mais cela peut entraîner, au lieu de fleurs cueillies, donc choisies, une jungle tropicale trop touffue pour qu'ils puissent y circuler aisément lors de la prestation. C'est la préparation en amont qui peut transformer une manipulation compulsive en manipulation pratique et sereine. Les glossaires, dossiers, introductions, index ou documents inclus dans les ouvrages doivent pouvoir servir et, là encore, la familiarité s'anticipe, dans l'année et dans des oraux blancs. La nouveauté, à partir de la session 2020 (un point plus précis est fait *infra*) est que le texte du Moyen Âge sera fourni dans la même édition que celle du programme, sans cacher la traduction en français moderne, comme c'était le cas jusqu'alors. Les candidats seront donc familiers avec tous les livres, au sens matériel, quel que soit l'auteur du programme sur lequel ils seront interrogés. Pendant les six heures de préparation, il s'agit aussi de penser à utiliser les usuels accessibles dans la salle.

#### **Passer l'épreuve orale**

L'oral proprement dit accorde 40 minutes au maximum à l'exposé. 38 minutes sont parfaitement admises, il ne s'agit pas d'un record à la seconde près, mais 27 minutes sont très insuffisantes : elles amputent d'autant le propos qui aurait dû être tenu et qui évidemment demandait le temps imparti pour que tous les aspects puissent être traités. En revanche il est strictement impossible de dépasser les 40 minutes de parole : le candidat se verra impitoyablement interrompu, ce sont les règles intangibles de l'égalité de l'exercice. Il peut lui être rappelé, quelques minutes avant la fin, le temps qui lui reste, mais cela signale en général une mise en garde, car lorsque le propos est parfaitement maîtrisé et qu'on arrive à la conclusion à 3 ou 4 minutes de la fin, il n'y a nul besoin de l'interrompre. Il s'agit, pour le candidat à qui l'on signale qu'il s'approche de la fin, de tenir compte de

cet avertissement pour calibrer son propos (on entend trop souvent le développement se faire à la même vitesse et donc des exposés laisser en blanc des sous-parties entières) ; quoi qu'il en soit, n'accorder que cinq minutes à sa troisième partie est déjà une vraie mauvaise idée. Le candidat peut s'aider d'un chronomètre s'il le souhaite, pourvu, comme pour les post-it, que cela soit une aide et non une finalité qui se substitue au sens de l'épreuve : une parole canalisée, maîtrisée, fluide, proportionnée, qui témoigne d'une présence humaine et d'un investissement personnel et intellectuel sera toujours préférable aux fétichismes parasites qui obèrent l'*actio*. Que les candidats se rassurent : le jury est très bienveillant avec les gestes de nervosité, il se souvient des siens propres et cela n'interfère en rien dans la note, mais qui n'a remarqué les tics d'un orateur en se disant qu'il serait bon de les dompter davantage ? Et qui pourrait penser qu'un futur élève ne les pointerait pas plus cruellement ? Le plus important reste le propos, qui doit être clair, riche, problématisé et toujours en prise avec le livre, dans lequel il faut circuler en permanence. Le débit doit être fluide, la parole correcte voire élégante, l'exposé ne peut ni être lu intégralement, au risque de créer une monotonie incompatible avec l'exercice, ni trop rapidement débité. Il est absurde de dicter le plan et d'attendre que le jury l'ait noté et surtout il faut donner du rythme et du relief à une parole tout simplement assumée, vive et active.

L'épreuve continue par un entretien qui ne peut jamais excéder 10 minutes, dans lequel il faut, malgré l'émotion et la concentration sur sa propre tirade, s'ouvrir au dialogue, en rebondissant sagement sur les questions du jury. Qu'elles soient précises ou générales, elles seront souvent déroutantes, car elles cherchent à rectifier ou compléter, mais toujours décalent et déterritorialisent le propos longuement tenu. C'est la règle du jeu et il est conçu à l'avantage du candidat : on ne peut que gagner des points lors de l'entretien, et cela se produit souvent, car s'il arrive que le jury constate des ignorances, ce sera toujours par vérification d'un soupçon antérieur (en ce cas, l'évaluation mentale de la note ne monte pas), alors que si le candidat répond sagement et pense à des aspects qui ne lui étaient pas d'emblée apparus, tout est porté à son bénéfice. Enfin, il s'agit aussi de montrer ses capacités d'écoute et de réactivité, qui sont des qualités humaines et professionnelles centrales. L'attitude doit donc être concentrée, sans relâchement, ni de comportement, ni de vocabulaire, car l'épreuve continue, mais sans crainte, complexe ou réticence grincheuse. Les membres du jury ne sont ni des collègues ni des gardiens de prison : s'ils se tiennent à un seuil, c'est en tant qu'aînés dont la fonction est d'évaluer la teneur d'un discours qui permet, ou non, d'obtenir un grade et un statut de grande qualité.

Durant ces 50 minutes au maximum, la salle accueille, en plus du candidat, quatre membres du jury, dont l'un est le rapporteur, responsable du sujet proposé et qui mènera une grande partie de l'entretien, sinon toute, le cas échéant ; mais les jurys essaient, dans la mesure du possible, de varier les questionnements et donc les interrogateurs. Il peut aussi y avoir des auditeurs, les oraux étant publics, qui sont placés derrière le candidat pour ne pas le gêner et qui sont tenus à la plus stricte discrétion (ni téléphone, ni prise de notes, ni réactions), mais à qui on fournit temporairement un ouvrage pour qu'ils puissent suivre la leçon.

### **Être évalué**

La note est posée, discutée par l'ensemble de la commission, en délibération secrète évidemment et n'est connue du candidat qu'à la fin de la session, après la proclamation des résultats, qui est suivie de la « confession », à laquelle nous ne saurions que trop convier les candidats, quel que soit leur résultat tant du concours que de l'épreuve, pour savoir ce qui a été apprécié et ce qu'il convient d'améliorer. Le coefficient de la leçon est de 13 : c'est le plus important de l'oral et c'en est traditionnellement l'épreuve-reine, emblématique, par sa longueur et son ambition.

### **Conseils pratiques : comment se présenter ? comment parler ?**

Dans l'ensemble cette question est résolue sans difficulté par les candidats : cette année comme d'autres, personne n'a remarqué de manquements particuliers. Mais tout impétrant peut légitimement se poser la question du vêtement par exemple. Il n'y pas d'obligation de costume ou de tailleur, mais le candidat doit bien sûr être présentable, un peu endimanché s'il le veut mais sérieux, ce qui exclut de fait le short-tongs ou équivalent. Ce sont surtout les conditions climatiques qui peuvent infléchir les choix initiaux : passer le 9 juin avec 19° permet de garder sa veste, mais le 28 juin avec 38° autorise à ne pas la mettre du tout, à boire pendant son oral et à prendre d'autres précautions si nécessaires, que le Directoire de toute façon indiquera à l'avance.

Réciproquement, qu'il soit permis aux examinateurs de boire, de se lever très discrètement et sans que cela nuise à la concentration du candidat ni à l'écoute du jury, pour ouvrir ou fermer une

fenêtre, lorsque les conditions tout simplement physiques le demandent, d'autant plus que les leçons, vu le temps de préparation, ont lieu l'après-midi. Quoi qu'il en soit et quel que soit le nombre de papiers différents qu'un membre du jury peut manipuler pendant l'exposé, ou le peu de notes qu'il prenne, et quand bien même il donnerait l'impression de ne pas suivre le propos, il faut savoir que les modes d'écoute sont fort différents selon les personnes et que sur la longueur de la session, tout membre peut avoir besoin ponctuellement de le modifier : cela n'empêche ni sa grande attention ni la pertinence de ses questions lorsqu'il prend la parole.

Il s'agit aussi de veiller à la bonne tenue locutoire et illocutoire.

Concernant le vocabulaire, pointons simplement quelques travers récurrents. Sans faire de liste de perles, on peut rappeler qu'il convient de rectifier les fautes antiques (aussi surnommées fautes dinosaures) que nos ancêtres faisaient déjà ; les fautes coriaces (l'hybridation de la syntaxe de l'interrogative indirecte avec celle de l'interrogation directe a décidément la peau dure : non, on ne dit pas « \*on se demandera dans quelle mesure Marivaux propose-t-il une anthropologie à visage humain » ; « après que » est trop souvent suivi du mauvais mode) ; ou des impropriétés plus contemporaines et d'origine orale (« après » et « du coup » pour ponctuer chaque articulation, « aussi » confondu avec « en outre », « dernièrement » avec « enfin » et l'utilisation du terme de « focalisation » à toutes les sauces mais jamais sous l'acception narratologique pourtant tant attendue dès qu'il s'agit d'un récit, c'est-à-dire cette année pour quatre ouvrages sur six ; « se démarquer » et « au final » semblent en reflux dans une population certainement alertée, et nous nous en réjouissons). Il faut aussi faire attention aux liaisons parasites : « il \*va-t-être », ou « les \*quatre-z-autres », « les \*cent-z-autres » peuvent être évités si on y fait attention. Plus spécifiquement sur le programme, entendre sans cesse « les mémoires » au féminin pour parler du genre auquel Simone de Beauvoir emprunte son titre fait tout simplement mauvais effet ; rappelons aussi que *fin'amor* est féminin. Mais un peu de bon sens suffit en la matière, et les conclusions qu'en tirera tout futur candidat l'aideront pour toutes les épreuves orales, la leçon n'étant pas spécifique. Le vrai critère est celui-ci : que critiqueriez-vous dans la manière de parler de vos professeurs, passés et actuels ? Que pourraient critiquer dans votre manière de parler vos futurs élèves ?

Concernant l'illocution, la correction est parfaitement respectée. On peut simplement, pour en signaler les bornes, citer les deux cas opposés d'une élocution tellement peu sûre d'elle que l'entretien s'est vu ponctué de « j'ai peur de dire des bêtises » ou de « je ne sais pas » (le complexe obérant ici le contenu demandé : à force de ne pas être sûr de soi, l'entretien s'est vidé de sa substance), et d'une autre, un peu trop désinvolte, répondant à la présidente de commission qui indiquait qu'il restait deux minutes pour finir l'exposé : « mon chronomètre dit 3 minutes ». Les minutes ont des seuils, comme on sait, qui ne sont que des secondes : valent-elles une telle réponse ? Encore cela n'est-il qu'indications, exemples ponctuels et conseils, car les deux cas procédaient surtout de maladresse, d'emportement dans une dynamique de sérieux, de volonté de bien faire.

Ces éléments sont particulièrement saillants lors de l'entretien, comme nous l'avons déjà signalé. Il s'agit donc de veiller à la forme comme au contenu des réponses, pour que les dix minutes soient les plus riches possibles. Les questions peuvent être fermées et rapides (attendant une réponse précise) ou ouvertes et en archipel, déroutantes ou attendues, il peut s'agir de rectifier un terme échappé, ou de combler un oubli, de compléter des éléments vus mais imprécis, vus mais incomplets, vus et enthousiasmants d'horizons en perspective. Il faut y être souple, malin, alerte, éviter de se répéter, et encore plus de perdre un temps précieux à dire qu'on a déjà dit telle ou telle chose (un impératif implicite consiste tout de même à supposer que le jury a parfaitement entendu et compris ce que vous avez déjà dit), il faut être réactif et aussi se confier au professionnalisme de ces aînés qui vous évaluent et vous testent.

Mais qui sont ces aînés qui vous écoutent ? Un membre du jury est un animal généralement classé entre la parpue et l'émanglon, du moins c'est ainsi qu'eux-mêmes envisageaient sans doute leurs propres membres du jury lorsqu'ils passèrent l'agrégation. C'était il y a longtemps, ils ont beaucoup appris depuis, beaucoup lu, beaucoup travaillé et ce qui leur semble le plus simple ne l'est pas forcément pour le candidat qui n'a pas bénéficié encore d'un processus long de sédimentation, celui qui permet de resituer les œuvres dans leur idiosyncrasie par écho avec toutes les autres véritablement connues, et d'avoir ce coup d'œil juste qu'ils demandent également aux impétrants. Pourtant, cette exigence se justifie parce qu'elle s'appuie sur le principe, la logique et l'âme du recrutement par ce concours, réputé difficile, mais accessible à qui sait se muscler, se charpenter, se consolider à son tour, et tenter l'aventure. Ils n'ont pas tous eu 20/20 à toutes leurs épreuves d'agrégation et savent s'en souvenir, ils ne confondent pas une leçon ratée et l'être humain qui la profère. Ils sont enseignants en université ou en classes préparatoires, ou encore inspecteurs, et ont tous, comme les candidats, beaucoup travaillé cette année sur l'œuvre qu'ils ont en charge de

proposer à l'étude. Autrement dit, ils ont de l'avance, mais rien ne leur semble plus beau qu'une exploration tentée avec courage et détermination, qu'un exercice mené avec rigueur et surplomb, qu'un propos qui montre la ténacité et la solidité des connaissances acquises en amont et sa mise en jeu, *hic et nunc*, devant eux, son ajustement, sa justesse de ton et de musique par rapport à un sujet qu'ils offrent comme une proposition de partition à jouer, ou un menu à composer par le candidat. Ils s'attablent et goûtent, souvent apprécient, parfois se régalent. Grâce à la qualité réelle des travaux. Tout, ensuite, devient simple affaire d'évaluation, dans la relativité des notes qui étalonnent, classent et ordonnent les mérites des prestations entendues.

## **2. Exemples de sujets et remarques afférentes**

### **Liste de sujets tombés durant la session 2019**

Elle n'est pas exhaustive, mais suffisamment fournie, on l'espère, pour être représentative de tous les aspects abordés. On a essayé de ménager une logique typologique par les voisinages des notions.

#### Marie de France, *Lais* :

Études littéraires : « Le Bisclavret », « Éliduc » (à partir du v. 847), « Yonec » (v. 51-448), « Equitan », « Le Chaitivel » ; « Guigemar » (v. 89-406) ; « Lanval » (v. 39-350) ; « Le Laüstic » ; « Fresne » (v. 216 à la fin).

Notions (tous les sujets s'entendent « dans les *Lais* de Marie de France » sauf spécification) : les lais et les contes ; les dénouements ; échos et reprises ; la mise en recueil ; les seuils des *Lais* ; l'ouvert et le fermé ; le masculin ; la condition de la femme ; aimer au masculin ; les amants ; être marié et se marier ; paternité, maternité et filiation ; le bestiaire ; l'imaginaire de l'espace et du temps ; le secret ; mourir ; la morale des *Lais* ; les *Lais*, une œuvre courtoise ?

Citations : « Amur n'est pruz se n'est egals » (Equitan, v. 137) ; dire « oscurement » (prologue, v. 12).

#### Marot, *L'Adolescence clémentine* :

Études littéraires : Ballades 6-14 ; Ballades en entier ; Chansons 32-42 ; Épîtres 2-7 ; Épître de Maguelonne ; rondeaux 1-14 ; Complaintes, Épitaphes et Ballade 1, p. 213-241 ; « Temple de Cupido ».

Notions (tous les sujets s'entendent « dans *L'Adolescence clémentine* » sauf spécification) : le plaisir ; le « Deuil » ; la gloire ; pauvreté et richesse ; le haut et le bas ; le corps ; l'Antiquité ; le poète et le rimailleur ; l'équivoque ; *L'Adolescence clémentine* : un coup de maître ?

Citations : « Car bien peu sert la Poésie gente / Si bien et los on n'en veut attirer » (p. 174) ; « Fi de tristesse / Vive liesse » (p. 358) ; « Le haut œuvre bellique » (p. 187) ; « En liberté » (p. 344) ; « Au fait d'amour n'i a que fiction » (p. 285) ; « Voici celui tant libéral et large / Qui bien mérite avoir royale charge » (p. 189) ; « Ne verrez un seul brin de souci » (p. 70) ; « Si je me plains, ce n'est pas sans matière » (p. 220).

#### Scarron, *Le Roman comique* :

Études littéraires : partie II, chapitres 3 à 5 ; la nouvelle espagnole p. 172-187 ; p. 290-309 ; I 13 (du début à la p. 106) ; II 3 (« Histoire de la Caverne »).

Notions (tous les sujets s'entendent « dans *Le Roman comique* » sauf spécification) : Conter ; la théâtralité ; les voix ; le découpage en chapitres ; les nouvelles espagnoles ; les dénouements ; donner à voir dans le *Roman comique* ; *Le Roman comique*, un roman réaliste ? ; *Le Roman comique* : un anti-roman ? ; roman et vie quotidienne ; le roman des comédiens ; être comédien dans le *Roman comique* ; l'aventure ; la province ; la noblesse ; les objets ; l'amour ; mystères et énigmes ; violence, coups et blessures ; grâce et disgrâce ; ordre et désordre ; le hasard ; le bestiaire ; les animaux ; le système des personnages ; bons et méchants ; les femmes ; Le Destin ; Ragotin.

Citations : « Pour moi, je paraissais être ce que je n'étais pas » (p. 95-96) ; « Quelqu'un m'accusera peut-être d'avoir conté ici une particularité fort inutile » (p. 298) ; « Finissons la digression » ; « Des peintures d'actions et de choses tantôt ridicules, tantôt blâmables » (p. 86) ;

« Mon livre n'étant qu'un ramas de sottise » (p. 61) ; « J'espère que chaque sot y trouvera un petit caractère de ce qu'il est » (p. 61).

Marivaux, *La Double Inconstance, La Fausse Suivante, La Dispute* :

Études littéraires : *La Fausse Suivante* I, 1 à I, 6 ; *La Fausse Suivante* II, 1 à II, 4 ; *La Fausse Suivante* II, 6 à II, 10 ; *La Double Inconstance* acte I ; *La Double Inconstance* II, 1 à II, 4 ; *La Dispute* scènes 3 à 10.

Notions (tous les sujets s'entendent « dans les trois œuvres au programme » sauf spécification) : l'inconstance ; l'échange ; des comédies cruelles ? ; un théâtre de la cruauté ? ; le comique ; l'art du dialogue ; scène et hors-scène ; objets, costumes et accessoires ; les dénouements ; les expositions ; les didascalies ; un théâtre dans le théâtre ? ; un théâtre au miroir ? ; la répétition ; les déclarations ; querelles et disputes ; l'art du mensonge ; les confidences dans la *Double Inconstance* et dans la *Fausse Suivante* ; le secret ; le déguisement dans la *Double Inconstance* et dans la *Fausse Suivante* ; Trivelin et Arlequin dans la *Double Inconstance* et la *Fausse Suivante* ; les maîtres du jeu ; manipuler ; cynisme et ingénuité ; honnête et honnêteté ; les personnages masculins ; masculin et féminin ; une guerre des sexes ? ; l'autre et le même ; nature et société.

Citations : « Ce n'est pas ma faute » (*Double Inconstance*, p. 28) ; « Mais elle a un cœur, et par conséquent de la vanité » (*Double Inconstance*, p. 30) ; « les mauvais tours que je veux jouer à leur amour » (*Double Inconstance*, p. 45) ; « Trahissons aussitôt nos serments sans remords » (*Fausse Suivante*, p. 104) ; « croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter » (*Dispute*, p. 43).

Balzac, *Le Cousin Pons* :

Études littéraires : p. 67-77 ; chapitres 6 à 8 ; p. 138-154 (ch. 24-26) ; p. 200-214 ; ch. 44-48, p. 226-245 ; p. 300-320 (ch. 59-62) ; p. 374-383.

Notions (tous les sujets s'entendent « dans *Le Cousin Pons* » sauf spécification) : le chapitrage ; le narrateur ; intrusions du narrateur ; maximes et réflexions ; le dialogue ; les portraits ; le visage ; le corps ; les vêtements ; la famille ; les figures du couple ; l'art et les artistes ; le commerce ; les alliances ; ambitions et convoitises ; intrigues et intrigants ; les monomanies ; les passions ; *Le Cousin Pons*, roman de la collection ? ; les personnages secondaires ; l'individu et le type ; la « comédie sociale » ; le grotesque, le médiocre et le sublime ; comparaisons et métaphores ; analogies et comparaisons ; les allusions littéraires ; les livres ; l'humour ; *Le Cousin Pons*, un roman réaliste ?

