

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE,

Secrétariat général

Direction générale des ressources humaines

**AGREGATION
LETTRES MODERNES**

Concours externe

*Rapport sur la session 2009
présenté par Monsieur Philippe LE GUILLOU
Inspecteur général de l'Éducation nationale, Président du Jury*

CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE

Sommaire :

Composition du jury 2009

Observations générales par le Président du Jury

Epreuves écrites :

Première composition française

Deuxième composition française

Etude grammaticale d'un texte antérieur à 1500

Etude grammaticale d'un texte postérieur à 1500

Version latine

Version grecque

Version hébraïque

Version de Langue Vivante

Anglais

Espagnol

Italien

Allemand

Portugais

Russe

Chinois

Arabe

Roumain

Epreuves orales

Leçon

Explication Hors Programme

Explication de Littérature comparée

Explication sur Programme

Question de grammaire

COMPOSITION DU JURY

Président : M. Philippe Le Guillou, Inspecteur général de l'Education nationale, doyen du groupe des lettres de l'inspection générale

Vice-présidente suppléante : Mme Monique Léonard, Professeur des Universités

Vice-Présidente : Mme Sylvie Guichard, Professeur de chaire supérieure

Secrétaire général : M. Henri Marguliew, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional

Correcteurs de littérature française :

Mme Dominique Bertrand, Professeur des Universités

M. Guillaume Bridet, Maître de conférences

M. Oliver Decroix, Professeur agrégé en classes préparatoires

Mme Marie-Françoise Delecroix, Professeur de chaire supérieure

M. François Didier, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional

M. Sébastien Douchet, Maître de conférences

M. Alexandre Duquaire, Professeur agrégé en classes préparatoires

M. Renaud Ferreira de Olivera, Professeur agrégé en classes préparatoires

Mme Marie-Annick Gervais-Zaninger, Maître de conférences

M. Alain Genetiot, Professeur des Universités

M. Emmanuel Godo, Professeur agrégé en classes préparatoires

M. Daniel Guillaume, inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional

M. Romain Lancrey-Javal, Professeur de chaire supérieure

Mme Evelyne Martini, Inspectrice d'académie-inspectrice pédagogique régionale

M. Pierre Miscevic, Professeur de chaire supérieure

Mme Claudine Poulouin, Professeur des Universités

Mme Nadine Toursel, Professeur agrégé en classes préparatoires

M. Luc Vigier, Maître de conférences

M. Jean Vignes, Professeur des Universités

Correcteurs de littérature comparée :

Mme Ariane Bayle, Maître de conférences

M. Jean Cleder, Maître de conférences

Mme Anne Duprat, Maître de conférences

M. Vincent Ferré, Maître de conférences

Mme Anne-Isabelle François, Maître de conférences

Mme Anne Larue, Professeur des Universités

Mme Claudine Le Blanc, Maître de conférences

Mme Danielle Perrot-Corpet, Maître de conférences

Mme Nathalie Prince, Maître de conférences

Mme Anna Saignes, Maître de conférences

M. Benoît Tane, Maître de conférences
Mme Anne Teulade, Maître de conférences
M. Pascal Vacher, Maître de conférences

Correcteurs d'Ancien français :

Mme Sylvie Bazin-Tacchela, Professeur des Universités
Mme Danièle James-Raoul, Professeur des Universités
Mme Françoise Laurent, Maître de conférences
M. Xavier Leroux, Maître de conférences
M. Stéphane Marcotte, Maître de conférences
M. Pierre Nobel, Professeur des Universités
M. Michel Quéreuil, Professeur des Universités
M. Xavier-Laurent Salvador, Professeur en classes préparatoires
Mme Christine Silvi, Maître de conférences

Correcteurs de grammaire du français moderne :