Citation : « On tombe dans de sales intrigues » (p. 266).

Simone de Beauvoir : *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Études littéraires : p. 11-33 ; p. 44-57 ; p. 100-108 ; p. 129-150 ; p. 225-236 ; p. 446-467 ; p. 462-473.

Notions (tous les sujets s'entendent « dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sauf spécification) : les livres ; la littérature ; « en lisant, en écrivant » ; peindre une époque ; l'archive ; l'aventure intellectuelle ; la vocation ; l'avenir ; les « grandes personnes » ; les condisciples ; amours et amitiés ; mourir ; la part du corps ; la famille ; les mères ; la distinction ; la colère ; la comédie ; l'humour ; analyse et récit ; Simone dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « la première » ? (p. 11) ; *Mémoires d'une jeune fille rangée* : une œuvre moderne ?

Citations : « Posséder un passé à soi » (p. 195) ; « un extrémisme auquel je n'ai jamais tout à fait renoncé » (p. 20) ; « Que les jeunes filles sont donc intransigeantes » (p. 419) ; « j'écrirais » (p. 191) ; « Ma vie serait une belle histoire qui deviendrait vraie au fur et à mesure que je la raconterais » (p. 221) ; « Faire des études de mœurs » (p. 405) ; « Il faut que ma vie serve » (p. 231) ; « Je palpais, j'apprenais le monde » (p. 12).

**Rappels sur les modèles possibles de sujets et demandes du jury**

Il y a trois types possibles d'intitulés de leçons : l'étude littéraire, la notion ou la citation. Rappelons-en les principes, quelques exemples à l'appui, à la demande expresse du jury, qui a trop souvent constaté une méconnaissance des exercices.

## L'étude littéraire

Le jury est unanime sur l'urgence ici d'un réajustement méthodologique des candidats. Il s'agit d'étudier une séquence, une unité large du texte (en général entre dix et vingt pages, mais cela dépend de l'unité formée par le passage et de l'aération typographique des pages, notamment pour le théâtre), dans un commentaire plus large que celui d'une page, mais qui garde le même esprit d'attention au texte. Autrement dit, il ne faut pas faire ce à quoi nous avons constamment assisté pendant cette session : une étude littéraire traitée sous forme de leçon, à partir d'un texte trop rapidement caractérisé en introduction, réduit à une approche problématique, bientôt thématisée, donnant lieu au même inventaire stérile et aux mêmes cours plaqués que dans les autres types de sujets. L'escamotage a été parfois complet, alors que l'étude littéraire devrait pourtant permettre, dans les textes difficiles, et notamment ceux du Moyen Âge, d'avoir des prises plus aisées et de donner sa pleine dimension à une compréhension approfondie et fine de l'œuvre.

L'étude littéraire doit donc s'interroger d'une part sur l'organisation et la composition du passage pris comme un ensemble cohérent – et donc s'apparenter au commentaire et non à la synthèse, en aménageant des moments importants de micro-lecture, d'analyse stylistique, technique (dramaturgique, narratologique, métrique par exemple), en évitant la paraphrase plate ou le catalogue thématique désincarné. Il faut vraiment entrer dans la chair du texte et non demeurer dans l'abstraction : ne pas hésiter à avoir un plan qui s'apparente à celui d'un commentaire, peaufiner un projet de lecture dynamique, voire heuristique, et sans cesse ouvrir son livre pour y plonger.

D'autre part, il s'agit de s'interroger sur la place de l'extrait dans l'économie de l'œuvre (sa fonction, sa teneur, sa couleur, son éventuelle singularité), voire dans un panorama plus large (intra- et intertextuel).

Par exemple, une étude littéraire composée de l'exposition d'une pièce de Marivaux gagne à une mise en relation avec d'autres types d'exposition (des pièces du programme, des autres pièces de Marivaux, des comédies germaniques). Mais aussi les effets de suture interne ou de couture externe sont essentiels : ainsi, une œuvre comme celle de Marot pouvait se prêter à des passages hétérogènes (« Complaintes, Épitaphes et Ballade 1, p. 213-241 ») ou isolés dans leur cohérence unitaire spécifique (le « Temple de Cupido »), ce qui suppose de s'interroger sur leur autonomie propre et sur leur place à l'intérieur d'un recueil (dont la notion se trouve alors problématisable).

Rappelons que ces choix d'extraits incomplets ou complets, en débord ou à cheval, n'étaient pas réservés à la spécificité du programme de la session 2019 : un passage qui enjambe une scène voire un acte, un chapitre voire une partie, un poème voire une section est toujours vivifiant. En tout cas le jury attend une amélioration de cette méthode, bien malmenée cette année, de l'étude littéraire : il s'agira pour les candidats de s'y entraîner davantage.

## La notion

L'intitulé notionnel (faute d'un meilleur terme) peut axer le questionnement sur un thème, un aspect formel voire technique, ou encore un personnage, un lieu, une donnée textuelle.

Le thème peut être attendu (« l'inconstance dans les pièces de Marivaux »), mis en question (« les *Lais*, une œuvre courtoise ? »), ou encore pris de biais par un chevauchement thématico-poétique. Par exemple : « la colère dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* » supposait de relever l'importance numérique et typologique des colères de l'enfant, prises dans un *continuum* de la personnalité cher aux autobiographes, dans un regard rétrospectif cherchant à recomposer une identité ou une ipséité à travers les linéaments ténus mais tenaces d'une personnalité affirmée dès les origines, ici à travers la forme constante du refus des contraintes arbitraires d'origine sociologique et de l'affirmation de soi comme revendication d'un enfant déjà sujet en conscience ; on y lit la modernité des présupposés de Simone de Beauvoir, pédopsychiatriques, éthiques et politiques, et l'affirmation d'un *ethos* libre (existentialiste, marxiste, féministe, moderniste), mais aussi une tension dynamique dans l'œuvre qui interroge la nature de la *colère* par rapport à celle du *caprice*, qui ne cesse d'affleurer comme repoussoir ou comme résurgence comique – comme un retour du refoulé – dans le tissu du texte ; il s'agissait aussi de faire un sort au sentiment de colère et de scandale qui innerve au moins toute la dernière partie sur la mort de Zaza et les responsabilités distribuées, par une translation du thème de la colère à la destination conative donc à l'affect du lecteur, puisque c'est au destinataire que l'auteure transmet ce sentiment ; cela permettait enfin de rebondir sur une question de poétique : lorsque la rhétorique accusatoire nourrit le récit autobiographique, peut-on poser que les *Mémoires* soient une œuvre polémique ? Quelles facettes du *movere* font-ils jouer ? Et donc quelle fonction matricielle peut-on mettre au jour, qu'il s'agisse du récit ou du propos, du je narré en

construction ou du regard unificateur du je écrivain, de l'auteur au lecteur en légitimant toute l'entreprise par son utilité, en tant que colère salutaire ?

Le sujet thématique peut poser une articulation – ce sont tous les sujets en « et » : « cynisme et ingénuité dans les pièces de Marivaux », qui demandait de faire jouer les termes, l'ingénuité n'étant ni l'innocence ni la candeur, en convoquant le rôle traditionnel de l'ingénu et de l'ingénue ; ou bien encore « grâce et disgrâce » ou « bons et méchants » dans *Le Roman comique*. Il arrive souvent que derrière un mot du vocabulaire courant (la colère, l'ingénuité, les méchants, le conte) soit convoquée à plus ou moins grande distance une dimension littéraire à faire jouer (l'éloquence, le type théâtral de l'ingénu, un système actanciel, un genre précis). On remarquera qu'il est loin d'être interdit d'aborder les textes du Moyen Âge en s'autorisant des outils de la théorie littéraire en général : quel dommage de ne pas leur accorder le statut de textes littéraires capables d'être commentés, stylistiquement, techniquement, poétiquement...

L'intitulé peut en outre avoir une formulation interrogative qui part souvent d'un présupposé sur l'œuvre (vérifiable ou contestable, majeur ou secondaire, d'histoire littéraire ou technique, général ou allusif) : « œuvre courtoise ? » pour les *Lais* qui convoque l'histoire littéraire ; « coup de maître ? » pour Marot qui convoque la réception et la posture du je poétique, en s'appuyant sur un clin d'œil aux « coups d'essai » du chleuisme liminaire de l'adresse aux « Frères » ; « roman réaliste ? » pour Scarron ou Balzac sont des choix mettant en lumière d'une part le prosaïsme supposé qu'un antiroman peut jouer au XVII<sup>e</sup> siècle et d'autre part une vulgate balzacienne devenue soupçon fertile ; « un théâtre dans le théâtre ? » pour Marivaux part d'un lieu commun dramaturgique mais aussi marivaudien, *via* l'analyse de Jean Rousset, pour revenir à la réalité précise des trois pièces ; « une œuvre moderne ? » pour Beauvoir cherche à resituer un chronotope, celui des avant-gardes dont il est fait état dans le récit, et celui du projet d'écriture que Simone de Beauvoir incarne comme un emblème dans les années 1950, et demande une investigation de son écriture, serrée et maîtrisée, d'une élégance pseudo-académique, à explorer dans sa contention, son ambition mais aussi dans une posture de politesse convenable et de désinvolture à la fois.

Le sujet peut faire jouer une notion technique : théâtrale (les expositions, les dénouements, l'enchaînement des scènes et des répliques), narratologique (les intrusions du narrateur, les digressions, la description), poétique (la « forme ballade » était implicitement convoquée dans l'étude littéraire sur les ballades de *L'Adolescence clémentine* par exemple, mais tomber sur « l'équivoque » dans la même œuvre supposait de traiter clairement, précisément voire subtilement la rime équivoquée ; le récit enchâssé comme forme était un passage inévitable et fécond dans les études littéraires de ces passages du *Roman comique*, ou bien dans la leçon « les nouvelles espagnoles »). Doit-on vraiment rappeler que la rigueur, la richesse et la précision des définitions que les candidats ont en tête, qu'on a le droit d'attendre d'eux à ce niveau de concours, au bout d'une fréquentation au long cours des œuvres, exacerbée par une année d'intense travail, sont primordiales ? Ce sont elles, souvent, qui font la différence.

Il arrive enfin que l'intitulé porte sur un ou plusieurs personnages, par leur nom propre ou par leur type : Ragotin chez Scarron (personnage unique qui permet une lecture unifiée en filigrane du roman) ; Arlequin et Trivelin chez Marivaux (qui se dédoublent et se différencient, par rapport aux *zanni* italiens mais aussi entre les deux œuvres concernées, laissant de côté la *Dispute*) ; « les condisciples » chez Beauvoir, « les bons et les méchants » chez Scarron proposent des entrées en apparence anodines, avec un vocabulaire non marqué par la littérarité, alors que « le système des personnages » chez Scarron affiche d'emblée le point de départ théorique, qui peut être plus implicite (« les amants » chez Marie de France ou « maîtres du jeu » chez Marivaux), ou articulé à un thème (« l'art et les artistes », ou « intrigues et intrigants » chez Balzac).

Dans TOUS les cas, c'est l'analyse fine de l'intitulé, sa mise en perspective par rapport à ses présupposés (théoriques, poétiques, dramaturgiques, prosodiques, narratifs, génériques, esthétiques, historiques, sociologiques, anthropologiques, politiques, d'histoire littéraire, d'histoire de la réception – que sais-je et en un mot tout ce qu'un agrégatif futur agrégé, futur professeur doit tenir serré et immédiatement utilisable dans sa boîte à outils), sa mise en jeu subtile par rapport à tout ce qu'on peut connaître des aspects multiples et denses de l'œuvre, et son aventure dans une définition rigoureuse, son exploration problématisée et toujours guidée et féconde, ses régions de bonheurs et de trouvailles sensibles et malines, – dans tous les cas, c'est l'attention pleine et entière et l'ajustement au sujet de toutes les connaissances préalables (et non le placage artificiel qui transforme la littérature en kit préfabriqué où les finalités sont inversées), c'est la couture artisanale, voire la haute couture, contre l'industrie aveugle, au service du texte, qu'il convient de rechercher et pour lesquels le jury peut légitimement être exigeant. Ainsi « mourir » n'est pas un sujet sur « la mort » (ce que le candidat sur Beauvoir a compris, tandis que celui sur Marie de France n'a pas su le faire), de même que « les personnages masculins » ne proposent pas le même domaine de définition



que « le masculin », ou que les objets ne sont pas du même ordre que les costumes, et engagent la notion d'objets scéniques dans « objets, costumes et accessoires dans les pièces de Marivaux ».

Pour mémoire, lorsque le programme comporte plusieurs ouvrages (ou sections) d'un même auteur, la leçon peut porter sur certains d'entre eux seulement (cette année : « les confidences » ou « le déguisement » ont été donnés sur la *Double Inconstance* et la *Fausse Suivante* seulement) : cela fait toujours sens.

### La citation

Les exigences sont les mêmes que pour les autres sujets, mais l'intitulé se présente sous la forme d'une citation extraite de l'ouvrage, dûment répertoriée dans la pagination. Il s'agit d'en dégager les enjeux problématiques et de construire un plan qui s'apparente en gros au même que celui d'un sujet notionnel. Mais deux mises en perspective sont nécessaires à mettre en œuvre dès le départ : d'un côté, à l'aide du cotexte, il faut élucider la citation dans son contexte immédiat, et donc expliquer dans quelle situation particulière elle est proférée, par qui, avec quel sens et quel infléchissement ; d'un autre, il faut décontextualiser la citation pour voir si elle peut servir d'emblème en quelque sorte à l'œuvre dans son ensemble.

On prendra ici quelques exemples particuliers concrets de leçons spécifiques. La première a obtenu la note de 15/20. Le sujet était : « On m'accusera peut-être d'avoir conté ici une particularité fort inutile » (p. 298) dans *Le Roman comique*. L'exposé a exploré la notion problématisée du récit, des digressions, et proposé une mise en forme élégante et efficace, qui permettait de cerner la figure du narrateur dans le roman ; il manquait un développement plus élaboré sur l'utilité morale, qui soutend une telle affirmation au XVII<sup>e</sup> siècle, ce qu'a complété rapidement l'entretien. Le plan proposé était : I. Une mise en scène d'un narrateur particulier (1. Intempestif, 2. Douteux voire incompetent, 3. Témoignant d'un souci constant du lecteur) ; II. Dans une écriture elle-même particulière : l'exhibition et la maîtrise d'un narrateur factieux, rebelle (1. Exhibition des codes d'écriture, 2. Rupture avec la toute-puissance de la fiction, 3. Défense du « ramas de sottises » et de particularités, renvoyant aussi aux digressions) ; III. L'artifice exhibé, le narrateur peut revendiquer le fait d'être porteur d'un sens narratif, éthique, d'une poétique du possible et du peut-être (1. Narrativement, car ce qui est censé être inutile ne l'est pas, 2. Pour une éthique des particularités, 3. Et dans une poétique alternative des possibles). Ce plan était déjà intéressant et dynamique, et savait réutiliser des notions abordées dans l'année en les modulant selon les accents posés par l'intitulé, mais signalons qu'il a gagné encore l'équivalent de deux points pendant l'entretien (référence horatienne élucidée, articulation à la question morale également, occurrences du mot « mémorable » dans les titres bien saisies et commentaire de l'existence d'une tradition anti-romanesque comme contrepoint du genre romanesque au XVII<sup>e</sup> siècle). Les entretiens denses et productifs sont réellement un objectif à atteindre. Les leçons réussies sur les citations ont su analyser avec finesse la formule et ensuite prendre un second souffle pour donner de l'ampleur à leur analyse, comme pour « je palpais, j'apprenais le monde » sur Beauvoir, qui a su transférer l'expérience de la petite fille vers un mot d'ordre empirique adulte et philosophique (d'un existentialisme à redéfinir), en passant par un joli développement sur la dialectique d'un apprentissage par le voilement et le dévoilement. L'entretien est revenu sur la place à accorder à la lecture (expérience abstraite ou sensible, quel vecteur de connaissance ?), sur la place des sens et du corps, et sur la corporéité éventuelle du texte. Là encore, la note au départ assez bonne est devenue plus qu'honorable, puisque la candidate a obtenu 15/20 également. À l'inverse, « Amur n'est pruz se n'est egals », sur les *Lais*, a été traité avec de la finesse et de l'attention au texte, mais la satire de la *fin'amor* n'a pas été perçue, ni pendant l'exposé ni lors de l'entretien : la leçon a dépassé la moyenne (11,5/20), mais il manquait ce souffle supplémentaire qui signale souvent le passage aux prestations de grande qualité.

## **3. Remarques spécifiques sur la session 2019**

### **Statistiques**

Pour 257 candidats, la moyenne globale obtenue pour l'oral en général a été de 9,285/20, et de 8,95 pour la leçon, tous auteurs confondus, ce qui confirme la bonne tenue générale de l'épreuve : les candidats arrivent plutôt bien préparés, tant pour l'organisation du temps, la méthode de l'épreuve, l'utilisation des ouvrages, que pour la familiarité avec les notions essentielles à connaître, ils peuvent donc être évalués sereinement. Quelques rares prestations ont obtenu moins de 4/20, ce qui signale un déficit important, la méthode rejoignant souvent l'*actio* et un contenu trop lacunaire ; entre 6 et

8/20, le propos est souvent un peu plat (pas faux, mais peu pertinent souvent) ; 13/20 s'avère être la note seuil qui permet de passer du *sérieux* au *très bon* puis à *l'excellent*. Cette année encore, il nous a été donné d'entendre des propos brillants et sensibles, maîtrisant les règles de l'exercice et montrant une aisance de mouvement dans des œuvres comprises, fréquentées, aimées. Le plaisir de l'intelligence est toujours communicatif.

#### Moyennes par auteur :

Marie de France : 8,42  
Marot : 9,5  
Scarron : 9,14  
Marivaux : 8,95  
Balzac : 8,17  
Beauvoir : 9,58

Les leçons sur les *Mémoires d'une jeune fille rangée* et *L'Adolescence clémentine* ont été les plus réussies, l'œuvre de Beauvoir, faisant elle-même système cohérent, a dû se prêter à la pensée systémique de la leçon (mais on déplore les trop rares incursions dans le domaine de l'écriture et du style) ainsi qu'à une sympathie visible, et celle de Marot ayant demandé une attention de détail et de composition, l'effort préalable a sans doute renforcé l'efficacité et rassuré les candidats sur la faisabilité des sujets (contrairement aux calamiteuses prestations la session précédente sur Rabelais : on se réjouit que l'angoisse de ne pas comprendre les tenants et les aboutissants culturels, religieux, politiques et poétiques ne se soit pas reproduite dans la même pétrification).

Le texte médiéval donne encore lieu malheureusement à des propos convenus, paraphrastiques, trop peu savants et surtout très peureux. Le jury rappelle qu'il convient de mieux connaître les textes, de ne pas hésiter à faire jouer des analyses proprement littéraires, et de dynamiser l'étude : il n'y a aucune raison de ne pas donner leur plein relief à de tels magnifiques textes.

C'est enfin Balzac et Marivaux qui se sont vus les plus malmenés. Étrangement, la théâtralité, qu'on a beaucoup convoquée, s'est trouvée assourdie, évitée, voire tue chez un auteur qui en est virtuose : même le théâtre italien n'est pas apparu si souvent alors qu'il pouvait éclairer les intitulés, mais surtout l'enchaînement des répliques, si subtil chez Marivaux, et la dramaturgie en général, sont restés lettre morte, sauf exceptions. Quel dommage... Chez Balzac, ce sont surtout des inventaires convenus et stériles, un refus d'affronter l'obstacle narratologique, et quelquefois même des oublis énormes qui ont fait la frustration des examinateurs (comment ne pas commenter la collection de Pons dans « *Le Cousin Pons*, roman de la collection ? »).

#### **Exemples de leçons par auteur avec évaluations et conseils du jury**

##### Marie de France : *Lais*

##### Exemples de leçons :

« Les seuils des *Lais* » : curieusement traité à travers le seul aspect des lais comme seuils, en laissant donc de côté tout ce qui en forme les seuils (titres et prologues notamment), ce qui n'a pas permis de mettre la moyenne. Note : 9,5/20

« Les *Lais* : une œuvre courtoise ? » : perçue seulement dans sa dimension amoureuse, voire « romanesque » (donc avec un déficit au départ sur la notion, qui aurait pu au pire être vérifiée au moment de la préparation avec les usuels, et qui crée des lacunes lors de l'exposé) : 09/20.