Mme Fabienne Boissieras, Maître de conférences
Mme Brigitte Buffard-Moret, Professeur des Universités
Mme Violaine Géraud, Professeur des Universités
M. Etienne Karabétian, Professeur des Universités
M. Gilles Magniont, Maître de conférences
Mme Florence Mercier-Leca, Maître de conférences
M. Denis Miannay, Maître de conférences
Mme Cécile Narjoux, Maître de conférences
Mme Françoise Rullier-Theuret, Maître de conférences

Correcteurs de la version latine :

M. Guy Cherqui, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional
M. Philippe Derule, Professeur de chaire supérieure
M. Olivier Devillers, Professeur des Universités
Mme Marie-Hélène Giraud, Professeur agrégé de classes préparatoires
Mme Marie-Karine Lhommé, Maître de conférences
Mme Anne Maurel, Professeur de chaire supérieure
Mme Géraldine Puccini-Delbey, Maître de conférences
M. Renaud Viard, Professeur agrégé de classes préparatoires

Correcteurs de la version grecque :

M. Romain Brethes, Professeur agrégé de classes préparatoires
M. Jean-Philippe Guez, Maître de conférences

Correcteurs de la version allemande :

M. François Brisson, Professeur agrégé

M. Alain Rouy, Professeur de chaire supérieure

Mme Catherine Torres, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional

Correcteurs de la version anglaise :

Mme Hélène Adrian, Inspectrice d'académie-inspecteur pédagogique régional

Mme Isabelle Boof-Vermesse, Maître de conférences

Mme Patricia Boughaba, Professeur agrégé

M. Jean-Louis Habert, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional

M. Jérôme Lepioufle, Professeur agrégé

M. Thierry Robin, Maître de conférences

Mme Pascale Vieu, Professeur agrégé de classes préparatoires

Mme Kerry-Jane Wallart, Maître de conférences

Correcteurs de la version arabe :

M. Hachem Foda, Maître de conférences

M. Michel Neyreneuf, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional

Correcteurs de la version chinoise :

M. Rainier Lanselle, Maître de conférences

Mme Valérie Lavoix, Maître de conférences

Correcteurs de la version espagnole :

Mme Christine Aguilar-Adan, Professeur agrégé de classes préparatoires

M. Frédéric Brévar, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional

Mme Carole Dartai-Maranzana, Maître de conférences

Mme Marie-Hélène Garcia, Maître de conférences

Correcteurs de la version hébraïque :

Mme Monique Jacob- Ohana, Inspectrice d'académie

Mme Michèle Tauber, Professeur agrégé

Correcteurs de la version italienne :

Mme Gabrielle Kerleroux, Professeur agrégé

Mme Brigitte Olivieri, Professeur de chaire supérieure

Correcteurs de la version polonaise :

Mme Marie Bouvard-Furman, Professeur agrégé

Mme Kinga Jouvaviel, Maître de conférences

Correcteurs de la version portugaise :

M. Pierre Blasco, Maître de conférences

M. Bernard Emery, Professeur des Universités

Correcteurs de la version roumaine :

M. Gilles Bardy, Maître de conférences

Mme Hélène Lenz, Maître de conférences

Correcteurs de la version russe :

Mme Hélène Henry, Maître de conférences

M. Michel Niqueux, Professeur des Universités

Correcteurs de la version tchèque :

Mme Catherine Servant, Maître de conférences

M. Dagmar Hobzova, Maître de conférences

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

90 postes étaient mis au concours cette année, 1296 candidats s'étaient inscrits et 749 ont effectivement participé aux épreuves écrites.

La moyenne générale de l'écrit est de 7,01 ; la moyenne des candidats admissibles est de 10,54 et le dernier des 205 admissibles avait une moyenne de 8,75. Elle était à la précédente session de 9,93. On observe donc cette année une érosion du nombre des candidats présents - ils étaient 883 en 2008 - et un affaiblissement sensible de la moyenne.

La moyenne des candidats admis est de 10,74 ce qui est tout à fait honorable. La 90^e admise a une moyenne de 9,40 et les résultats des quatre premiers reçus méritent d'être salués, la première du concours 2009 ayant une moyenne de 15,92.