« Mourir dans les *Lais* » : cette leçon appelait une réflexion spécifique sur un corpus lui-même spécifique (par rapport à un sujet comme « La mort dans les *Lais* de Marie de France »), or c'est ce que la candidate a traité, d'une façon exhaustive, c'est-à-dire en traquant dans le recueil tous les éléments relevant, de près ou de loin, au propre et au figuré, de la mort, ce qui l'a conduite à ne pas s'arrêter sur les quelques passages où l'on voit des personnages ou des êtres mourir et/ou être tués ou mortellement blessés. Cela aurait au moins permis de voir que les lais pouvaient être violents, et que les registres auxquels recourait Marie de France étaient variés, du pathétique au comique. Note : 11/20.

Étude littéraire, « Les Deuz Amanz » : texte de 252 vers qui appelait une lecture précise et détaillée là où le texte, dans sa ou ses spécificités, le demandait. L'étude littéraire n'est pas la leçon et l'exercice ne consiste pas non plus à voir dans le passage étudié une sorte de miniature de l'œuvre

de Marie de France, dans laquelle on retrouverait toutes ses caractéristiques, en termes de narration ou de thématique, comme si tous les lais, à tous leurs différents moments, répondaient aux mêmes principes d'écriture. Pour être du Moyen Âge, les lais de Marie de France n'en sont pas moins des textes littéraires, méritant donc qu'on s'y arrête : la déploration pathétique de la demoiselle des *Deus Amanz*, et sa mort de douleur sur le corps de son « ami », méritaient d'être lues et commentées en elles-mêmes, stylistiquement pour ainsi dire, au-delà de ce qu'indiquait la note qui accompagnait le texte, qu'une candidate s'est contentée malheureusement de reprendre. Note : 06/20.

Conseils généraux et remarques :

Le texte des *Lais* était connu mais trop superficiellement. La question de l'auteur, qui se pose avec Marie de France, était rarement abordée. La diversité des lais, de leurs schémas narratifs, de leurs enjeux, de leur expression, a trop souvent été réduite à une doxa très étroite (autour de l'amour courtois, de l'esthétique de la *brevitas* par exemple) qui a souvent empêché les candidats de saisir toute la richesse des tons, des registres, des développements particulièrement singuliers dans certains lais (à l'inverse de la *brevitas* convoquée). On était en droit d'attendre un commentaire sur la dextérité dont fait preuve Marie pour nous rendre un loup-garou sympathique, par exemple, ou sur la curieuse fin d'Eliduc. Enfin, aucun candidat n'a parlé de la poésie de ces textes, les lisant bien souvent comme des schémas narratifs, sans attention à leur forme.

Les candidats ne doivent pas hésiter à traiter le texte médiéval comme une œuvre littéraire à part entière, et à l'aborder par conséquent avec les outils narratologiques et critiques modernes, sans la réduire à des lieux communs. Il faut faire entendre l'état de langue (citer l'ancien français et le traduire, s'habituer à une lecture agréable), et non la partie modernisée du texte, mais cela permet justement des remarques formelles, de sonorités, de rythme, de versification, de partis-pris esthétiques ou narratifs.

Rappelons qu'à partir de la session prochaine l'ouvrage utilisé sera le volume au programme, donc comportera la traduction en regard du texte médiéval, mais que cela ne change rien aux modalités de l'épreuve : *il faut lire en ancien français, traduire, et commenter le texte lui-même.*

Marot : *L'Adolescence clémentine*

Exemples de leçons :

« Car bien peu sert la Poésie gente / Si bien et los on n'en veut attirer » (p. 174) : faute d'avoir cadré les différents termes du sujet et d'utiliser le contexte de délégation de cette parole à Mercure, la leçon dérive, après une première partie illustrative, vers une leçon générale sur l'éloge, en oubliant tous les autres termes et aspects, mais en montrant, notamment pendant l'entretien, une maîtrise de l'œuvre. Note : 07/20.

« L'équivoque dans *L'Adolescence clémentine* » : leçon donnée dans deux commissions différentes (un sujet ne tombe qu'une fois par commission, mais il arrive que certains intitulés soient proposés par deux commissions différentes, le cas étant pourtant plutôt rare). La première a obtenu la note de 15/20, parce qu'à partir d'une bonne définition de la notion, sous ses aspects techniques et dans une définition plus large, la candidate a mené une bonne problématisation et parvient lors de l'exposé à relier le phénomène à l'esthétique marotique et à la variation des tons, sans oublier la dimension polysémique et allégorique de certains textes religieux. La seconde a obtenu la note de 05/20 parce que le point de départ de définition était justement très mal cerné, donnait lieu à un plan mal conçu (I. forme ; II. fonction ; III. enjeux : c'est par trop artificiel), des exemples peu pertinents étaient choisis, souvent en avoisinant de bien meilleurs (ce qui témoigne d'une fréquentation trop peu suivie de l'œuvre) et dont l'interprétation confinait au contresens. On voit ici l'empan qui sépare une très bonne leçon d'une leçon ratée (rigueur des notions, connaissance de l'œuvre, composition du plan et de la dynamique, bons moments).

« Le "haut œuvre bellique" dans *L'Adolescence clémentine* » : cette leçon a été particulièrement réussie car la candidate a interrogé chacun des termes, et non simplement traité de la guerre dans l'œuvre ; en prenant en compte l'adjectif « haut », elle a su faire jouer le registre, les tons dans l'œuvre, et bien entendu su exploiter le terme d'*œuvre*. Note : 17/20.

Conseils généraux :

D'une manière générale, le recueil était assez bien connu, sans doute à cause de sa difficulté initiale et du travail fourni en amont du concours, qui dénotait même un certain plaisir, contrairement à Rabelais l'an dernier sur lequel les candidats plaquaient des notions toutes faites très superficielles de peur de se tromper. Évidemment l'attention réelle portée aux mots précis du sujet a fait la différence,

pour « la liesse » (« Fi de tristesse / Vive liesse » chanson 12), par exemple, tout comme pour « le plaisir » (et non « plaire »).

Le travail technique sur le vers se contentait malheureusement souvent de quelques textes théoriques disponibles dans le dossier de l'édition (même si les grandes formes poétiques étaient souvent connues et maîtrisées). On a noté enfin des défauts de culture religieuse, des incertitudes sur certains personnages, mais cela demeurait ponctuel.

Si les grands travaux critiques sur l'œuvre étaient connus, ils pouvaient conduire à des lectures réductrices : la perspective évangélique était intéressante, mais insuffisante pour certains sujets (par exemple : « le corps dans *L'Adolescence clémentine* »). Cela conduisait les candidats à tenter de reconstituer un discours cohérent dans l'œuvre de Marot, au lieu de l'accepter dans ses tensions, ses discordances, ses contrastes de sujets et de tons : la poésie religieuse ou politique se trouvait parfois favorisée dans le traitement d'un sujet qui pouvait appeler des analyses de pièces plus lestes. La sexualité, le corps par exemple, ont été très peu traités (même dans les intitulés qui appelaient des remarques sur cette dimension, ou dans l'étude littéraire portant sur les chansons par exemple). Les candidats ont donc eu tendance à réduire la complexité de l'œuvre à des schémas interprétatifs plus ou moins pertinents, plus ou moins monolithiques selon les sujets.

On ne saurait trop recommander d'avoir des idées claires et précises sur tout ce qui sous-tend les œuvres : pour Marot les questions de versification et d'histoire littéraire, mais aussi tout ce qui relève de l'histoire culturelle (politique, religion, morale, esthétique, etc.)

### Scarron : *Le Roman comique*

Exemples de leçons :

Étude littéraire de « L'histoire de la Caverne » (II, 3, p. 202-213) : exemple d'une étude littéraire réussie, avec un travail sérieux, une connaissance de l'œuvre et une identification des passages les plus cruciaux, des bonheurs d'analyse et d'expression, notamment la trouvaille qui consiste à faire de ce chapitre un roman comique en miniature ; mais l'attention au détail du texte et les enjeux sociologiques (donc le « micro » et le « macro ») étaient insuffisants pour passer le cap de l'excellente leçon. Note : 15/20.

« Le Destin dans le *Roman comique* » : cette leçon devait d'abord faire un sort au personnage, or la candidate est partie sur un questionnement qui était une fausse bonne idée (comment le Destin joue un rôle pour penser le destin dans l'œuvre) et évacuait par conséquent complètement la notion de personnage, sa caractérisation, son évolution ou même sa dimension sociologique. Note obtenue 04/20 : il faut veiller à ne pas partir d'un jeu de mots qui se substitue à toute la pensée, la problématisation doit être fournie et le propos ne pas s'en tenir à un aspect possible mais très lacunaire. C'est souvent ce qui apparaît au jury comme un manque de bon sens, sans doute dû à l'émotion du concours qui fait perdre ses moyens, mais là encore, ce qu'il faut garder en tête, c'est ce qu'il convient de traiter dans un cours que l'on apprécierait soi-même.

« La province dans le *Roman comique* » : la candidate a pris le temps de définir les tenants et les aboutissants du sujet en mettant à distance les lectures à clefs mais en soulignant l'ancrage provincial incontestable, et en posant d'emblée la question du point de vue, parisien en l'occurrence. La typologie descriptive du chronotope provincial et de son actualisation dans la fiction était efficace et progressive, avant une réflexion sur la satire de l'espace provincial. La troisième partie, sans quitter le périmètre du sujet, proposait une réflexion surplombante sur l'ambivalence de la position du narrateur (sous la satire se dissimule la promotion d'un espace de liberté et d'expérimentation). Note 15/20.

« Le bestiaire dans le *Roman comique* » : rappel initial de la présence beaucoup plus importante des animaux dans la vie quotidienne du XVII<sup>e</sup> siècle, puis répartition selon les animaux nobles ou « bas » et leur degré de présence dans les trois niveaux de récit. Deuxième partie axée sur les fonctions narratives et esthétiques (animalisation des personnages, grotesque et effets comiques), puis troisième partie développant les enjeux stylistiques et axiologiques attachés à la représentation des animaux (burlesque et vision de l'humanité notamment). Note obtenue : 17/20.

« Ce beau commencement d'histoire » (p. 143) : exemple de sujet citation qui a donné lieu à une leçon ratée, qui a évité constamment de s'affronter au sujet donné. La citation est extraite du chapitre 16 de la première partie, juste après un... commencement d'histoire (« Dans la cour de la reine Marguerite... ») qui est la première phrase d'une histoire que La Rancune promet à ses compagnons, mais qui est interrompue et ne sera jamais reprise. Le sujet invitait à réfléchir non pas sur cet embryon d'histoire, sur lequel il n'y a pas grand chose à dire, ni sur le personnage de La Rancune, qui est précisément un comédien auquel Scarron ne confie pas d'histoire (contrairement à Destin, La Caverne ou Léandre), mais à l'effet suscité par ce début d'histoire, et plus largement au goût des histoires dans le *Roman comique* comme « commencement d'histoire », le roman étant

demeuré inachevé lui-même. Si elle a bien compris qu'il s'agissait de réfléchir sur un « art du récit déceptif » (titre de sa deuxième partie), la candidate a manifesté une connaissance beaucoup plus précise de *Jacques le Fataliste* que du *Roman comique*, en peinant à s'appuyer précisément sur le texte, en multipliant les approximations et les incohérences sur l'ouvrage, en faisant de *La Rancune* un conteur au même titre que les autres comédiens. L'ensemble manquait de rigueur (avec des moments brouillons, des affirmations trop peu étayées et des maladresses régulières, comme la mobilisation du modèle des salons pour rendre compte de la sociabilité des hôtelleries dans le *Roman comique*). Ces éléments posaient problème, et la note a sanctionné ces maladresses (04/20).

Conseils généraux et remarques :

Beaucoup de prestations plutôt décevantes sur le *Roman comique*, qui ne rendaient pas justice à la diversité du texte, le réduisant à quelques éléments narratifs ressassés (Le Destin, Ragotin, les nouvelles espagnoles – souvent réduites à une seule). La méconnaissance du texte était rédhibitoire, mais la plupart du temps c'était à une broderie illustrative que les jurys ont eu affaire, par frilosité sans doute, l'œuvre étant assez bien connue mais trop peu exploitée.

Souvent les présupposés historiques étaient mal maîtrisés : le recours aux salons pour la sociabilité des auberges n'a pas de pertinence ; plus grave encore l'approximation hésitante à propos de la noblesse montre que l'idée n'est pas claire pour certains candidats et que cette méconnaissance culturelle grave obère complètement un accès à certaines dimensions essentielles des œuvres du XVII<sup>e</sup> siècle en général. Il faudra faire attention à ces aspects pour pouvoir rendre compte de *La Bruyère* l'an prochain.

Les candidats avaient par ailleurs une connaissance visiblement insuffisante des modèles romanesques dont s'inspire Scarron, du contexte global de l'époque. Il serait bon d'approfondir un peu cette culture en recourant à d'autres textes du Grand Siècle : si on n'en demandait pas une connaissance approfondie, on pouvait attendre que les candidats aient au moins lu quelques extraits de *L'Astrée* ou des romans de Madeleine de Scudéry. De même, il était attendu (bien que ces textes n'aient pas été au programme) que les candidats aillent lire des extraits des suites du roman, notamment ceux fournis dans leur édition. Rien ne remplace la lecture de première main de ces textes qui permettent d'étoiler finement un réseau, et d'enrichir une culture faisant retour ensuite sur la compréhension précise de l'idiosyncrasie d'une œuvre spécifique.

Marivaux : *La Double Inconstance*, *La Fausse Suivante*, *La Dispute*

Exemples de leçons :

« Ce n'est pas ma faute » (*La Double Inconstance*, p. 28) : l'exposé était solide et bien mené, le corpus bien connu et on a apprécié l'efficacité dans la manière de faire varier la formule. Il y avait pourtant une lacune importante, le thème de la manipulation, qui a été en partie abordée lors de l'entretien (ce qui a pu relever la note). Note : 13/20.

« Tant que je serai en vie, cela ira toujours le même train » (*La Double Inconstance*, p. 50) : le sujet a un peu trop été réduit à une réflexion sur l'inconstance (tarte à la crème sans nuance de trop de leçons), heureusement ici assez bien menée, et assortie d'une très bonne maîtrise des pièces dans leur détail, mais sans assez prendre en compte la profération du serment et tout ce que cela implique dans la pragmatique du langage mise en jeu par la théâtralité (évolution des pièces comme pièges des déclarations, fonction du plateau comme flagrant délit des revirements humains, philosophie et anthropologie de Marivaux, éléments trop souvent classés sans suite dans le dossier humaniste, expérimental et optimiste d'une lecture sans surplomb de l'ouvrage critique de Coulet et Gilot). Note obtenue : 13/20.

« Manipuler dans les trois œuvres de Marivaux » : sur ce sujet qui devait rejoindre des boulevards fréquentés lors de l'année de préparation, la candidate est partie de l'étymologie manuelle du verbe (mais ne l'a pas utilisée par la suite), a proposé un plan passe-partout qui partait en roue libre sur des hors-sujets artificiels : la première partie par exemple annonçait la manipulation de la nature humaine, mais glissait sur des considérations mal maîtrisées concernant le « laboratoire expérimental » proposé par Marivaux dans son théâtre (qui peut être une très bonne idée, mais lorsqu'elle est vraiment abordée, or même l'analyse de Jean Rousset ici n'était pas utilisée). Les citations choisies manquaient de pertinence, et surtout le calcul, l'anticipation, la stratégie, et le devenir des manipulations, revirements et coups de théâtre n'ont jamais été abordés, ni le théâtre dans le théâtre ou la figure de l'auteur. Au cours de l'entretien une question aussi cruciale pour Marivaux que « peut-on réellement manipuler l'amour dans ces pièces ? » est restée sans réponse, même hypothétique. Note : 05/20.

Conseils généraux et remarques :

Dans la mesure où il y avait trois œuvres au programme, les leçons pouvaient porter sur une, deux ou trois pièces, comme le bordereau de sujet le précisait (ce sera le cas l'an prochain avec Garnier). Il était dommage d'ailleurs de traiter des trois pièces indifféremment, comme si elles formaient une unité monolithique de droit : cette impression vient en fait de l'opération de groupement du corpus, et il était souvent fécond, d'une part de les différencier pour montrer comment chaque pièce appelle un discours singulier sur le problème pointé par l'intitulé du sujet, d'autre part de jouer des différences et des ressemblances (y compris par rapport au corpus marivaudien dans son ensemble, trop peu souvent convoqué). Cependant la circulation dans les trois œuvres a semblé aisée : il faut saluer les candidats pour leur maniement et leur mémorisation littérale d'un corpus hétérogène au départ.

Mais ce qui manquait le plus, à l'unanimité du jury, était le traitement du plan dramaturgique : la théâtralité, qui a pourtant été sans cesse convoquée pour parler de Scarron ou de Balzac, s'est trouvée ici plongée dans un silence assourdissant et peu acceptable. Quoi ? Si peu sur la double énonciation (et son étude effective), la position du spectateur, les didascalies, les problématiques du plateau, etc. ? Il faudrait absolument y penser dès que le texte du programme appartient au genre théâtral.

Malheureusement aussi, et cela se vérifie chaque année *ne varietur*, les œuvres comiques sont rendues terriblement sérieuses, fastidieuses : il faut apprendre à commenter le comique sans l'étouffer ou l'ignorer.

On a par ailleurs trop entendu des notions critiques mal dégrossies citant sans comprendre le « double registre » de Rousset ou « l'anthropologie humaniste et expérimentale » de Gilot et Coulet, qui sont tout sauf des talismans à sortir de son chapeau pour une artificielle dernière partie. Cela manquait de rigueur et relevait d'un placage incompatible avec la qualité recherchée du concours et avec la sensibilité des pièces : ces théories étaient-elles vraiment lues de première main ? Rappelons tout de même que pour peser des œufs de mouche avec une balance en toile d'araignée, il s'agit de faire preuve de subtilité et que se contenter d'une vulgate théorique de énième main ne permet pas de saisir une vraie interprétation en œuvre. Le jury attendait des balances précises, voire expertes, or, il a le plus souvent rencontré un grand manque de nuances. L'exercice de la leçon aurait dû pouvoir être mis au service des virtuosités marivaudiennes, des délices de son théâtre, des pièges subtils qu'il fait jouer, des enchaînements des répliques qui interrogent déjà des tropismes et des effets infinitésimaux de la psyché en même temps qu'ils renouvellent la tradition théâtrale par une expérimentation assez radicale, tandis que la structure d'ensemble permet de s'interroger sur la notion fondamentale d'*intrigue*. L'exercice de la leçon, et les qualités de synthèse et d'organisation qu'il requiert étaient-ils si difficiles à utiliser pour se mettre au service de cette œuvre si riche ? Cette année, vraiment, les leçons sur Marivaux ont été décevantes, manichéennes, superficielles, artificielles. Il faut espérer que cette œuvre se dévoilera à long terme aux candidats et qu'ils étaient au-dessous de leurs possibilités d'interprétation le jour J, mais qu'ils amélioreront leur approche dans leur utilisation du corpus lors de leurs cours à venir.

### Balzac : *Le Cousin Pons*

Exemples de leçons :

« Les livres dans *Le Cousin Pons* » : une solide connaissance du roman permet de retrouver des passages très ponctuels (les livres de l'écolier Topinard, la grammaire allemande de Cécile). Les différentes facettes du sujet sont perçues : le livre dans sa matérialité, les allusions littéraires et le discours implicite qu'elles portent, les personnages qui ne lisent pas, les livres de la *Comédie humaine* présents à travers les personnages reparaissants, le « Traité des sciences occultes » : un chapitre livre (avec une entrée problématisée : ce chapitre est-il entièrement à prendre au sérieux ? quelle est la part de l'ironie ?). L'insertion du motif est bien traitée (en particulier dans les portraits). Plan suivi : I. Présence et absence des livres ; II. Hommage au livre comme source de connaissance ; III. Mise en abyme : *Pons*, un livre-monde. Note obtenue : 14/20.

« Le dialogue dans *Le Cousin Pons* » : faute de mener une étude précise de la notion technique de « dialogue » dans une narration romanesque, ou de se poser des questions essentielles comme « qui parle ? », « comment ? », « où ? », la leçon proposée a manqué cruellement de méthode et est devenue une mosaïque d'approximations, impossible à valider pour le niveau de l'agrégation. Note : 06/20.

Étude littéraire des chapitres 59-62, p. 300-320 : le problème de méthode relevé dans les études littéraires en général cette année a réduit la leçon à une vaste paraphrase ; il faut du surplomb pour aller chercher les bonnes entrées et des effets de gros plan pour proposer un commentaire

détaillé du texte, il faut faire ressortir les enjeux idéologiques et de composition de la séquence, son économie dramatique, être sensible aux questions de tonalité et d'écriture. Note : 04/20.

Conseils généraux et remarques :

Outre les constatations faites plus haut, le jury a été sensible au manque de remarques sur la structure du roman feuilleton, et à l'absence d'analyses sur tous les effets de disposition narrative, comme le chapitrage par exemple. Beaucoup de questions de leçon ont de même été traitées sans aucune attention à leur inclusion dans la dynamique de l'intrigue, dans le système des personnages.

Là encore, le travail des candidats sur l'œuvre a eu tendance à les amener à réduire son extrême diversité à quelques grandes lignes d'interprétation, les conduisant à tenir un discours simplificateur : le roman se trouvait tout entier dominé par l'argent, par quelques personnages. La complexité de ce roman nourri par plusieurs veines et plusieurs sources était ainsi réduite dans des interprétations trop souvent univoques. Il ne faut pas hésiter à déployer tout l'éventail des richesses d'une œuvre, tout en l'organisant dans une présentation rationnelle et composée.

Beauvoir : *Mémoires d'une jeune fille rangée*

Exemples de leçons :

« Faire des études de mœurs » (p. 405) : pas si anecdotique, le clin d'œil vers Balzac demandait un développement et, faute de problématiser, la prestation n'est pas parvenue à étoffer sa démonstration. Note 05/20.

« La distinction dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* » : cette leçon permettait un traitement sociologique qui partait d'un terme bourdieusien (même s'il était possible de le prendre naïvement sans sa référence) dans l'interstice et le jeu théorique qu'il opérait avec les instruments philosophiques dont disposait Simone de Beauvoir dans les années 1950, mais aussi une réflexion sur l'élégance de la langue et la propension à l'exemplarité, l'unicité, la primauté. Or, la candidate pourtant sérieuse et qui a pu rectifier un nombre important d'éléments lors d'un entretien riche, ayant sans doute eu peur de dire des bêtises, s'en est tenue à un exposé superficiel sans plongée réelle dans aucune des dimensions du sujet. Elle a obtenu la note de 9,5/20 mais l'entretien a montré qu'avec un peu plus d'esprit d'aventure et d'exploration elle aurait pu développer seule certains aspects et obtenir une note bien supérieure. Il s'agit de ne manquer ni de bon sens, ni de jugeote, ni d'énergie, lors de l'épreuve, plutôt que préférer se cacher derrière des grands panneaux tout faits de cours restitués qui ne protègent jamais de rien.

« Les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, une œuvre moderne ? » : leçon qui a donné lieu à un recyclage d'éléments de cours sur les temporalités (passé / présent / futur) mais rien sur les partis-pris avant-gardistes de Simone personnage ni surtout sur le renouvellement du genre des mémoires dans une langue elle-même à interroger ; seul le recours au lecteur, annoncé dans l'introduction, pouvait figurer comme un horizon de modernité d'écriture, mais il est resté lettre morte dans le développement et n'a donné lieu à aucun complément lors de l'entretien (note 6/20). Comme il a été signalé plus haut, il peut être bénéfique de changer les perspectives pour arriver à un degré suffisant de nuances à partir des antonymes : l'environnement du je narré (familial, sociologique, contemporain, historique) est-il moderne ou *conservateur*, conformiste ? Ses expériences sont-elles avant-gardistes ou « *rangées* » ? Son projet est-il topique, à resituer dans une histoire littéraire générique *ancienne* (et laquelle) ou *révolutionnaire* ? La modernité est-elle politiquement reliée à la notion de *rébellion* et qu'est-ce que cela implique pour l'histoire du sujet, pour les présupposés politiques, philosophiques et historiques, au singulier des personnalités et au collectif des engagements ? Quelles sont les traces archivables de la *modernité* dans le livre (on attendait au moins un traitement de la « poésie des bars », du jazz, du cinéma, des auteurs et des autos) ? Enfin comment caractériser cette écriture que tout porterait à croire « *classique* » ?

Conseils généraux et remarques :

L'œuvre a bénéficié d'un capital de sympathie, qui signale la pertinence de ce choix dans le programme de l'agrégation. Sans doute aussi la cohérence et la construction de son propos (qui cherche à faire système) ont-elles particulièrement rencontré celles de l'exercice de la leçon. Le jury s'est réjoui de la bonne tenue globale des travaux sur les *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

Cependant, dans les leçons et encore plus dans les études littéraires, on a pu constater l'absence quasi totale d'attention au style. D'une part la dimension autobiographique et ses enjeux génériques étaient beaucoup moins connus que ce qu'on pouvait attendre d'un agrégatif non seulement putativement familier de ce genre d'écrits en amont, mais encore nourri des travaux critiques contemporains sur Beauvoir. Le statut du récit d'enfance était peu souvent concrètement

référé à des lectures véritablement personnelles, et quel dommage qu'on n'ait jamais pu entendre un parallèle établi avec *Les Mots*, qui aurait porté sur les interrogations communes aux deux auteurs, comme la place du sujet, de la liberté et de la vocation dans un milieu déterminé : ce diptyque aurait pu nourrir véritablement ce que la répétition en boucle du mot *existentialisme* voulait cacher de manque de consistance. D'autre part et pire encore, le style n'a jamais été commenté : certes la maîtrise de la phrase, son calibrage, est de l'ordre d'un classicisme qui cherche à fonder une posture de surplomb, d'analyse, donc de clarté et d'économie, mais cela était justement à commenter, d'autant plus que les effets clausulaires, sententiaires ou opérant un renversement comique sont légion. La plupart du temps les leçons effleuraient l'idée qu'il y avait une recomposition de soi par l'écriture (encore la plupart du temps était-elle posée d'une manière téléologique comme l'horizon d'arrivée du sujet enfant, et non à partir de l'énonciation de la maturité), allant éventuellement jusqu'au lapsus trop souvent entendu de « roman » pour désigner l'ouvrage, mais elles ne pensaient à peu près jamais à utiliser le travail pourtant fait pour préparer l'explication de texte et la grammaire. Répétons encore que ces exercices se nourrissent et qu'il n'est pas pertinent de les cloisonner à ce point : il n'existe pas de texte qui ne mérite une analyse comme forme-sens.

#### **4. Conclusion et conseils pour une préparation efficace et sereine de la session prochaine**

##### **Nota Bene pour la session 2020**

##### **L'Étude littéraire :**

Nous renvoyons au développement *supra* qui reprend la méthode de l'étude littéraire et correspond à une attente instamment posée par le jury pour la préparation à la session prochaine.

##### **Le texte d'ancien français :**

Autre rappel : le texte fourni à l'étude sera le volume et donc contiendra la traduction sur la page de droite. Cela ne change rien : il faut référer le passage (page et vers), le lire en ancien français, et corollairement préparer une lecture fluide et signifiante, le traduire soi-même, systématiquement et de manière rigoureuse, et commenter sa littérarité par des remarques stylistiques précises. Les textes médiévaux sont des textes littéraires qui méritent qu'on s'y arrête, et aucune étude en leçon de littérature française ne saurait être menée à partir de la traduction du texte.

##### **Synthèse des qualités pour réussir l'épreuve**

Justesse du traitement du sujet proposé, richesse et profondeur de la problématisation, tenue constante d'un fil conducteur dynamique, dans un propos fluide et une expression de qualité, clarté du plan qui témoigne d'un surplomb, nuances apportées par l'étude toujours vive de micro-lectures, donc un itinéraire et des stations, une pensée organisée en relief et non à plat qui n'hésite donc pas à synthétiser des aspects pour se consacrer aux plus saillants, bonheur d'une épreuve qui doit se vivre non comme une torture mais comme une performance, dans une métaphore sportive (il faut s'entraîner, se muscler pour réussir la finale) ou musicale (c'est la ténacité patiente des gammes qui assouplit l'interprétation subtile de la partition le jour de l'audition) : telles sont les qualités à perfectionner. Et de la culture !

Le candidat doit tout simplement (ce qui ne veut pas dire que cela soit facile à faire) se demander ce qu'il apprécierait s'il avait, en face de lui, un professeur, comme lui, qui traiterait le même sujet. Une vue « depuis Sirius » est toujours salutaire.

##### **Remerciements**

Ils vont aux appariteurs et au Directoire, qui encadrent et permettent à ces leçons d'avoir tout simplement lieu. Ils vont à tous les membres des commissions A, qui ont grandement contribué à cette synthèse, en faisant état des remarques tant générales que particulières et ont nourri ce rapport. Ils vont enfin aux candidats, présents ou à venir, qui comprennent déjà ou vont comprendre que ces oraux sont un plaisir partagé. Il arrive qu'une commission voie un candidat éprouver de la difficulté face à un sujet et ne pas présenter son meilleur profil : cela ne préjuge en rien de ce qu'il pourra réussir dans l'épreuve du lendemain, ou dans la session ultérieure. Car l'agrégation ne se réussit pas par hasard, et le génie est rare : il faut remettre l'ouvrage sur le métier, et s'entraîner, quelquefois plusieurs fois, pour un concours qui garde une qualité qui fait aussi sa difficulté. Il arrive que, le menu du sujet donné, le candidat offre un propos qui nourrisse le jury dans la joie d'un repas de l'esprit partagé. Cette hospitalité, des aînés vers les impétrants, mais aussi des candidats sérieux,



dynamiques, intelligents, vers les membres du jury, est un plaisir de gourmets, certes, mais toujours au service de cette belle chose vivante qu'on appelle la transmission et l'amour de la littérature.

## ÉPREUVES ORALES : Explication d'un texte extrait du programme

Rapport présenté par Pascal Debailly, professeur des Universités, Université Paris Diderot-Paris 7.

### Impression d'ensemble

Le jury se réjouit d'avoir pu écouter beaucoup de commentaires de grande qualité, alliant la finesse d'analyse, la connaissance approfondie des œuvres et l'élégance de la présentation. Le niveau du concours demeure élevé. Les candidats et leurs professeurs ne baissent pas la garde sur des exigences cardinales : rigueur de la conceptualisation et de la réflexion, justesse et précision du commentaire, correction et clarté de la langue, goût de la culture générale, engagement personnel. La passion des beaux textes et la ferveur critique continuent d'animer les candidats. La réussite de leurs prestations nous justifie et nous gratifie.

L'explication de texte sur programme est couplée avec l'interrogation de grammaire. Elle dure au total 40 min qui se décomposent idéalement en 25-30 min pour le texte et 10-15 min pour la partie grammaire. Cet équilibre suppose en amont une préparation elle aussi subtilement dosée : entre 1h45 et 2h consacrées à l'explication, entre 30 et 45 min à la grammaire. Pourvue d'un coefficient 12, elle est la seconde épreuve la plus importante de l'oral.

Les candidats ont obtenu cette année en moyenne des notes supérieures à 09/20. (NB : pour des précisions sur les critères et les principes de cette notation, nous renvoyons au rapport de la session 2018 : [http://media.devenirensignant.gouv.fr/file/externe/95/0/Rj-2018-Agregation-externe-lettres-modernes\\_1000950.pdf](http://media.devenirensignant.gouv.fr/file/externe/95/0/Rj-2018-Agregation-externe-lettres-modernes_1000950.pdf).) Balzac et Scarron ont mieux réussi aux candidats : 9,68 pour Balzac, 9,63 pour Scarron. Marot arrive en troisième position avec 9,42. Marivaux et Beauvoir ont causé plus de problèmes : 9,29 pour Marivaux et 9,15 pour Beauvoir. Mais en dépit des écarts et au bout du compte, la notation s'équilibre entre les auteurs.

L'œuvre de Beauvoir et les trois pièces de Marivaux, loin de constituer des morceaux de choix pour l'explication, ont concentré certains écueils : paraphrase, utilisation mécanique de stéréotypes et de généralités peu pertinentes sur l'autobiographie, le récit d'enfance le marivaudage et la galanterie. Si *Les Mémoires d'une jeune fille rangée* offraient une nouveauté susceptible de ménager la fraîcheur du regard critique et l'originalité de la démarche explicative, de nombreux candidats n'ont pas réussi cependant à trouver un angle d'attaque suffisamment fort. Ailleurs c'est l'importance de la tradition critique ou la prétendue familiarité avec certaines œuvres consacrées qui ont pu nuire. Ainsi, Marivaux et Balzac appartiennent au patrimoine littéraire. Leurs œuvres, beaucoup étudiées et commentées, s'accompagnent d'un faisceau de connaissances, de concepts et d'étiquettes qui, paradoxalement, finissent par faire écran et obscurcir l'analyse. Il faut savoir partir de la singularité du texte étudié sans dérouler d'emblée un savoir déjà constitué et parfois inapproprié. Des considérations générales sur la pacification galante des rapports entre les hommes et les femmes cadraient mal pour analyser des scènes de *La Fausse Suivante* où dominant au contraire la noirceur et le cynisme. Marot et Scarron, moins connus des étudiants, ont, à l'inverse, donné lieu souvent à de belles explications. La nécessité de s'informer sur le contexte idéologique des œuvres (grands rhétoriciens, évangélisme, libertinage, genre du roman héroïque et sentimental...), les difficultés de compréhension du sens littéral des textes, notamment pour Marot, ont constitué d'emblée des socles de commentaire et d'interprétation solides.

### L'art de l'explication de texte

Les extraits proposés comptent en moyenne une trentaine de lignes ou de vers. Ils appartiennent à des œuvres longuement étudiées en cours et sur lesquelles les candidats disposent *a priori* d'un solide bagage. Beaucoup d'exposés ont su déployer et exploiter une vraie connaissance du corpus, situer telle épître ou ballade dans l'architecture d'ensemble de *L'Adolescence clémentine*, inscrire minutieusement une scène théâtrale ou romanesque dans l'économie de l'intrigue ou bien encore tirer parti de la situation contextuelle d'un extrait des *Mémoires d'une jeune fille rangée* pour en éclairer la portée et la stratégie d'écriture. L'enjeu consiste à mettre en résonance la page étudiée avec la maîtrise générale de l'œuvre et de ses problématiques spécifiques. Il importe cependant de trouver un équilibre judicieux entre l'éclairage que peut apporter la connaissance d'ensemble du corpus et la spécificité du passage étudié. Il faut éviter le double écueil de l'exposé trop général et de la lecture trop myope du texte.

L'analyse d'un texte implique la mise en évidence de sa singularité. Il importe à la fois de bien le situer dans l'œuvre étudiée, mais aussi de prendre en compte son environnement socio-historique. Il s'agit toujours de ne pas oublier l'approche spécifiquement littéraire : en quoi le passage proposé comporte-t-il une dimension esthétique qui le rend unique ? Les connaissances acquises pendant l'année sont indispensables, mais elles ne doivent pas faire écran, poser artificiellement sur le texte une grille d'analyse qui finit par généraliser, voire occulter, sa portée. Il s'agit au départ de repérer la tension qui le fonde et le traverse, puis de construire à partir d'elle, une lecture qui actualise les connaissances acquises et les systèmes d'interprétation *a priori*.

La lecture assidue des textes, la compréhension littérale du sens des mots et des constructions syntaxiques demeurent indispensables. Nous invitons les candidats, en dépit du peu de temps dont ils disposent, à s'appuyer sur des textes critiques et à sélectionner sur internet des articles et des vidéos qui se rapportent explicitement aux œuvres étudiées. Un soubassement critique consolide la lecture et le commentaire. La masse énorme de textes ou de conférences sur les œuvres au programme devrait cependant être l'occasion d'une actualisation de la bibliographie et des instruments d'analyse des œuvres. Le jury s'étonne, à propos des pièces de Marivaux, de n'avoir entendu cités que les travaux de Jean Rousset, certes de qualité, mais qui sont datés. Depuis Rousset la critique a beaucoup travaillé sur le théâtre de Marivaux, a ouvert des pistes nouvelles et l'on aurait souhaité entendre des références plus récentes. De même, l'écriture autobiographique des *Mémoires d'une jeune fille rangée* gagnait beaucoup à s'appuyer sur les récents travaux sur l'intime.

L'explication de texte suppose un engagement interprétatif qui prend la forme d'un projet de lecture : on met en avant un axe d'analyse, clair et cohérent, qui permet de synthétiser les remarques plus détaillées de la lecture linéaire. Proposer plusieurs axes de lecture n'est pas impossible, mais il importe de mettre en valeur leur complémentarité. Il faut conduire une démarche d'élucidation du texte, parfois littérale, mais aussi faire saillir les enjeux purement littéraires et esthétiques. Le projet de lecture, énoncé au début de l'exposé, oriente donc le commentaire. Il ne doit pas être perdu de vue. Certains candidats annoncent une problématique, posent des questions, mais ensuite l'analyse se dilue ; elle se contente de juxtaposer des remarques qui ne répondent plus que partiellement aux questionnements initiaux.

L'explication de texte sur programme mobilise un savoir important dont les candidats disposent d'emblée. Il faut cependant être capable de se mettre à l'écoute du texte, de ses résonances et de sa singularité, de trouver les arguments et les remarques qui en éclairent la portée et qui donnent envie de le lire. Le jury n'attend pas une lecture unique, mais plutôt une lecture cohérente. L'essentiel est de convaincre et de démontrer la pertinence de la problématique de départ.

Le texte proposé, choisi pour sa richesse de sens et son intérêt littéraire, invite à la mise en relief d'une dynamique et d'une tension dialectique qui découlent de l'axe de lecture privilégié dans l'introduction. C'est un organisme qu'il s'agit de revitaliser et de réactualiser. Il comporte une signification obvie, mais aussi des enjeux souterrains, des présupposés et des sous-entendus. En même temps que l'explication construit le sens, elle dévoile ses implicites et les enjeux qui le sous-tendent. Elle formule en outre ses caractéristiques littéraires.

## Conseils de méthode

Les principes détaillés de l'exercice ont été longuement évoqués dans les rapports de 2015 et 2016. Ils ont été complétés et précisés dans ceux de 2017 et 2018. Nous y renvoyons les candidats. Nous nous contenterons de les actualiser en nous fondant sur les œuvres au programme pour la session du concours de 2019.

### *La prise en main critique du texte*

Une explication de texte est un *discours critique précis* qui doit mettre en évidence et en perspective les éléments caractéristiques qui constituent le passage étudié. À partir d'un axe de lecture fédérateur, elle enchaîne des remarques, qui toutes, d'une manière ou d'une autre, doivent offrir une prise, un angle d'attaque éclairant et particularisant le texte.