ADMISSION

Répartition par sexe après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section/option 0202A LETTRES MODERNES

	Nbre admissibles	Nbre Présents	Nbre Admis
Femme	167	166	66
Homme	38	38	24

ADMISSION

Date de naissance après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section/option 0202A LETTRES MODERNES

Année de naissance	Nbre admissibles	Nbre Présents	Nbre Admis
1959	1	1	1
1967	1	1	1
1970	1	1	1
1973	1	1	0
1976	2	2	0
1977	2	2	1
1978	2	2	0
1979	4	3	0
1980	3	3	1
1981	7	7	4
1982	6	6	4
1983	13	13	2
1984	36	36	14
1985	61	61	30
1986	51	51	25
1987	14	14	6

ADMISSION

Répartition par académie après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section/option 0202A LETTRES MODERNES

Académie	Nbre admissibles	Nbre Présents	Nbre Admis
AIX-MARSEILLE	3	3	1
BESANCON	2	2	0
BORDEAUX	6	6	2

CAEN	3	3	1
CLERMONT-FERRAND	2	2	1
DIJON	2	2	1
GRENOBLE	3	3	1
LILLE	7	7	2
LYON	47	47	24
MONTPELLIER	1	1	1
NANCY-METZ	3	3	2
RENNES	3	3	1
STRASBOURG	2	1	1
TOULOUSE	6	6	3
NANTES	2	2	0
ORLEANS-TOURS	4	4	2
REIMS	1	1	0
AMIENS	2	2	1
ROUEN	2	2	0
LIMOGES	1	1	0
NICE	2	2	1
DE LA NOUVELLE CALEDONIE	1	1	0
PARIS-VERSAILLES- CRETEIL	100	100	45

ADMISSION

Répartition par profession après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section/option 0202A LETTRES MODERNES

Profession	Nbre admissible	Nbre Présents	Nbre Admis
	s		
Elève IUFM 1 ^{ère} année	20	20	6
Elève d'une ENS	43	43	33
Etudiant Hors IUFM	110	110	42
Salariés Secteur Tertiaire	1	1	0
Sans emploi	3	3	1
Fonct. Stagiaire Fonct Publique	1	1	0
Pers. Enseig. Tit. Fonction Publique Certifié	1	1	1
	20	19	7
Stagiaire IUFM 2 ^e degré Col/Lyc.	4	4	0
Stagiaire situation 2 ^e degré	2	2	0

ADMISSION

Répartition par Titres-Diplômes requis après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section/option 0202A LETTRES MODERNES

Profession	Nbre admissible	Nbre Présents	Nbre Admis
	s		
DOCTORAT	2	2	1
DIP. POSTSECONDAIRE 5 ans ou +	17	17	7
CAPES, CAPET, CAPLP2, CAPEPS	27	27	10
CERTIFIES, PLP2, PTAENSAM	1	1	1
DIPLOME D'INGENIEUR	1	1	0
MAITRISE	145	144	63
INSCR. SANS RESERVE 5 ^{ème} AN.	3	3	1
UNIVERSITAIRE			
DIPLOME POSTSECONDAIRE 4 ans	9	9	7

La lecture de ce rapport et de ceux des précédentes sessions, qui gardent leur actualité, éclairera tous ceux qui désirent obtenir le titre prestigieux de professeur agrégé.

Au terme de la session 2009, nous souhaitons attirer l'attention des futurs candidats sur les points suivants qui nous paraissent essentiels.