L'analyse grammaticale demeure toujours le premier outil de mise en valeur du style d'un auteur. L'usage complexe de la subordination et des modes verbaux dans les passages héroïco-sentimentaux du *Roman comique* va de pair avec l'érotisation de la psychologie et du langage au temps de la préciosité. La rhétorique, la poétique et la stylistique constituent par ailleurs des instruments de base pour caractériser un effet de langue. L'onomatopée « crac ! » au début de *La*

*Double Inconstance*, lorsque Sylvia s'exclame à propos du Prince : « il m'aime, crac, il m'enlève », attire l'attention et requiert une analyse rigoureuse. La rhétorique épithétique de l'éloge et du blâme est une base indispensable pour appréhender les épîtres, ballades et rondeaux de Marot. L'étude minutieuse de la narration chez Scarron et Balzac requiert un outillage conceptuel affûté. Il en va de même pour l'approche autobiographique des *Mémoires* de Beauvoir. La connaissance des travaux de Philippe Lejeune demeure en l'occurrence une base incontournable, pour autant qu'on ne les caricature pas. Ainsi, l'explication s'est souvent limitée à une observation superficielle des écarts entre un « je » dit narrateur et un « je » dit narré (cette terminologie même ne va pas de soi, et l'on pouvait la questionner), sans interroger ni leur mise en tension ni la constitution de ces pôles qui sont loin d'être stables dans l'œuvre de Beauvoir. Le jury, à propos des poèmes de Marot, s'est étonné de la pauvreté, voire de l'inexistence, des analyses en matière de prosodie. Les candidats fort souvent oublient qu'il écrit en vers dans des formes d'expression très complexes, notamment quand il s'agit de la ballade ou du rondeau. L'analyse en outre des rimes – souvent équivoquées –, des coupes à l'intérieur de l'octosyllabe ou du décasyllabe, des enjambements, des allitérations et des assonances offre aussi une source inépuisable de remarques qui enrichissent et soutiennent l'interprétation.

Comme les œuvres étudiées sont déjà connues des candidats, la connaissance de l'environnement historique et idéologique est essentielle pour mettre les textes en perspective. L'évangélisme au temps de Marot, la pensée libertine, l'effondrement du système Law en 1720, la monarchie de Juillet, le climat particulier de l'entre-guerre et les prémices de l'existentialisme, tous ces éléments peuvent étayer une argumentation et éviter un contresens d'interprétation. Peu de candidats ont mis en relation l'importance de l'isotopie pécuniaire dans *La Fausse suivante* avec la faillite du banquier Law et la montée en puissance de l'idéologie libérale. Peu ont donné à entendre le texte de Beauvoir et la construction du féminin depuis la pensée de l'auteur du *Deuxième sexe*. Peu enfin se sont penchés avec une information et une réflexion suffisantes sur les places respectives de la musique et de la peinture dans la pensée du roman balzacien, essentielles pour comprendre à leur juste mesure certains passages du *Cousin Pons*.

#### *La paraphrase*

Elle constitue un écueil majeur quand on commente un texte. Au lieu d'offrir une prise et un recul qui démontent le fonctionnement du texte, au lieu de mettre en évidence, avec des moyens appropriés, la singularité du passage étudié, on se contente de reformuler son contenu. Exemple : « Marot est emprisonné. Il nous dit d'ailleurs qu'il est "en prison" ». L'analyse en l'occurrence n'avance pas, elle énonce une banalité qui n'apporte rien et fait perdre du temps. La paraphrase, lorsqu'elle se prolonge, produit un effet de piétinement et d'appauvrissement. Le défaut devient grave quand, dans une scène de *La Dispute* ou de *La Double inconstance*, le commentateur, sans jamais prendre de hauteur, se borne à la juxtaposition de phrases commençant par « Le Prince dit que... » ; « Sylvia répond que... », « Flaminia ajoute que... »... Un concept interprétatif, un élément technique, la mise en évidence d'une dynamique doivent, à chaque étape du commentaire, étoffer l'analyse. De même, certaines explications de passages réflexifs des *Mémoires d'une jeune fille rangée* ont donné lieu à une pure et simple reformulation des idées : « il est question de », « l'auteur parle de » sans que la spécificité même de cette écriture réflexive soit étudiée.

#### *L'application mécanique d'un système d'analyse*

Un projet de lecture fédérant la diversité des remarques du commentaire est nécessaire. Le jury prend soin de ne pas avoir des attentes trop précises, d'être ouvert à des approches d'interprétation différentes. Pour élucider un passage très comique de Scarron, on peut privilégier l'axe burlesque en tension avec l'aspiration au romanesque ou bien encore la perspective anticléricale. Une lecture essentiellement carnavalesque ou grivoise, dans certains passages, est aussi possible. Il n'y a pas une seule entrée pour l'analyse d'un texte. L'important est qu'elle soit juste et cohérente.

Attention néanmoins à ne pas plaquer une grille d'analyse qui, à force d'abstraction, finit par se dispenser d'analyser le détail du texte, sa chair et ses particularités. Considérer la « Petite épître au Roi » de Marot comme une œuvre de service doublée d'un art poétique est judicieux. Le commentaire cependant ne doit pas demeurer au niveau des principes, alignant des généralités sur la poésie encomiastique et l'inscription de Marot dans l'évolution de la poésie au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Il faut aussi analyser de très près les rimes équivoquées et théoriser le brouillage énonciatif qu'elles créent. Certains candidats par ailleurs se sont évertués à chercher des connotations religieuses à tous ses poèmes, même lorsqu'il s'agissait de poèmes franchement comiques voire obscènes : tous les

textes de Marot ne véhiculent pas l'idéologie évangélique. Des idées synthétiques sur le marivaudage, le réalisme ou l'existentialisme sont indispensables pour prendre de la hauteur et vivifier l'analyse, mais leur effet s'annule, si elles n'éclairent pas avec minutie le détail du texte.

L'art de l'explication de texte consiste, pour souligner l'originalité d'un texte, à mettre en évidence la *transgression d'un code* – le texte énonce une doxa littéraire avec ses rituels et ses codes, mais pour mieux les subvertir, pour mieux en déjouer le fonctionnement – ou bien à percevoir sa dimension *métatextuelle, métapoétique, métathéâtrale*... Parfois la transgression ou le point de vue distancié sont explicites. Scarron fonde sa poétique sur la parodie des genres romanesques sérieux ; il les subvertit tout en leur rendant hommage. Dans les métalepses narratives, il ne cesse par ailleurs de se mettre en scène et de démonter les processus de la narration. Balzac intervient sans cesse dans *Le Cousin Pons*, prenant du recul par rapport à son récit. Dans le chapitre intitulé *Traité des sciences occultes*, il met en abyme sa poétique de l'interprétation des signes, de son approche fondamentalement sémiologique du réel. Parfois l'effet de subversion et de distanciation critique est plus implicite ou fragmentaire comme dans la *Petite épître au Roi* de Marot. La mise en évidence de la subversion des codes et de la métatextualité peut même aboutir à faire du texte étudié un abrégé synthétique de l'ensemble du corpus, à lire dans les éléments d'écriture anatomisés les linéaments d'une poétique valable pour l'ensemble de l'œuvre. Le va-et-vient entre l'analyse et la synthèse atteint ici un degré suprême de cohérence et d'élucidation. Le microcosme devient exemplaire du macrocosme.

Même si ces démarches se justifient et peuvent être considérées comme la ligne de mire d'une explication réussie. Elles ne doivent pas faire l'objet d'une utilisation abusive ou artificielle. La mise en abyme des effets de métathéatralité dans *La Double Inconstance*, fondée sur le procédé du *théâtre dans le théâtre* qu'actualisent le Prince, Flaminia et Lisette, mérite d'être exhibée, mais elle doit être fondée sur l'analyse attentive de la dramaturgie. La subversion des codes n'est pas omniprésente. Toutes les interventions de Balzac dans *Le Cousin Pons* ne sont pas métapoétiques, et le système de participation sympathique avec « le pauvre Pons » auquel Balzac convie son lecteur a souvent échappé aux candidats, qui ont préféré n'y voir qu'ironie : s'interroger sur l'émotion construite par un texte n'est pas inutile, loin de là. Faire du moindre rondeau de Marot un abrégé de l'œuvre et un art poétique en miniature peut tourner à l'artifice rhétorique. Les textes peuvent se contenter de vivifier une tradition, sans comporter de dimension *méta-ceci* ou *méta-cela*.

#### *La mise en scène et en voix de l'exposé*

La lecture du texte, sans être exagérément théâtrale, doit être expressive. La rythmique du passage – vers ou prose – doit être respectée. Les vers doivent compter le nombre correct de syllabes. Attention aux e muets et aux diérèses ! Une bonne lecture est un atout et déjà un indice de la qualité de l'interprétation. L'*actio*, pour reprendre le mot de l'ancienne rhétorique, c'est-à-dire la mise en scène et en voix du discours, importe beaucoup. Il faut rendre sensible le message de l'exposé, s'efforcer d'intéresser le jury, de le regarder, d'éviter une diction monocorde, de trop lire ses notes, et établir, même s'il s'agit d'abord, au cours de l'exposé, d'un monologue, un échange et un processus vivant de persuasion. Certains exposés, pourtant de qualité, sont desservis par un ton et une expression qui suscitent l'ennui. S'entraîner régulièrement au cours de l'année apparaît ainsi essentiel et l'on peut vite progresser dans ce domaine.

Il importe par ailleurs de s'exprimer avec fluidité, de finir ses phrases, de maintenir son niveau d'expression à un niveau soutenu. Certaines formulations, surtout lorsqu'elles se répètent, tournent au tic de langage, voire au ridicule. L'expression *faire signe*, à la mode, est à bannir absolument.

#### **Éloge de l'explication de texte**

« Un critique, selon Sainte-Beuve, est un homme qui sait lire et qui apprend à lire aux autres ». Ce mot s'applique aussi à celui qui s'adonne à l'explication de texte, d'autant plus qu'elle constitue la base du métier d'enseignant auquel prépare le concours. Lire les textes avec précision, *en conscience*, les faire résonner à l'intérieur d'une culture, retrouver la passion qui les a suscités : voilà quelques objectifs qu'il ne faut pas perdre de vue. L'explication de texte est une lecture approfondie, une *lecture en haute tension*. Elle doit ranimer notre passion pour la littérature et l'esprit critique. Continuons à cultiver l'exigence et le plaisir.

## ÉPREUVES ORALES : exposé de grammaire

Rapport présenté par Karine Abiven, maîtresse de conférences à Sorbonne Université

Pour la session 2019, les membres des commissions d'explication de texte spécialistes de grammaire (que je remercie pour leur contribution à ce rapport) se disent satisfaits du niveau d'ensemble : aucune impasse n'est à déplorer et les exposés indigents sont extrêmement rares. Les chiffres corroborent cette impression d'ensemble, puisque la moyenne obtenue par les candidates et candidats de cette année pour l'épreuve de grammaire s'élève à 9,8, contre 8,91 en 2018 et 8,48 en 2017. Toutefois, le sentiment d'ensemble est aussi que moins de très bons exposés ont été entendus, les imprécisions terminologiques notamment demeurant nombreuses ; une des visées de ce rapport est de rappeler l'importance de la rigueur en la matière.

Les moyennes des notes obtenues en grammaire par auteur montrent que la langue du 16<sup>e</sup> siècle demeure la plus redoutée : 10,4 sur Beauvoir, 9,5 sur Balzac, 9,8 sur Marivaux, 10,5 sur Scarron, 8,8 sur Marot. Toutefois, la bonne moyenne obtenue sur Scarron invite à pondérer cette remarque, puisque la langue du *Roman comique* n'est pas dénuée de spécificités diachroniques et présente elle aussi des difficultés de construction certaines. C'est dire que les résultats dépendent aussi, et bien sûr, des sujets, qui n'ont pas tous également les faveurs des candidates et candidats (des questions comme le passif ou la détermination nominale, ou l'emploi des temps semblent par exemple plutôt délaissées, indépendamment d'ailleurs de leur niveau de difficulté). On rappellera plus bas l'importance de consolider les bases de ses connaissances sur tous les sujets, avant de les approfondir par la dimension théorique attendue à un niveau universitaire.

Pour ne pas répéter les rapports antérieurs, je renvoie pour les détails des attendus de l'épreuve aux pages 154-155 du rapport de 2017. Rappelons simplement que l'exposé de grammaire représente un tiers de la note finale de l'explication, ce qui lui confère un poids certain, et, surtout, que la grammaire est au cœur du futur métier d'enseignant des candidates et candidats, à chacun des niveaux du collège et désormais du lycée : c'est donc s'armer pour son futur quotidien que de prendre au sérieux la nécessité d'acquérir un bagage solide en grammaire. Aussi semble-t-il raisonnable d'y consacrer un temps de préparation suffisant (30-40 minutes sur les 2h30), d'autant que les connaissances grammaticales ne servent pas seulement à répondre à ladite « question de grammaire », mais qu'elles sont utiles pour éclairer le sens littéral des textes (ainsi de tel système hypothétique au subjonctif plus-que-parfait chez Marot, décisif pour saisir le sens de l'envoi de tel poème, et dont la mauvaise analyse grammaticale induit la mécompréhension pour l'élucidation du sens du texte). À cet égard, il peut être pertinent de commencer par l'explication de grammaire (pendant la préparation et pourquoi pas pendant l'exposé, l'ordre de présentation étant laissé au libre choix du candidat), pour articuler immédiatement étude de la langue et interprétation. Si on choisit de commencer par la grammaire, il est préférable de lire auparavant l'extrait à commenter, puisque l'exposé grammatical relève bien lui aussi de l'explication de texte. Il est vraisemblable que la majorité des candidates et candidats commencent leur préparation par l'explication littéraire et finissent, dans le temps qu'il leur reste (parfois bien court), par traiter la question de grammaire. Celle-ci peut pourtant offrir une entrée pertinente dans le texte en attirant l'attention sur des faits de langue spécifiques. Dans telle histoire galante enchâssée du *Roman comique*, l'intrication des subordonnées, notamment celles régies par des verbes d'opération intellectuelle, participe du style de l'analyse psychologique propre à une esthétique galante (« Je ne sais si je dois espérer quelque chose de la gaieté que je pense avoir remarquée sur votre visage [...]. Je n'ai point déguisé ce que je vous ai voulu donner, parce que je n'ai point voulu que vous vous pussiez repentir de l'avoir reçu [...] — Paul Scarron, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Gallimard, Folio classique, 1985, p. 74. »). Le sujet de grammaire peut en pareils cas offrir des éléments d'analyse pour l'explication de texte. Pour autant il convient de ne pas forcer le rendement interprétatif du corpus de grammaire, parfois choisi pour son intérêt linguistique propre. Il convient ainsi de ne pas chercher des motifs étrangers à la grammaire dans le choix du sujet soumis, en empiétant sur le commentaire littéraire. C'est dire si l'on n'utilise la grammaire qu'à bon escient : il est de même contreproductif de parasiter systématiquement l'explication de texte par un métalangage grammatical gratuit, en accompagnant la citation ou description des groupes de mots de leur étiquetage morphosyntaxique. Aussi les faits de langue doivent-ils toujours être interprétés pour être pertinents dans l'explication.

## La priorité : l'analyse syntaxique

S'il fallait résumer les attendus en peu de mots, les deux suivants figureraient parmi les premiers : *nature* et *fonction* des constituants. Loin de rabaisser les exigences du concours, cette remarque vise à rappeler que c'est à partir de ces deux données fondamentales qu'on élaborera une problématique, un classement pertinent des occurrences, une analyse sémantique de ceux-ci. Ne perdons pas de vue que la perspective est le recrutement pour l'enseignement du secondaire, et qu'à ce titre la clarté et l'exhaustivité des analyses fondamentales sont des attendus incontournables. Si cette base faisait défaut, le jury invitera immanquablement la candidate ou le candidat à y revenir pendant l'entretien : autant penser systématiquement à les préciser pendant l'exposé, de sorte que l'entretien puisse servir à élaborer ensemble autour des cas difficiles. Par exemple, pour un sujet portant sur le mot *en*, le fonctionnement référentiel, certes important, ne saurait prendre le dessus sur l'identification de la nature et de la fonction, ni la remplacer. Rappelons qu'il convient toujours de donner le constituant par rapport auquel la fonction est identifiée (son incidence : COD de tel verbe, complément de tel nom, etc.). Là encore, il ne faut pas craindre d'être trop scolaire ; les choses les plus simples sont cruciales en la matière.

Ces fondamentaux de la grammaire scolaire étant assurés, on pourra ensuite songer à l'élaboration attendue au niveau universitaire, notamment la problématique et le classement des occurrences. La problématique est connue de la plupart pour les sujets classiques, pour lesquels il convient simplement de la restituer (l'infinitif participant du nom et du verbe, homophonie ou polysémie de *que*, etc.). Il se peut que des sujets sortent un peu plus des sentiers battus (quoique la liste ci-dessous montre qu'aucun des sujets proposés n'était vraiment inédit par rapport aux années précédentes : en ce sens toute problématique peut être anticipée et préparée pendant l'année) ; en ce cas, il convient d'essayer de tenir ensemble les termes du sujet. Par exemple, pour le sujet « *Qui* et *que* », on regrette de ne pas avoir une introduction qui tenterait d'articuler les deux mots (par exemple autour de la notion d'*indéfini* attachée aux mots en *qu-*) ; la même remarque vaudrait pour le sujet « *Attribut*, *apostrophe*, *apposition* » qu'on ne peut pas se contenter de définir séparément. Il vaut mieux éviter les fausses problématiques comme par exemple, sur l'attribut, se demander si *être* est toujours attributif ou non. Notons que les libellés à exclusion (« les pronoms à l'exception des pronoms personnels », par exemple) sont souvent formulés pour restreindre le corpus et ne demandent pas forcément de problématisation particulière, même si une réflexion sur les limites du corpus (*on* et *en* en l'occurrence) est quant à elle attendue. Quel que soit le type de sujet, il faut veiller à ce que la définition, les généralités et les considérations théoriques ne soient pas l'objet d'un bricolage, mais fassent preuve d'exactitude dans les notions et de propriété dans les termes (l'attribution des concepts à tel ou tel linguiste, Guillaume, Wilmet, Martin, etc., est souvent fantaisiste).

## Plan et classement des occurrences

Quant au plan, il est la plupart du temps morphosyntaxique, même si des plans sémantiques peuvent être pertinents et sont parfois nécessaires. Sur le sujet précédemment cité sur *en*, le candidat propose un plan intéressant, fondé sur une déplétion sémantique croissante du pronom jusqu'à la préposition, puis à l'emploi de celle-ci dans la construction du gérondif. En revanche, interrogé sur les pronoms, un candidat propose un plan par fonction, ce qui l'induit à mélanger les diverses natures de pronom à l'intérieur de ses parties : ici le plan syntaxique n'est pas faux, mais complique inutilement l'exposé. Pour un sujet sur l'emploi des temps de l'indicatif, un plan qui repose sur le type de propositions dont les verbes concernés sont noyaux passe à côté du sujet : si les cas de concordance des temps nécessitent d'analyser la subordination, les emplois des temps sont plus généralement liés à leurs valeurs, à leurs emplois contextuels ou stylistiques. On a apprécié, pour une question sur l'expression du degré, un plan qui reposait sur l'incidence (adjectivale, verbale), à l'intérieur duquel les occurrences étaient classées selon qu'elles s'appuyaient ou non sur un étalon (de comparaison).

Quant à la présentation des occurrences, elle gagne toujours à être synthétique. Certains sujets (temps verbaux, pronoms, modes, etc.) s'y prêtent particulièrement : on examinera certaines des occurrences concernées (un des *je*, ou un des présents d'énonciation, par exemple), en citant ensuite rapidement celles qui ont un fonctionnement similaire. L'exposé doit ainsi s'adapter au nombre des occurrences et le prendre en considération (les corpus sont calibrés pour contenir entre 10 et 15 occurrences : si ce chiffre est dépassé, c'est que plusieurs occurrences doivent faire l'objet d'un traitement semblable). De fait, toutes les occurrences ne présentent pas le même intérêt et, entre les occurrences canoniques ou simples et celles, plus complexes ou qui appellent détail, développement et éventuellement subtilité syntaxiques, le temps consacré aux unes et aux autres doit être distribué

avec discernement, et le traitement pondéré en respectant ainsi un certain relief qui distingue du tout-venant les cas problématiques ou délicats. Il convient en somme de bien hiérarchiser les remarques.

### **Connaître les notions, employer une terminologie appropriée**

Quant au fond à présent, voici quelques tendances remarquées au cours de la session 2019.

Il est dommage d'esquiver les cas délicats, ou de systématiquement les rassembler dans une partie fourre-tout de « cas limites » (qui est parfois une manière de ne pas les traiter) : il se peut qu'ils puissent rentrer, moyennant parfois discussion, dans l'une ou l'autre des sous-parties, d'où l'on envisagera les marges. La méthode est alors de procéder à des tests (pronominalisation, déplacement, clivage ou dislocation, commutation, etc.), opérations qui gagneraient à être plus pratiquées par les candidates et les candidats. Par exemple, pour la séquence *pouvoir* + infinitif, a souvent été posée la question du classement parmi les emplois verbaux (périphrase verbale) ou nominaux (COD de *pouvoir*). L'argument de la pronominalisation fait plutôt pencher pour l'analyse en emploi nominal de l'infinitif ; toutefois, en français classique, la montée du pronom clitique avant le verbe recteur (« je ne le peux faire ») plaide de son côté pour une coalescence de l'ensemble *pouvoir* + verbe et donc pour une analyse en périphrase verbale modale. Toutefois, l'absence de déplétion sémantique du verbe (sauf en cas de modalisation épistémique, naturellement) peut toujours mettre en doute l'analyse en périphrase. Il n'y a donc pas de réponse préconçue, mais des tests qui permettent de mettre en lumière les limites et les tensions, en fonction du contexte, notamment diachronique.

Les erreurs dans le traitement de la question relèvent aussi souvent d'impropriétés dans l'usage des appellations grammaticales. Par exemple, il n'est pas juste de dire que l'attribut est un constituant « détaché », pour dire qu'il n'est pas construit à la manière directe de l'épithète. Les constructions détachées sont un ensemble de constructions qui entretiennent des rapports fondamentaux avec la relation prédicative dont relève l'attribut, mais en lui-même, l'attribut du sujet est en construction liée. Dans le même ordre d'idées, les appositions et les constructions absolues ont plusieurs fois été traitées comme des rubriques de premier plan dans le traitement d'un sujet sur les constructions attributives. On attend que ces constructions soient en effet mentionnées, pour leur caractère prédicatif, mais après les constructions attributives complètes et évidentes (on progresse ainsi toujours du simple vers le complexe).

S'agissant de l'analyse des subordonnées, on remarque des confusions au sujet des relatives. Outre des confusions qui montrent que les distinctions sont méconnues (une relative ne peut être dite *essentielle* et *explicative*), on note que l'arborescence des distinctions méthodologiques n'est pas bien perçue : on ne peut faire un plan qui regroupe d'un côté les relatives adjectives et de l'autre les déterminatives (puisque la deuxième catégorie est une sous-partie de la première). De même, à la question de la fonction d'une relative, il est très souvent répondu qu'il s'agit d'une « déterminative » : c'est confondre sémantique et fonctionnement syntaxique. La remarque vaudrait pour toutes les propositions subordonnées, dont la fonction est trop souvent négligée (et n'est formulée qu'avec peine en entretien) : il n'est pas inutile de dire qu'une proposition circonstancielle est complément circonstanciel, puisque c'est l'occasion de s'interroger sur son incidence.

De très bonnes choses ont aussi été entendues, sans qu'on puisse s'en faire l'écho exhaustif ici. Sur l'anaphore, par exemple, une candidate pense à relever les anaphores verbales (avec un *faire* vicariant), dans un exposé par ailleurs complet et précis sur les notions d'anaphore nominale (fidèle, infidèle, conceptuelle, associative) et pronominale (totale ou partielle, résomptive). Sur le discours rapporté, une autre s'interroge sur les limites entre le discours indirect et le discours narrativisé, songe aux remarques sur la concordance des temps, ainsi que sur les faits de langue propres à la deixis dans le discours direct.

### **Sujets donnés à la session 2019 :**

Remarques nécessaires (environ 1 sujet sur 10)

#### Classes de mots

Les déterminants

Déterminants et absence de déterminant

L'adjectif

Les démonstratifs

Démonstratifs et possessifs

Les pronoms



Les pronoms, à l'exception des pronoms personnels  
Les pronoms personnels  
Les pronoms interrogatifs et relatifs  
Les indéfinis  
Les parties du discours invariables  
L'adverbe

Groupes de mots  
Le groupe nominal  
Les fonctions du groupe nominal  
Les groupes prépositionnels

Mots grammaticaux polysémiques et polyfonctionnels

Le mot *que*  
*Qui* et *que*  
*Qui, que, quoi*  
Le mot *de*  
Les mots en *qu-*  
Le mot *en*

Fonctions

La fonction sujet  
Sujet et absence de sujet  
L'attribut  
Attribut, apostrophe, apposition  
Les compléments du verbe  
La syntaxe du groupe verbal  
Le complément d'objet direct  
Les compléments circonstanciels  
Syntaxe de la phrase  
Les propositions subordonnées  
La subordination

Autour du verbe

Les emplois des temps de l'indicatif  
Les emplois des temps et des modes personnels du verbe  
*Être* et *avoir*  
Les modes non personnels du verbe  
L'infinitif  
Le participe  
Participe et infinitif  
Adjectifs et participes  
Adjectif et participe passé  
Le subjonctif  
Les constructions du verbe  
Constructions attributives et constructions transitives  
La transitivité verbale  
Périphrases verbales, locutions verbales et constructions à verbe support  
Les verbes pronominaux et les constructions pronominales

Types (et formes) de phrases

L'interrogation  
Interrogation et exclamation  
Exclamation, injonction, interrogation  
Les modalités de la phrase, sauf l'assertion  
La négation  
Morphosyntaxe et pragmatique de l'injonction  
L'injonction

Grammaire du texte et de l'énonciation

Anaphore et *deixis*  
L'anaphore  
Le discours rapporté

#### Études transversales

Les constructions détachées  
L'expression de la comparaison  
L'expression du degré (intensité et comparaison)

#### **Références bibliographiques indicatives**

DELAUNAY Bénédicte et LAURENT Nicolas, *La Grammaire pour tous* [2012], Paris, Hatier, coll. « Bescherelle », 2019  
LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993  
MONNERET Philippe, *Exercices de linguistique*, Paris, PUF, 1999  
NARJOUX Cécile, *Le Grevisse de l'étudiant. Capes et agrégation lettres : grammaire graduelle du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2018  
RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2016 (6<sup>e</sup> édition)  
SOUTET Olivier, *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1989.  
WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette-Duculot, 2010 (5<sup>e</sup> éd.).  
WILMET Marc, *Grammaire rénovée du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2007.

#### **Pour la diachronie**

FOURNIER Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.  
LARDON Sabine et THOMINE Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.

## ÉPREUVES ORALES : explication de texte hors programme

Rapport présenté par Aude Préta de Beaufort, professeur à l'Université de Lorraine, avec l'aimable contribution de Chrystelle Barbillon et de Bénédicte Louvat-Mozolay.

Il est vivement conseillé aux candidats de se reporter aux rapports des années antérieures et en particulier aux excellentes remarques du rapport 2018 concernant aussi bien l'explication de texte hors programme (pages 167 à 173) que l'explication de texte sur programme (pages 158 à 161). Nous ne ferons ici que revenir sur quelques points.

• Qu'attend-on de façon générale en explication de texte hors programme ? Quels sont les critères d'évaluation ?

Le concours vise à recruter des professeurs capables de capter l'attention et de transmettre avec clarté et efficacité non seulement des connaissances mais aussi un désir d'apprendre et, ici, le goût de la lecture et la pratique d'une herméneutique. Le désir de faire partager l'analyse d'un texte à son auditoire doit donc animer toute la présentation orale.

Dans le cas de l'explication hors-programme, le jury n'exige pas une approche de spécialiste de l'auteur et de l'œuvre, mais évalue la manière dont le candidat parvient à mobiliser sa culture, sa sensibilité littéraire et ses outils d'analyse des textes littéraires pour produire une lecture pertinente et éclairante du passage proposé.

Le jury sait par ailleurs tenir compte du degré de difficulté des textes. Certains de ceux-ci peuvent offrir à première vue moins de prises. Il importe alors d'être particulièrement attentif à l'écriture et d'accepter de se confronter au texte. Il faut savoir commenter des textes argumentatifs et faire face à des textes d'étude, dont le plaisir s'éprouve a posteriori.

• Se préparer à l'explication de texte hors-programme

Une solide culture littéraire est indispensable. Il faut avoir beaucoup lu et aimer lire !

Cette année, le niveau d'ensemble est resté globalement faible. Les candidats doivent davantage préparer l'épreuve, au moins en consultant des anthologies et en essayant de combler les lacunes de leur culture littéraire. Certains textes très canoniques (*Le Rouge et le Noir*, *En attendant Godot*, *L'Assommoir*) semblent ignorés. De même l'identification des modèles littéraires (y compris antiques) à l'œuvre dans certains passages a souvent fait défaut. Réciproquement, le caractère inédit de certains textes n'a pu être mesuré (la mise en scène d'une enfant dans *Le Malade imaginaire*).

Insistons aussi sur la nécessité de posséder des repères de culture générale, religieuse, politique, historique, philosophique, artistique. La culture religieuse fait souvent cruellement défaut, c'est-à-dire non seulement la culture biblique mais aussi la connaissance de la liturgie et de ce qu'est un sacrement, des conditions dans lesquelles s'exerçait la confession jusqu'à une période très récente, de la différence entre « chrétien » et « catholique » ou « protestant », d'une conception chrétienne du monde et de l'existence selon les époques... Cette année, Marot et Beauvoir au moins auraient dû aider les candidats sur ce terrain. Non moins indispensable est la connaissance des mentalités, systèmes de valeurs et usages propres aux différentes périodes de l'histoire littéraire (et de l'histoire tout court). Ainsi, pour le XVII<sup>e</sup> siècle, des manques ou des approximations difficilement acceptables relativement à l'honnêteté ou à la civilité, ont inévitablement conduit les candidats à manquer le sens du texte (extraits de *La Princesse de Clèves* ou de *La Bruyère* par exemple) ou à proposer des interprétations anachroniques (à nouveau dans *Le Malade imaginaire*, cette fois les relations entre le père et sa petite fille, ou bien, par une sorte d'invasion du politiquement correct mêlée à l'anachronisme, la femme un peu partout « réifiée »). Une explication qui portait sur le discours de Mme de Chartres à sa fille dans *La Princesse de Clèves* a fait l'objet d'un contre-sens global par méconnaissance du contexte culturel et placage d'une lecture très contemporaine de ce discours d'une mère à sa fille au seuil de la mort : méconnaissance de ce que représente la préparation à la mort, du statut de la femme et particulièrement de la femme mariée et de la prégnance des modèles religieux dans l'appréhension des relations entre mère et fille comme dans le positionnement sur l'adultère. Le discours de Mme de Chartres a été considéré comme un discours autoritaire, castrateur, contraire au désir de liberté et d'émancipation supposé de la protagoniste. Les images chrétiennes qui structurent le texte (le lexique de la chute, le précipice...) n'ont pas été vues et Mme de Chartres a été comprise comme une manipulatrice...

Enfin, si être attentif aux qualités proprement littéraires des textes est la condition sine qua non de l'explication de texte, encore faut-il disposer des outils d'analyse nécessaires : grammaire, rhétorique et stylistique, théorie des genres littéraires, éléments de narratologie, notions de

dramaturgie, versification, etc. Poème en prose, prose poétique, fantastique, épique, sujet lyrique, hypotypose, stichomythie, versification, vers et phrase, la poésie moderne et ses formes, vers libre, verset, mélange de vers et de prose sont, entre autres, des notions et des domaines la plupart du temps mal connus. Bien des candidats ne savent pas seulement décrire la construction syntaxique des textes, même lorsqu'elle est relativement simple. Une explication sur le début du *Voyage en terre de Brésil* de Jean de Léry, avec une bonne introduction fondée sur une appropriation pertinente d'informations contenues dans la préface, une compréhension globalement juste de l'extrait, a présenté trois défauts qui expliquent que la prestation n'ait pas été plus réussie : un certain flottement dans l'élucidation du référent religieux, alors que les notes de l'édition étaient très précises ; une tendance à la paraphrase à bien des moments ; surtout, l'absence de description et de compréhension de la syntaxe du texte, constitué pour l'essentiel de deux longues phrases complexes. L'entretien a confirmé la difficulté à repérer la proposition principale et à nommer le type de subordonnées qui la précédaient. Ce type de repérage devrait pourtant apparaître comme un véritable secours, en particulier lorsque la langue est difficile et que les prises sont rares.

- Bien utiliser les 2h de préparation, les ouvrages disponibles et l'édition du texte

Certains candidats ont fait un bon usage des documents mis à leur disposition. Parfois cependant, ils ne semblent pas savoir se servir des notes, glossaires et autres ressources qui, dans bien des cas, fournissent des informations très utiles. Recourir aux dictionnaires permettrait aussi d'élucider des difficultés de lexique et d'éviter des erreurs (« battre le fer » : affaire de maréchal-ferrant et non de chevalier croisant le fer). Citer ses références est nécessaire. Sauf extrait présent dans une anthologie et non compris dans un ensemble plus long, il faut également prendre le temps de parcourir l'œuvre pour situer précisément le passage et mieux en mesurer les enjeux.

- La gestion du temps d'exposé

La gestion du temps selon la longueur du texte demeure un enjeu important : encore trop d'explications semblent disproportionnées par rapport au temps imparti. Les candidats, durant leur préparation et leur commentaire, ont tendance à passer beaucoup de temps à élucider les premières lignes du texte, se voyant contraints d'accélérer le rythme en fin d'explication ou de sacrifier tout le dernier mouvement du texte – parfois en commettant, dans la précipitation, des erreurs d'interprétation. Il faut absolument, quand le texte est plutôt long et dense, sélectionner les remarques à faire selon un critère de pertinence : tout dans un texte n'est pas à relever et à commenter, et le simple fait de parvenir à choisir parmi les remarques, guidé par le projet de lecture, fait la preuve d'une démarche pertinente par rapport au texte.

Inversement, il faut utiliser pleinement les 30 minutes d'exposé, non pas en « meublant » vainement un exposé déjà creux, mais en profitant du temps imparti pour proposer une lecture riche et pertinente.

- La qualité de la lecture

Elle mérite une attention particulière. Trop souvent, les lectures de textes sont ratées, entachées par des hésitations, des reprises, des vers faussés ou encore – le défaut est ici quasi général – par des liaisons mal (ou pas du tout) faites. Il faut pourtant savoir transmettre le texte dès la lecture, surtout quand on se destine à enseigner la littérature. La lecture est un début d'explication et on lit à quelqu'un, pour quelqu'un. Quelques candidats ont même oublié cette étape, le jury ayant dû leur rappeler qu'elle était attendue.

- Définir un bon projet de lecture

C'est indispensable. Il est regrettable qu'après une bonne mise en place des enjeux au début de l'introduction, les candidats formulent assez souvent une problématique décevante. Attention aussi aux formulations à tiroirs qui ne font que juxtaposer plusieurs aspects du texte dans une phrase trop longue. La problématique n'a pas non plus à être divisée en plusieurs « axes » qui ont plutôt un effet de dispersion.

- L'analyse proprement dite

Même lorsqu'ils montrent une bonne connaissance du contexte de l'œuvre et des enjeux du passage, les candidats sont portés à réemployer une doxa sur l'auteur ou le texte en général au lieu d'observer l'extrait qui leur est proposé. Il convient de rappeler qu'on attend une lecture de l'extrait singulier, et non une lecture de l'extrait qui tendrait à l'uniformiser en fonction de grandes idées apprises sur l'auteur. Par exemple tout n'est pas « crise du langage », « impossibilité de communication » chez Beckett.

Afin d'éviter le décalage entre la qualité des introductions et le détail de l'explication de texte, il faut de plus redire que le projet de lecture a pour fonction de guider l'ensemble du commentaire. Il doit être démontré pas à pas dans l'analyse de détail et se trouver confirmé et précisé dans la conclusion. Trop de candidats posent de bons projets de lecture qui se trouvent, au bout de quelques minutes de leur exposé, totalement oubliés, au lieu de conduire leur démarche.

Quelques prestations, qui ne comprenaient absolument pas la lettre du texte, ou commettaient des séries de faux-sens et de contre-sens, ont été sévèrement sanctionnées ; mais de manière plus fréquente, ce sont les explications qui négligent de se confronter à la forme du texte, d'en éclairer l'écriture qui obtiennent des notes basses, même lorsque le projet de lecture était pertinent ou que l'introduction posait un cadrage tout à fait recevable. L'explication linéaire du texte demeure le temps de l'exercice qui pose le plus de difficultés aux candidats. Il faut véritablement qu'ils s'astreignent à commenter le texte dans ses aspects stylistiques, proprement littéraires, y compris lorsqu'il s'agit de textes argumentatifs ou de textes en prose. Des candidats ont pu expliquer des textes en prose sans jamais mentionner la construction des paragraphes, l'enchaînement, la longueur et la construction des phrases, sans expliciter les traits de l'écriture, se contentant d'une paraphrase distante ou de relevés stylistiques extrêmement épars, qui ne sont jamais interprétés. Or, on ne peut prétendre expliquer finement un passage de prose très travaillé, chez Maupassant ou Céline, ou une argumentation serrée, chez Bossuet ou Cyrano de Bergerac – a fortiori un texte poétique – sans entrer dans ce détail de l'écriture. Attention aussi aux explications myopes qui s'attardent sur les indices les plus menus, comme les sonorités, mais passent à côté de parallélismes et d'échos structurants à l'échelle du passage entier. Les candidats devraient avoir le réflexe de s'interroger sur les personnages en scène, la gestion de l'espace ou la présence du public dans les textes dramatiques, ou de faire une étude détaillée de l'hétérométrie et des rimes pour traiter d'une fable de La Fontaine, ou encore d'étudier la question du narrateur et des points de vue, le rapport entre narrateur et personnages, la gestion des temps, etc. dans une page de roman...

On regrette en outre fréquemment l'absence de qualification des effets du texte et des erreurs dans le repérage de sa tonalité et de son registre : fréquemment (peut-être faute de termes adéquats), les candidats ne posent pas les bons termes sur le texte (confusion par exemple entre « tragique » et « pathétique ») et en faussent ainsi l'interprétation. Il importe d'avoir un vocabulaire précis et pertinent, afin de questionner les effets du texte, la posture dans laquelle se trouve placé le lecteur. Peu de candidats parviennent à qualifier de manière fine l'humour, l'ironie, la distance, etc. (voire s'y montrent totalement insensibles). Ils ont presque toujours manqué la dimension comique ou humoristique des textes (Beckett, ramené à « l'absurde » et à la « peinture d'une humanité dégradée », Perrault dans ses contes).

On note encore une tendance à complexifier abusivement des textes simples, qui ne sont pas tous symboliques ou méta-textuels. Cherchant parfois un intérêt très compliqué aux textes proposés, les candidats oublient d'en lire la lettre, d'en comprendre et d'en commenter le sens littéral. La scène de l'arrachage de dents dans *À rebours* de Huysmans a ainsi pu être lue par tel candidat comme une scène de martyr, Des Esseintes devenant une figure de Christ Pantocrator – quand le personnage, délivré de sa rage de dents, exulte une fois sa dent arrachée. Telle autre candidate, face au poème d'Aragon « Les lilas et les roses », dans *Le Crève-cœur*, commente très bien la forme poétique et la symbolique des images, mais oublie de voir que, derrière des images, Aragon reconstitue le départ des troupes pour la guerre, la drôle de guerre, et la débâcle des militaires et des civils en cette année 1940, renvoyant à sa propre expérience et à un référent réel on ne peut plus concret.

#### • L'entretien

Il est à noter que les candidats ont généralement su tirer parti de la phase d'entretien avec le jury, pour corriger leurs erreurs, nuancer ou compléter leurs propos, avec une modestie de bon aloi, qui a été appréciée. Un entretien productif contribue à améliorer l'appréciation donnée par le jury.

#### • Niveau de langue

Insistons particulièrement sur la nécessité de maintenir un bon niveau de langue à toutes les étapes de l'exercice : si les candidats ont peu jargonné à mauvais escient, peu de prestations se sont toutefois démarquées par une expression élégante ; l'exercice demeure aussi un exercice de français, et l'on attendrait de la part de spécialistes de lettres qu'ils manient la langue avec plus de délicatesse et d'attention.

Signalons quelques fautes à corriger (pour ne pas que\* au lieu de pour que ... ne pas, ce qu'il se passe\* au lieu de ce qui se passe), des négligences et des facilités barbares (on est sur, le ressenti, évacuer, se focaliser sur, rebondir, être rattrapé par, impulser, contaminer, éducabilité, objectification...), des tics (faire signe vers).