Les deux compositions françaises doivent être préparées avec attention et intensité. La dissertation, telle qu'elle est pratiquée à l'agrégation, n'a rien d'inaccessible. Elle reste un exercice particulièrement sélectif qui demande une maîtrise de l'art de la composition et aussi une connaissance intime et très approfondie des textes au programme. Redisons à quel point il est aventureux de faire des impasses dans sa préparation de l'écrit. L'expérience prouve que les paris et les supputations sont toujours déjoués. Il convient de rappeler que tous les auteurs inscrits au programme peuvent être soumis à la réflexion des candidats, **ceux des deux questions de littérature générale et comparée et tous ceux du programme de littérature française du Moyen Age au XXème siècle**. A cet égard, les deux pièces de Hugo sur lesquelles portait la première composition française semblent souvent ne pas avoir été lues avec la minutie requise et trop de candidats, cette année encore, se sont montrés incapables de citer le texte avec l'abondance, la variété et la précision des références qu'impose l'exercice.

On attend des candidats, à un concours de ce niveau, qu'ils maîtrisent et respectent la langue qu'ils sont censés enseigner après leur succès. Cette année encore, le jury a déploré dans toutes les épreuves la piètre qualité stylistique et littéraire des travaux qui étaient proposés à sa lecture. Il faut proscrire vigoureusement le jargon, le galimatias, les incorrections et les concessions aux facilités des modes langagières. A l'écrit comme à l'oral, l'aisance, l'élégance, le souci de la correction lexicale et syntaxique, la précision sont toujours valorisés. On peut raisonnablement exiger d'un candidat une maîtrise du vocabulaire technique et de la langue de l'analyse littéraire, et une adaptation naturelle du ton au sujet donné. Ces défaillances dans le domaine de la langue ont été sévèrement pénalisées, ce qui est légitime dans un tel concours.

Nouveauté de la session 2009, la version grecque a été choisie par 7 candidats et a donné lieu à de belles réussites. Elle a donc pleinement sa place à l'écrit de l'agrégation de lettres modernes et les notes obtenues par ceux qui l'ont choisie ne peuvent que susciter des vocations futures.

Rappelons, une fois encore, à quel point la leçon, qui demeure l'épreuve capitale de l'oral - par la durée de sa préparation, par son coefficient - exige qu'on s'y consacre très en amont dans l'année, et de façon régulière. La leçon est un exercice critique impliquant, à partir du sujet proposé, qu'on en induise une problématique qui sera développée au cours d'un exposé de facture argumentative et explicative. Elle ne saurait, en aucune manière, se réduire à un simple relevé d'occurrences, à un exposé descriptif, à un montage mécanique de souvenirs de cours ou de fiches apprises. Les candidats doivent également se préparer à l'étude littéraire qui a trop souvent tendance à les dérouter, parce qu'ils semblent, ce qui est fâcheux, la découvrir le jour même de l'épreuve.

Il faut encore, pendant les mois de la préparation, ne pas délaissier l'explication de texte hors programme. Nous persistons à penser qu'il s'agit d'un exercice majeur qui exige des candidats qu'ils rassemblent en une heure leurs connaissances méthodologiques et qu'ils soient capables de lire et d'interpréter des textes qui sont le substrat de l'enseignement des classes de lycée. Il est intolérable que des admissibles à l'agrégation de lettres modernes donnent l'impression de découvrir Rimbaud et Apollinaire le jour de leur oral.

Nous tenons à réaffirmer avec force que le jury attend de la part des candidats des connaissances, des repères, des réflexions qui dépassent le seul programme de l'année. Sans nul doute, il faut, les années qui précèdent et celle de la préparation, avoir lu, abondamment, avec sensibilité et attention, et il est indispensable de s'être constitué une large culture littéraire, mais aussi historique, esthétique, philosophique. Des connaissances solides sont ainsi attendues dans le domaine de l'histoire politique et sociale, dans celui de l'histoire des idées, une œuvre littéraire pouvant difficilement être considérée sans lien avec le contexte et le terreau d'où elle jaillit.

Un préparateur intelligent aura soin de ne négliger aucune des autres épreuves (ancien français, grammaire moderne, version latine ou grecque, version de langue vivante) et il saura prendre en compte les différents coefficients et organiser son travail en fonction de ceux-ci. L'agrégation demeure, faut-il le redire, un concours de recrutement de professeurs, c'est-à-dire d'enseignants qui auront à analyser, expliquer, commenter, interpréter des textes avec pour principal instrument un discours qui doit être clair, précis, informé et, en même temps, qui sera dans la société actuelle un des rares lieux où se manifeste une langue correcte et élégante. La parole magistrale se présente à la fois comme un instrument et un modèle. Le jury s'attend donc à écouter des candidats qui s'expriment dans ce même esprit : une langue soutenue, exempte de tout relâchement familier ou argotique.

Les résultats de la session 2009 demeurent encourageants – même si l'on observe une baisse significative des prestations brillantes - et il faut une fois encore saluer la qualité et les résultats d'une promotion resserrée, comme l'an passé, et méritante. Les œuvres du patrimoine français et européen, la langue, ses nuances et ses subtilités attirent encore des jeunes gens, qui savent révéler au moment de l'oral leur vocation de littéraires et de passeurs, et on a tout lieu de s'en réjouir.

Au nom du jury qui a connu cette année encore de beaux moments d'intelligence littéraire, de culture et de sensibilité, nous offrons tous nos vœux aux heureux lauréats de cette session en leur souhaitant de connaître la carrière et les perspectives qu'ils sont en droit d'espérer.

Philippe LE GUILLOU
Président du jury de l'agrégation externe de Lettres Modernes
Doyen du groupe des lettres de l'inspection générale

RAPPORT SUR LA COMPOSITION FRANÇAISE

QUELQUES REMARQUES D'ORDRE GÉNÉRAL

La moyenne de l'épreuve était cette année de 6,44 : un résultat médiocre dont nous analyserons les causes diverses. Laissons de côté les copies dont les auteurs avaient fait l'impasse sur les deux pièces de Victor Hugo, ou avaient estimé que celles-ci ne pouvaient être proposées à l'agrégation externe après l'avoir été à l'agrégation interne : calcul absurde !

L'erreur la plus fréquente commise par ceux et celles qui avaient quelque peu travaillé cette partie du programme a consisté à plaquer sur le sujet des développements tout faits, des généralités sur le grotesque et le sublime dans la première partie, sur la place du peuple dans la troisième. Non pas, certes, que ces notions n'aient pu trouver leur place dans ce devoir : mais il fallait les rattacher aux termes du sujet, qui posait une question précise, devant être nettement définie au préalable, comme on le verra dans l'introduction proposée ci-dessous. Rappelons-le une fois encore, la première étape, et l'étape essentielle, est justement cette *définition*, au sens propre, du sujet. Une analyse préalable, précise, des termes de la citation, s'impose : c'est d'elle que surgira la problématique à laquelle se rattachera l'utilisation des textes, des cours, des lectures critiques. Chaque sujet est spécifique, et une composition française n'est pas un exposé sur l'une des œuvres du programme, ni une invitation à réciter un cours, ni même à faire montre d'une culture critique certes souhaitable mais qui ne peut se substituer à la réflexion personnelle. Ainsi la connaissance de l'ouvrage même d'Anne Ubersfeld, dont les travaux sur le théâtre de Victor Hugo sont incontournables, ne devait-elle que soutenir l'analyse des lignes qui constituait le sujet.

Le second défaut que nous avons souvent eu à déplorer fut le manque de référence aux deux textes. Rares ont été les copies offrant des citations précises, sans lesquelles l'analyse reste approximative et décharnée. Il convient donc de se constituer, pour chaque œuvre, une « réserve » dans laquelle on puisera, pour illustrer le propos, à chaque étape de la réflexion. Comme le rappelait encore l'an dernier Mme Gervais-Zaninger, « la citation n'a pas de valeur en tant que telle ». Elle doit intervenir au sein d'une démonstration, donner lieu à une analyse éclairante, qui jamais ne doit se développer pour elle-même. Le jury, s'il attend évidemment une connaissance approfondie de l'œuvre, exige aussi que celle-ci soit convoquée au bénéfice d'une argumentation aux contours strictement délimités.