• Mais l'exercice a donné lieu à quelques très belles réussites, comme sur un sonnet de Du Bellay dont la candidate a parfaitement saisi qu'il s'agissait d'un contre-blason, repéré la dimension satirique et le retournement des éléments traditionnels du blason, nommé même le référent probable du texte. L'entretien a confirmé ces qualités et permis de préciser certains points, notamment le renversement de modèles hérités de Pétrarque. Une explication sur un sermon de Bossuet a elle aussi été particulièrement remarquable : contextualisation, mobilisation d'une culture religieuse et identification des enjeux du texte, lecture très investie, problématique parfaitement définie dans l'introduction ; explication faisant ensuite alterner arrêts sur les termes les plus notables, notamment les termes très concrets retenus par Bossuet, mais aussi les faux amis (la conjonction « comme » au sens de « en tant que... »), commentaires stylistiques (désignation des figures, repérage d'un passage au discours indirect libre, jeu des pronoms personnels...) et élucidation des références bibliques. L'entretien a permis au candidat d'identifier les rares figures de style qu'il n'avait pas nommées et au jury de vérifier l'étendue de sa culture.

• Quelques données

Pour 251 explications : 16 notes de 16 à 20 – 17 notes de 14 à 15,5 – 28 notes de 12 à 13,5 – 37 notes de 10 à 11,5 – 48 notes de 8 à 9,5 – 65 notes de 6 à 7,5 – 40 notes de 3 à 5,5

Les meilleures notes (16 notes de 16 à 20) ont été obtenues sur des textes du XVIe au XXe siècle de genres divers : Bossuet, Chateaubriand, Desnos, Diderot, Du Bellay, Duras, Giono, Giraudoux, Hugo, La Fayette, Musset, Perrault, Reverdy, Rousseau, Zola.

Les moins bonnes notes (40 notes de 3 à 5,5) ont été obtenues sur des textes du XVIe au XXe siècle de genres divers : Apollinaire, Baudelaire, Beckett, Bertrand, Céline, Cendrars, Chateaubriand, Crébillon, Du Bellay, Hugo, Ionesco, Gide, Huysmans, La Bruyère, La Fayette, La Fontaine, Laclos, Leiris, Maupassant, Molière, Montesquieu, Musset, Prévost, Proust, Ronsard, Rousseau, Stendhal, Verlaine, Viau.

Quelle que soit l'appartenance séculaire des textes, l'amplitude de la notation a été sensiblement la même : XVIe siècle > de 4 à 17 – XVIIe siècle > de 3 à 20 – XVIIIe siècle > de 3 à 17 – XIXe siècle > de 4 à 18 – XXe siècle > de 3 à 20

## **ÉPREUVES ORALES :** **commentaire d'un texte de littérature extrait des œuvres au programme de la seconde composition française**

Rapport présenté par Bertrand Guest, Maître de conférences, Université d'Angers, avec la précieuse collaboration des autres membres des commissions C : Vanessa Besand, Maîtresse de conférences, Université de Bourgogne ; Émilie Picherot, Maîtresse de conférences, Université Lille 3 ; Judith Sarfati-Lanter, Maîtresse de conférences, Sorbonne Université ; Anne Teulade, Professeure des Universités, Université de Nantes ; Pascal Vacher, Maître de conférences HDR, Université de Bourgogne.

Pour la session 2019, les résultats de l'épreuve orale de littérature générale et comparée s'échelonnent de 02 à 20, une gamme qui reflète la très large diversité des prestations. Comme lors des sessions antérieures, le jury a entendu d'excellents commentaires particulièrement réussis, dont il félicite les candidates et candidats qui les ont formulés. Les notes les plus basses résultent inversement, selon les cas, d'une méconnaissance manifeste des œuvres, et/ou d'une absence (parfois complète) de méthode. Une certaine confusion persiste aussi visiblement chez certains candidats, tantôt sur la nature ou le déroulement de l'épreuve, tantôt sur sa méthode et son esprit ; le souci de repréciser ceux-ci anime le présent rapport.

L'épreuve passe parfois pour aléatoire, insituable ou peu stylistique, sous prétexte qu'elle s'appuierait sur des textes traduits. Nous rappelons que bien au contraire, des études résolument littéraires sont attendues sur les textes proposés au commentaire, et que celui-ci ne saurait se contenter d'un éclairage historique, idéologique ou thématique, aussi pertinent soit-il. Le cas est plus rare, mais à l'inverse, un commentaire purement stylistique qui néglige ces derniers enjeux demeure tout aussi partiel. Il s'agit donc bien d'articuler ces diverses approches du texte au sein d'un même commentaire, toujours aussi pénétrant sur la composition, l'écriture, le style, les réseaux métaphoriques ou la versification, le cas échéant, que sur la conception de l'écriture de l'histoire ou la représentation du pouvoir, selon les extraits, et plus généralement pour chacun, sur ses enjeux thématiques et idéologiques propres.

L'acquisition d'une méthode aussi exigeante que celle du commentaire composé impose la nécessité de s'entraîner régulièrement et avec rigueur, bien en amont des épreuves orales et des écrits eux-mêmes, lesquels ne pourront d'ailleurs que tirer parti de l'enrichissement procuré par la fine compréhension qu'apporte le commentaire composé de tel ou tel passage, en vue d'une connaissance raisonnée, plus globale, des œuvres et de leur articulation problématique au sein d'un corpus. Exercice d'attention aux détails mais aussi à leur effet d'ensemble ainsi qu'à la cohérence des passages, véritables unités de sens, le commentaire composé constitue l'incontournable voie de cette connaissance personnelle et interprétative des œuvres au programme, qui est attendue des candidats dès l'écrit, puis bien sûr à l'oral. Il est indispensable d'avoir rencontré les œuvres dans cette dimension-là pour s'en approprier les multiples particularités : seule une connaissance intime des textes, de leur histoire et de leur facture singulières permettra d'aborder l'exercice, qui consiste à donner sens à un extrait dans sa singularité. Dans cet ordre d'idées, les connaissances sur les programmes seront mobilisées en vue de cet éclairage bien précis, en bannissant la récitation de poncifs simplement appliqués à un extrait devenu pré-texte, échantillon censément représentatif d'une écriture ou de thèmes supposément invariables dans l'œuvre ou sous la plume de leur auteur. Si un bon commentaire se nourrit incontestablement de connaissances contextuelles et stylistiques générales sur les œuvres – puisées dans les cours et la bibliographie critique – (et si pour tout dire il ne peut exister sans elles), celles-ci ne sauraient être pour autant proposées en tant que telles, « plaquées » à la manière de généralités au lien ténu avec les lignes et les pages qu'il s'agit de commenter.

Font partie intégrante de la connaissance des œuvres au programme, les savoirs fondamentaux sur le contexte historique (la montée du nazisme en toile de fond de la parabole brechtienne impose par exemple de ne pas situer l'*Anschluss* en 1933 ou de ne pas confondre incendie du Reichstag et « Nuit des longs couteaux ») ainsi que sur les sources des auteurs (connaître le *De Clementia* de Sénèque est indispensable pour apprécier *Cinna*). De manière générale, si l'épreuve d'oral en littérature comparée n'est pas une épreuve d'érudition, les candidats doivent pouvoir expliciter les textes, ce qui nécessite de solides connaissances en plus de l'œuvre elle-même. Celles-ci éviteront de formuler les contresens malheureusement entendus lors de cette session, selon lesquels Pouchkine était « proche du pouvoir tsariste », et Conrad convaincu que le

malheur de la colonisation tenait à son « manque d'efficacité ». Une épreuve sur programme implique que le candidat doit pouvoir comprendre le sens du passage qu'il commente, ce qui n'est pas toujours vérifié. Il faut donc préparer les œuvres en se demandant toujours ce qui doit être explicité afin d'effectuer les recherches nécessaires pendant l'année de préparation : si l'on ne peut exiger des candidats qu'ils connaissent dans le détail la Guerre des Deux-Roses, ni même le cycle tétralogique que termine *Richard III*, il est évident que les nombreuses allusions aux pièces précédentes doivent être claires. Il est impossible de comprendre les actes de Grigori Outrepiev sans distinguer que le Pater polonais à qui il promet la conversion des Russes au catholicisme n'est pas le patriarche orthodoxe. De même, renvoyer la date du 17 mai 1940 à la seule Deuxième Guerre Mondiale sans plus de précision affadit inévitablement la compréhension des pages concernées de *L'Acacia*. Il faut donc, pendant toute l'année de préparation, savoir utiliser les éditions critiques, généralement faciles d'accès en bibliothèque, et dont les notes constituent une aide précieuse.

Il semble utile de rappeler quelques évidences sur le déroulement de l'épreuve : le tirage au sort et son équilibre, l'harmonisation des moyennes ainsi que les critères d'évaluation sont identiques pour les deux commissions, et font l'objet d'un travail et d'une attention permanents. Les enveloppes de tirage des sujets comportent toujours plusieurs possibilités laissées au hasard. Ces tirages sont amenés à se produire pendant le commentaire d'un candidat, toujours en silence et sans intention de le déconcentrer : il n'y a donc pas lieu de s'en étonner, ni d'ailleurs de ce qu'un membre du jury (sur les trois) s'occupe à un autre travail de lecture ou d'écriture que l'écoute du commentaire en cours, ce que le rythme des interrogations commande mais qui ne met jamais en péril la sincérité de l'écoute apportée à chaque prestation. Nous tenons à rappeler aussi que chacune des deux commissions interroge sur l'ensemble des auteurs au programme des deux questions, et ce à parité la plus exacte possible (à l'unité près) entre leurs textes, qui sont donnés un même nombre de fois.

Lors de la préparation de l'extrait, il est indispensable de vérifier d'éventuels mots qui ne sont pas connus et, plus généralement, de ne surtout pas négliger ou passer sous silence les aspérités du texte. Ces prises inaperçues à la première lecture, trop souvent laissées pour d'insignifiants points de détail, recèlent pourtant les pistes interprétatives les plus fines, les réseaux poétiques les plus intéressants. Les dictionnaires de la salle de préparation peuvent et doivent servir en ce sens. Nourrie par l'observation méticuleuse et concordante des enjeux propres d'énonciation, de structure, de tonalité, de construction narrative, descriptive, dramatique ou rhétorique du passage proposé, l'hypothèse de lecture (problématique) doit être spécifique au texte. Beaucoup demeurent très générales et peuvent en fait s'appliquer à n'importe quel passage de l'œuvre, ce qui donne maladroitement l'impression d'un arbitraire qui passerait outre la question pourtant décisive du découpage et de la situation de l'extrait.

Il n'est pas rare que les sujets mettent en regard des passages différents des œuvres (deux scènes pour le théâtre, les pages de part et d'autre d'une césure de chapitre pour le roman), ce qui les éclaire de façon nouvelle et doit toujours être interrogé. La confrontation tant attendue entre Dogsborough et Ui n'appelle pas les mêmes commentaires selon qu'elle est donnée à lire dans le prolongement du dialogue entre le père et le fils, qui la précède, ou de celui avec Goodwill et Gaffles, qui la suit. Notamment pour le corpus théâtral, trop d'hypothèses de lecture se contentent de problématiser la seule importance de l'extrait dans la construction de l'intrigue, annonçant vouloir étudier la façon dont l'extrait reconfigure la pièce et son déroulement à suivre, ce qui n'est à coup sûr jamais faux, mais souvent bien partiel. S'il est hors de propos de rechercher à tout prix l'originalité au risque de faire des contresens, une vraie attention au texte, tel qu'il est donné par le sujet, témoigne d'une honnêteté toujours valorisée. L'introduction doit préciser, en quelques phrases efficaces, une impression générale, étayée et synthétique du passage. Il est recommandé de garder les analyses pour le développement plutôt que d'en livrer la substance dès l'introduction, qui servira bien plutôt à problématiser et ne donnera que synthétiquement le ton du commentaire à suivre.

Combien de commentaires n'apportent à la question de la composition de l'extrait qu'un traitement purement formel, comme s'il s'agissait de se débarrasser, souvent dès l'introduction, d'une figure imposée que serait le « découpage » en « mouvements », dont il n'est parfois rien tiré pour un commentaire ? Il est bien plus judicieux d'associer cette description de la trajectoire (aussi bien formelle d'ailleurs que thématique) du texte, à un commentaire digne de ce nom. Il est rare que les mouvements d'un texte soient une donnée objective dont il n'y ait aucun sens à déduire, et l'attention des candidats est attirée sur le fait qu'il faut essayer de rendre compte, sans forcer aucunement, des effets de construction générale de l'extrait, qu'ils relèvent d'une intention manifeste (de l'auteur ou de l'œuvre), du découpage du sujet lui-même ou encore d'un effet de lecture.

Les analyses doivent être équilibrées. La première exigence concerne le sens du passage : il faut que le commentaire rende compte d'une compréhension complète du texte (allusions, références, tournures inhabituelles, vocabulaire technique....) ce qui relève du travail de préparation mais un plan



uniquement thématique ou paraphrastique n'est pas suffisant. Il faut lier le sens du passage à des remarques formelles, tout en restant conscient qu'il s'agit, pour la plupart des œuvres, de traductions (de ce point de vue, un travail judicieux du texte original, même quand il n'est pas disponible pour l'épreuve, est toujours apprécié). Il est à ce titre indispensable que des remarques portent sur la texture même de chaque écriture, de la versification de *Cinna* (on peut s'étonner d'en entendre si peu de vers correctement scandés) à la syntaxe changeante de *L'Acacia* – les textes français appelant *a fortiori* à la vigilance stylistique – ou à l'humour satirique, aux rythmes incantatoires et aux effets de montage par lesquels le narrateur antunien critique le patriarcat et la guerre. Pour le théâtre, il faut notamment veiller à éclaircir la diversité des régimes de parole (combien d'apartés sont évoqués comme s'ils étaient adressés aux autres personnages ?), à traiter la question de la présence scénique (verbale ou non), du hors-scène, des didascalies ou encore de la dynamique des échanges langagiers. Proposer comme troisième partie de commentaire sur telle(s) scène(s) de *Boris Godounov* une mise en évidence du « caractère performatif de la parole » s'apparente, formulé ainsi, à une généralité sur le genre qui a peu de chance d'éclairer la portée singulière du passage. Concernant le commentaire des pages de roman, pour n'évoquer que l'autre genre en présence, le jury s'est étonné que la narratologie ne fasse pas l'objet d'un usage plus systématique dans l'approche des textes. Pour lire Claude Simon, comment faire l'économie d'une étude des points de vue structurant chaque extrait, pour donner sens à leurs divisions et superpositions ? Chez Conrad, il est impossible de négliger la poétique descriptive, les niveaux d'intrication des récits ou la logique des interruptions du narrateur premier.

Loin d'être un ornement secondaire, le rayonnement intertextuel de l'extrait prend souvent place dans le faisceau d'indices permettant de problématiser, d'où son importance décisive : il était attendu que les lectures de Brecht repèrent la réécriture du *Faust* de Goethe, que celles du *Cul de Judas* connaissent Rembrandt et Bosch, sans confondre Dos Passos avec Camões en lui attribuant les *Lusiades*. Étant donné que *Richard III* est lui-même un intertexte majeur des pièces de Pouchkine et de Brecht, sa reconnaissance circonstanciée, aux lieux mêmes où il se réécrit, constituait *a fortiori* une légitime attente. D'une manière générale, le jury déplore que les candidats ne repèrent qu'assez peu les échos internes au sein des œuvres au programme, dont elles sont elles-mêmes le premier intertexte.

En point de mire d'une préparation de deux heures trente, le candidat dispose pour présenter son commentaire d'une durée de trente minutes, qu'il lui sera rigoureusement impossible d'excéder. Il faut veiller à utiliser ce temps et éviter – sans délayage artificiel ni déséquilibre entre parties – que l'exposé ne tourne court. La gestion du temps est donc un critère de réussite essentiel et il ne suffit pas de posséder un chronomètre (ni même deux pour certains candidats) pour savoir organiser le commentaire de manière harmonieuse, c'est-à-dire de façon à ce que les trois parties soient équilibrées et que le candidat ait le temps d'exposer une introduction et une conclusion. Le jury attire l'attention sur le fait que la première partie en particulier, toujours plus descriptive par la force des choses, ne doit pas s'étirer en longueur, ayant le rôle d'un tremplin vers les interprétations plus subtiles des suivantes, qui doivent bénéficier d'au moins autant de temps chacune. L'hypothèse de lecture doit se distinguer clairement du plan, qui est la suite logique des étapes du parcours que l'on suit pour la soutenir. L'idéal est d'en annoncer d'entrée de jeu les articulations, c'est-à-dire les titres de parties (et des sous-parties, en débutant chacun des moments du commentaire), autant de formules suggestives et synthétiques qu'il convient de ciseler avec concision, afin de proposer d'authentiques pistes interprétatives qui s'élèvent au-delà du seul constat, et donnent son relief au propos général. Inutile de redire combien la progression de ce plan nécessite d'être soignée, sans redite ni palinodie, proposant un parcours interprétatif des éléments les plus simples aux plus subtils. Il est donc dommage de perdre un temps précieux à établir que tel fragment du récit de Marlowe retrace une avancée sur le fleuve, pour n'en venir que de façon précipitée à sa troisième partie, mettant en péril la montée en puissance de l'interprétation. Pour éviter la platitude de lectures trop naïves, on déconseille vivement les entrées purement descriptives, les titres de sous-parties sous-problématisés, qui ne proposent que de lister des thématiques, de paraphraser le texte ou d'effectuer des relevés lexicaux, toutes démarches porteuses d'un simple décodage référentiel qui reste en-deçà du commentaire. Face au débat des femmes éplorées par les crimes de Richard, il est d'autant plus regrettable de consacrer une sous-partie entière au seul « bestiaire » qui le caractérise, si c'est pour oublier d'ajouter au chien et au crapaud, le loup et « l'araignée boursouflée ». Les faits textuels requièrent surtout une analyse qu'il s'agit de ressaisir au sein d'une synthèse, laquelle tisse patiemment une interprétation d'ensemble toujours problématisée, et l'on ne doit jamais se demander, face à un relevé, ce qui en est fait au niveau du commentaire, faute de quoi la démonstration risque l'indigence. Il est à proscrire de lire longuement trois ou quatre lignes du texte quand ce n'est que pour insister sur un point univoque. Par égard pour la polysémie et la grande richesse littéraire des textes

proposés, il faut se garder généralement des approches trop simplistes (psychologiques ou « symboliques »), de même que de la paraphrase, d'un traitement linéaire du texte, d'un survol pauvre en analyses de détail, ou du désordre d'une présentation qui ne hiérarchise ni ne met rien en relief.

Les épreuves orales de l'agrégation, concours pour le recrutement d'enseignants, vérifient que le candidat peut s'exprimer de façon intelligible à l'oral. Le stress ou la chaleur peuvent altérer la performance et il faut s'y préparer. Le jury doit pouvoir, sans difficulté, noter le plan du commentaire, la problématique, les différentes analyses d'exemple, sans que la rapidité du débit ne devienne éprouvante. L'élocution doit être travaillée dans l'année, le rythme de la voix ainsi que les techniques orales de mise en valeur d'éléments importants du commentaire. L'implication et « l'*actio* » rhétorique sont décisives, le propos se devant d'être pondéré et animé. Il est difficilement concevable qu'un commentaire entier soit prononcé sur un ton détaché, monocorde, comme s'il n'engageait que bien lointainement celle ou celui qui le prononce. Il n'est bien sûr pas question de forcer un enthousiasme artificiel, mais de s'appliquer avec l'énergie qui convient au partage de son travail, et de rendre justice à l'engagement interprétatif investi lors de la préparation, si sensible au moment d'exposer.

Faut-il souligner combien le choix d'une terminologie précise et adaptée est important ? À l'image du « renversement », de « l'oblique » et de la « disruption », trop de commentaires se réfugient derrière des concepts insituables et passe-partout pour contourner la difficulté, ou font preuve de confusion (« dramatique » n'est pas « dramaturgique », ni « burlesque » l'équivalent de « farcesque »). Dans le commentaire de la pièce de Brecht, il est courant que le comique se voie escamoté ou simplifié. On regrette que beaucoup de commentaires n'envisagent qu'une seule tonalité possible à la fois pour un texte, comme si l'effroi et la gravité des références de la parabole empêchaient le show farcesque ou inversement, alors que c'est précisément leur mélange qu'il convient d'interroger. C'est ainsi que la « distanciation » (qui tend par ailleurs à résumer les inventions du théâtre épique) se trouve trop souvent évoquée comme un vague concept inévitable, mais rarement illustrée dans les usages mêmes qui en sont faits au sein des extraits. Tout en veillant à mobiliser les catégories littéraires avec précision (et à ne pas oublier l'ironie tragique, par exemple, là où elle se profile), il faut se méfier des expressions absconses et viser l'intelligibilité d'un propos le plus exact possible, en prise sur les occurrences. Il est sans doute utile de rédiger, ne serait-ce que sous forme de notes claires, hiérarchisées et fournies, non seulement l'introduction et la conclusion mais le développement du commentaire, sous peine de devoir tout improviser et bien souvent alors perdre le fil jusqu'à bafouiller.

Les questions posées par le jury sont uniquement destinées à donner l'occasion au candidat de rectifier, nuancer, compléter ou approfondir son propos. Cet entretien de dix minutes mène à clarifier un développement resté obscur, à s'intéresser à ce qui n'aurait pas été vu, ou parfois à revenir sur une formulation intenable. S'il est maladroit de se contredire frontalement, il est important de rester attentif jusqu'au bout de l'épreuve aux propositions du jury. Les questions ne sont jamais pensées comme une série de reproches ou un piège, et ne devraient donc pas être abordées sous cet angle. Il n'est pas utile de s'y obstiner en concevant le dialogue comme un bras de fer, de s'excuser *a contrario*, ou encore de se contenter de laconiques oui et non, mais bien plutôt est-ce l'occasion de faire preuve de souplesse, d'ouverture intellectuelle, d'honnêteté et de disponibilité d'esprit. Une ouverture aux interprétations alternatives y est appréciée, de même qu'une capacité à synthétiser et clarifier sa pensée, sans fuir. Une attitude constructive lors de l'entretien ne peut que profiter aux candidats. Rappelons enfin qu'un même passage peut légitimement donner lieu à des commentaires différents et que le jury, loin d'attendre une seule interprétation possible, accueille *a priori* toute démonstration valable, c'est-à-dire élaborée rigoureusement à partir du texte et de ses possibles.

En manière de conclusion et d'encouragement aux futurs candidats, citons l'exemple de quelques-uns des excellents commentaires qui se sont distingués par leur calibrage du temps et leur justesse de ton, leur perfection terminologique, leur acuité littéraire et l'élégance de leurs tournures, qualités qui vont souvent de pair et résultent incontestablement d'un entraînement méritoire. À propos de la célèbre scène du meurtre de Clarence (*Richard III*, I, 4), une lecture remarquable de finesse et dont l'humilité ne gâchait rien, a saisi la complexité des références et explicité sans difficulté l'arrière-plan esthétique et idéologique. Précis, plein de hauteur et détaillé, le propos a rendu compte avec une grande économie de moyens, sans précipitation, de la logique délibérative et de la psychomachie, de la distinction entre justice divine et justice humaine, du comique et de sa coexistence avec une tonalité pathétique qui assimile Clarence à la figure d'un Christ sacrificiel, de l'intertexte biblique du Décalogue et des doubles sens, tout en convoquant à bon escient le texte original et l'actualité de la recherche shakespearienne lors de l'entretien. Sur le redoutable extrait de la fuite du brigadier devant l'avancée allemande, le 17 mai 1940, dans *L'Acacia*, l'on a pu entendre un commentaire remarquable, assuré et captivant, qui fort d'un repérage sur l'animalisation des actants, proposait d'articuler la défaite de l'héroïsme avec la « bataille du dire » en jeu dans l'écriture elle-même. Faisant fond sur le

traitement anti-épique d'une bataille devenue débâcle saccadée, l'invisibilité d'un ennemi implacablement dépeint en char « crustacé », et les modalités passive et infinitive d'une guerre associée au « désapprentissage » (première partie), cette lecture de haute volée convoquait légitimement aussi bien Bardamu que Fabrice à Waterloo pour envisager en deuxième partie le déferlement d'une nature agissante totalisée, autour des racines et de la boue empêtrantes mais aussi de la dislocation du corps rattrapé par ses besoins, dégradé par la chute de cheval et comparé, entre autres, à une mouche. La lecture trouvait son point d'orgue dans un éclairage méta-textuel de la victoire paradoxale du dire (troisième partie), s'appuyant sur la fulgurance des images poétiques, l'ampleur de l'asyndète et ses jeux avec le silence, la façon enfin dont la phrase simonienne parvient à se désengluer pour donner un peu de sens à l'informe menace qui pèse sur la narration.

Bilans statistiques

## Bilan de l'admissibilité

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1358  
Nombre de candidats non éliminés : 645 Soit : 47.50 % des inscrits.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).*

Nombre de candidats admissibles : 256 Soit : 39.69 % des non éliminés.

### Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0311.85 (soit une moyenne de : 07.80 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0434.41 (soit une moyenne de : 10.86 / 20)

### Rappel

Nombre de postes : 115

Barre d'admissibilité : 0349.70 (soit un total de : 08.74 / 20)

*(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 40)*

**ADMISSIBILITE**

**Moyenne par épreuve/matière après barre**

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Epreuve	Matière	N° de lot	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissible	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles	Ecart type présents	Ecart type admissibles
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00001	68	68	25	07.35	11.64	04.25	03.21
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00002	68	68	25	07.53	10.64	03.49	02.92
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00003	68	68	27	07.46	10.28	03.51	03.29
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00004	68	68	27	07.88	10.26	02.89	02.15
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00005	68	68	25	07.55	10.62	03.52	02.63
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00006	68	68	27	08.52	11.85	03.72	02.68
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00007	68	68	29	08.01	11.21	03.87	03.01
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00008	68	68	26	08.01	10.71	03.37	02.41
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00009	68	68	20	07.58	11.65	03.65	03.14
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00010	67	67	25	07.99	11.96	04.26	02.98
101	031 PREMIERE COMPOSITION	99999	679	0	0				
101	Tout	Tous	1358	679	256	07.79	11.06	03.69	02.92
102	146 ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	00001	140	140	61	07.13	10.53	04.59	04.11
102	146 ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	00002	127	127	46	07.78	13.33	05.63	04.46
102	146 ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	00003	140	140	51	07.68	12.23	04.84	03.50
102	146 ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	00004	127	127	53	07.93	12.15	04.83	03.66
102	146 ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	00005	125	125	45	07.27	11.44	04.87	04.43
102	146 ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	99999	699	0	0				
102	Tout	Tous	1358	659	256	07.55	11.87	04.97	04.14
103	146 ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00001	128	128	54	07.54	11.12	04.31	03.38
103	146 ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00002	139	139	53	07.75	11.20	03.93	02.72
103	146 ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00003	138	138	47	08.07	11.14	03.44	02.03
103	146 ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00004	127	127	47	07.12	09.57	02.99	02.11
103	146 ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00005	127	127	55	07.38	09.45	03.00	02.46
103	146 ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	99999	699	0	0				
103	Tout	Tous	1358	659	256	07.58	10.50	03.59	02.73
104	031 DEUXIEME COMPOSITION	00001	101	101	33	06.81	10.26	03.58	02.36
104	031 DEUXIEME COMPOSITION	00002	100	100	34	07.19	10.59	03.64	03.34
104	031 DEUXIEME COMPOSITION	00003	100	100	36	07.24	09.38	02.89	02.49

**ADMISSIBILITE**

**Moyenne par épreuve/matière après barre**

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Epreuve	Matière	N° de lot	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissible	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles	Ecart type présents	Ecart type admissibles
104	031 DEUXIEME COMPOSITION	00004	78	78	31	07.30	10.61	03.83	03.24
104	031 DEUXIEME COMPOSITION	00005	100	100	43	07.73	10.30	03.30	02.19
104	031 DEUXIEME COMPOSITION	00006	78	78	34	07.63	11.43	04.10	02.69
104	031 DEUXIEME COMPOSITION	00007	100	100	45	07.51	09.68	03.30	02.74
104	031 DEUXIEME COMPOSITION	99999	701	0	0				
104	Tout	Tous	1358	657	256	07.33	10.28	03.52	02.80
105	031 VERSION LATINE	00001	154	154	63	07.59	11.67	05.52	04.70
105	031 VERSION LATINE	00002	154	154	56	08.01	12.11	05.28	03.89
105	031 VERSION LATINE	00003	153	153	65	08.02	12.51	05.42	04.08
105	031 VERSION LATINE	00004	153	153	54	06.68	10.80	05.08	04.40
105	031 VERSION LATINE	99999	678	0	0				
105	031 VERSION GRECQUE	00001	41	41	18	07.15	11.53	05.01	02.73
105	031 VERSION GRECQUE	99999	25	0	0				
105	Tout	Tous	1358	655	256	07.55	11.78	05.34	04.24
106	000 ALLEMAND	00001	50	50	21	11.27	14.33	04.58	03.47
106	000 ALLEMAND	99999	50	0	0				
106	000 ANGLAIS	00001	112	112	49	07.73	09.13	02.46	01.99
106	000 ANGLAIS	00002	112	112	46	07.96	09.04	02.88	02.79
106	000 ANGLAIS	00003	111	111	39	08.10	10.15	03.11	02.50
106	000 ANGLAIS	00004	111	111	42	08.14	10.09	03.37	02.46
106	000 ANGLAIS	99999	464	0	0				
106	000 ARABE	00001	4	4	0	08.75		04.49	
106	000 ARABE	99999	14	0	0				
106	000 ESPAGNOL	00001	55	55	24	07.35	09.79	04.15	03.76
106	000 ESPAGNOL	00002	55	55	18	08.07	10.40	02.83	02.12
106	000 ESPAGNOL	99999	97	0	0				
106	000 ITALIEN	00001	38	38	14	08.42	10.04	04.98	03.35
106	000 ITALIEN	99999	47	0	0				
106	000 RUSSE	00001	3	3	1	07.67	09.00	03.40	00.00

**ADMISSIBILITE****Moyenne par épreuve/matière après barre**

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Epreuve	Matière	N° de lot	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissible	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles	Ecart type présents	Ecart type admissibles
106	000 RUSSE	99999	4	0	0				
106	001 PORTUGAIS	00001	4	4	1	10.00	17.00	04.58	00.00
106	001 PORTUGAIS	99999	11	0	0				
106	001 HEBREU	00001	1	1	0	09.00		00.00	
106	001 HEBREU	99999	3	0	0				
106	001 CHINOIS	00001	1	1	0	08.50		00.00	
106	001 POLONAIS	99999	4	0	0				
106	001 TCHEQUE	99999	1	0	0				
106	001 ROUMAIN	00001	2	2	1	13.00	11.00	02.00	00.00
106	001 ROUMAIN	99999	4	0	0				
106	Tout	Tous	1358	659	256	08.25	10.09	03.51	03.07



**ADMISSIBILITE**

**Notes-Totaux Min./Max. après barre**

**Concours EAE AGREGATION EXTERNE**

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Epreuve	N° de lot	Matière	Présents				Admissibles			
			Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	00.50	19.00	12.00	655.00	07.00	19.00	355.55	655.00
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	01.00	18.00	48.00	608.90	06.00	18.00	360.60	608.90
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	01.00	18.50	34.00	630.85	06.00	18.50	353.00	630.85
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	01.50	15.50	58.00	587.00	06.50	15.50	354.30	587.00
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	01.00	15.00	24.00	603.25	07.00	15.00	354.25	603.25
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	02.00	17.00	24.00	631.50	07.00	17.00	351.25	631.50
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	01.00	16.00	24.00	570.15	05.00	16.00	353.45	570.15
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	01.00	16.00	24.00	670.50	07.00	16.00	353.60	670.50
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	02.50	16.50	30.00	619.95	07.00	16.50	354.05	619.95
101	0312	PREMIERE COMPOSITION	00.00	18.00	0.00	666.20	08.00	18.00	349.70	666.20
101	Tout		00.00	19.00	0.00	670.50	05.00	19.00	349.70	670.50
102	1468	ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	00.50	19.00	5.00	619.95	02.50	19.00	349.70	619.95
102	1468	ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	01.50	20.00	50.00	591.00	04.00	20.00	358.35	591.00
102	1468	ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	01.50	20.00	50.50	631.50	06.50	20.00	351.25	631.50
102	1468	ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	02.00	20.00	34.00	670.50	05.00	20.00	353.50	670.50
102	1468	ETUDE GRAM TEXTE ANTE 1500	02.00	20.00	10.00	666.20	02.50	20.00	353.00	666.20
102	Tout		00.50	20.00	5.00	670.50	02.50	20.00	349.70	670.50
103	1469	ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00.50	20.00	41.30	666.20	05.00	20.00	359.50	666.20
103	1469	ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00.50	17.00	34.00	670.50	04.50	17.00	349.70	670.50
103	1469	ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00.25	15.00	52.00	603.25	05.25	15.00	354.25	603.25
103	1469	ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	00.25	15.00	5.00	593.80	06.00	15.00	351.25	593.80
103	1469	ETUDE GRAM TEXTE POSTE 1500	02.00	15.00	96.40	655.00	04.50	15.00	353.45	655.00
103	Tout		00.25	20.00	5.00	670.50	04.50	20.00	349.70	670.50
104	0313	DEUXIEME COMPOSITION	01.00	16.00	59.00	619.95	05.50	16.00	353.00	619.95
104	0313	DEUXIEME COMPOSITION	01.00	18.00	88.00	670.50	05.50	18.00	359.50	670.50
104	0313	DEUXIEME COMPOSITION	01.00	15.00	52.00	630.85	05.50	15.00	353.50	630.85
104	0313	DEUXIEME COMPOSITION	00.00	17.00	54.80	631.50	04.00	17.00	353.60	631.50
104	0313	DEUXIEME COMPOSITION	01.00	15.00	51.00	572.35	07.00	15.00	354.50	572.35
104	0313	DEUXIEME COMPOSITION	01.00	17.00	57.25	617.25	06.00	17.00	354.05	617.25

**ADMISSIBILITE**

**Notes-Totaux Min./Max. après barre**

**Concours EAE AGREGATION EXTERNE**

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Epreuve	N° de lot	Matière	Présents			Admissibles				
			Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.
104	0313	DEUXIEME COMPOSITION	01.50	16.50	50.50	666.20	05.50	16.50	349.70	666.20
104	Tous		00.00	18.00	50.50	670.50	04.00	18.00	349.70	670.50
105	0310	VERSION LATINE	01.00	20.00	50.50	670.50	02.00	20.00	351.25	670.50
105	0310	VERSION LATINE	01.00	19.50	41.30	631.50	04.00	19.50	353.00	631.50
105	0310	VERSION LATINE	01.00	20.00	51.00	655.00	03.00	20.00	349.70	655.00
105	0310	VERSION LATINE	01.00	18.00	52.00	603.25	03.00	18.00	353.50	603.25
105	0319	VERSION GRECQUE	01.00	16.00	126.50	666.20	07.00	16.00	353.45	666.20
105	Tous		01.00	20.00	41.30	670.50	02.00	20.00	349.70	670.50
106	0001	ALLEMAND	02.00	20.00	51.00	670.50	09.50	20.00	359.50	670.50
106	0002	ANGLAIS	00.60	13.33	41.30	608.90	04.29	13.33	354.05	608.90
106	0002	ANGLAIS	01.55	14.52	42.85	630.85	02.74	14.17	353.45	630.85
106	0002	ANGLAIS	00.24	16.67	63.90	666.20	05.95	16.67	349.70	666.20
106	0002	ANGLAIS	00.36	15.24	54.80	556.55	04.40	15.24	354.50	556.55
106	0003	ARABE	01.00	12.00	111.00	298.00	20.00	00.00	9999999.99	0.00
106	0007	ESPAGNOL	00.50	16.50	35.00	631.50	02.00	16.50	353.00	631.50
106	0007	ESPAGNOL	02.25	13.75	57.25	617.25	07.00	13.75	362.25	617.25
106	0008	ITALIEN	00.50	15.50	79.50	655.00	03.50	14.50	353.50	655.00
106	0009	RUSSE	03.00	11.00	52.00	448.00	09.00	09.00	448.00	448.00
106	0010	PORTUGAIS	05.00	17.00	25.00	496.00	17.00	17.00	496.00	496.00
106	0011	HEBREU	09.00	09.00	182.00	182.00	20.00	00.00	9999999.99	0.00
106	0012	CHINOIS	08.50	08.50	139.50	139.50	20.00	00.00	9999999.99	0.00
106	0015	ROUMAIN	11.00	15.00	272.00	429.00	11.00	11.00	429.00	429.00
106	Tous		00.24	20.00	25.00	670.50	02.00	20.00	349.70	670.50
Total			00.00	20.00	0.00	670.50	02.00	20.00	349.70	670.50

## Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 256  
Nombre de candidats non éliminés : 251 Soit : 98.05 % des admissibles.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).*

Nombre de candidats admis sur liste principale : 115 Soit : 45.82 % des non éliminés.  
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0  
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

### Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 0803.55 (soit une moyenne de : 10.04 / 20 )  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0935.63 (soit une moyenne de : 11.70 / 20 )  
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire (soit une moyenne de : / 20 )  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20 )

### Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 368.24 (soit une moyenne de : 09.21 / 20 )  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0452.75 (soit une moyenne de : 11.32 / 20 )  
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire (soit une moyenne de : / 20 )  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20 )

### Rappel

Nombre de postes : 115  
Barre de la liste principale : 0791.10 (soit un total de : 09.89 / 20 )  
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20 )

(Total des coefficients : 80 dont admissibilité : 40 admission : 40 )

**ADMISSION**

**Moyenne par épreuve/matière après barre**

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Epreuve	Matière	N° commissi	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présents	Moyenne des admis	Ecart type présents	Ecart type admis
207	0320 LECON	00000	256	251	115	08.96	11.00	03.71	03.52
207	Tout	Tous	256	251	115	08.96	11.00	03.71	03.52
208	0306 EXPLICATION TEXTE FRANCAIS	00000	256	251	115	09.56	11.86	03.55	03.33
208	Tout	Tous	256	251	115	09.56	11.86	03.55	03.33
209	0327 EXPLICATION FRANCAISE 2E DEGRE	00000	256	251	115	09.02	10.62	03.68	03.77
209	Tout	Tous	256	251	115	09.02	10.62	03.68	03.77
210	0443 COMMENTAIRE	00000	256	251	115	09.25	11.62	04.25	03.98
210	Tout	Tous	256	251	115	09.25	11.62	04.25	03.98

**ADMISSION**

**Notes-Totaux Min./Max. après barre**

**Concours EAE AGREGATION EXTERNE**

**Section / option : 0202A LETTRES MODERNES**

Epreuve	Matière	N° de lot	Présents			Admis				
			Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.
207			03.00	18.00	140.00	655.00	03.00	18.00	242.04	655.00
207	0320 LECON	00000	03.00	18.00	140.00	655.00	03.00	18.00	242.04	655.00
208			02.67	20.00	140.00	655.00	05.33	20.00	242.04	655.00
208	0306 EXPLICATION TEXTE FRANCAIS	00000	02.67	20.00	140.00	655.00	05.33	20.00	242.04	655.00
209			03.00	20.00	140.00	655.00	05.00	20.00	242.04	655.00
209	0327 EXPLICATION FRANCAISE 2E DEGRE	00000	03.00	20.00	140.00	655.00	05.00	20.00	242.04	655.00
210			02.00	20.00	140.00	655.00	04.00	20.00	242.04	655.00
210	0443 COMMENTAIRE	00000	02.00	20.00	140.00	655.00	04.00	20.00	242.04	655.00
<b>Total</b>			<b>02.00</b>	<b>20.00</b>	<b>140.00</b>	<b>655.00</b>	<b>03.00</b>	<b>20.00</b>	<b>242.04</b>	<b>655.00</b>