La composition française doit en effet obéir à une...composition ferme, fondée sur un parcours clairement annoncé à la fin de l'introduction. Elle doit obéir aux lois d'une rhétorique argumentative : le plan ne saurait donc se limiter à trois parties dissociant différents aspects de la citation. La première partie doit en effet prendre en compte et élucider la totalité de celle-ci. La suite du devoir devra, selon les cas, nuancer, discuter, réfuter (en se gardant de contredire ce qu'on aura précédemment affirmé) ; bref, il s'agit de *dissenter* au sens propre du mot. Sans ce travail essentiel,

l'exercice se réduit à une simple illustration, souvent paraphrastique. Une première partie offrant une analyse serrée du propos, centrée sur les notions-clés (ici le Moi, le masque et la profondeur, la monstruosité et le carnavalesque) éclairée d'exemples précis, a toutes les chances de mener à une réflexion elle-même ciblée sur les zones d'ombre de la citation. A l'inverse, une première partie mal ancrée dans le sujet ne pourra conduire qu'à une discussion oiseuse, mal orientée. L'étape la plus délicate de la discussion est sans doute la troisième partie : elle a rarement réservé de bonnes surprises aux correcteurs. Les développements tout faits sur « drame romantique et Peuple » ne pouvaient tenir lieu d'un véritable prolongement de la réflexion, qui devait rester fixé à la problématique du « Moi théâtral » et tirer les conséquences ultimes de la thèse d'Anne Ubersfeld.

Or ce concept de « Moi théâtral » invitait prendre en compte, à chaque étape, la dimension proprement scénique de l'œuvre : comme l'a magistralement montré Anne Ubersfeld elle-même, on ne peut parler d'un texte théâtral de la même façon que d'un texte romanesque ou poétique. Il semble que les candidats aient peu réfléchi, durant leur année de préparation et celles qui l'ont précédée, à cette spécificité générique. Ils se sont trop rarement intéressés à la notion d'espace théâtral, à l'essence du langage dramatique, aux divers systèmes de signes dont celui-ci est constitué. Les didascalies, chez Hugo, sont pourtant riches de sens, et les notions centrales de « masque », de « monstre » et de monstration, invitaient à faire une belle part à l'étymologie du terme de *théâtre*.

Enfin, on a trop souvent l'impression que la conclusion, réduite à quelques lignes rédigées dans l'urgence, n'est qu'une formalité : il n'en est rien. Elle doit rappeler les étapes majeures du développement, offrir une synthèse et si possible une pointe brillante... On prendra donc la précaution de la rédiger à l'avance, après avoir construit le plan détaillé. Ainsi gardera-t-on le temps nécessaire à l'indispensable relecture. Les fautes d'orthographe et de syntaxe, inadmissibles à l'agrégation, pourraient de cette façon être en grande partie évitées !

PROPOSITION DE PARCOURS

INTRODUCTION

La somme constituée par l'ouvrage d'Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon* — titre faisant évidemment référence au couple grotesque Triboulet-François 1^{er}, roi et bouffon l'un et l'autre —, s'organise autour de la question du *je*. L'auteur affirme ainsi que si le théâtre de Hugo ne fut pas de son temps, c'est « pour quatre raisons essentielles :

- Le poète se détache du je lyrique
- Il fait parler le je grotesque
- Ce je étant théoriquement inapte à la parole, la parole du grotesque-peuple finit par n'être plus parole de personne

— Cette mise en question du sujet entraîne la destruction simultanée du je et de l'autre. Si notre temps l'accepte, c'est par l'inacceptable cruauté de Hugo, proclamant la légitimité de la revendication du monstre. »

Le propos soumis à la réflexion des étudiants était extrait de la conclusion de l'ouvrage, où l'auteur revient sur la question essentielle de la destruction de l'autre, « qui ne peut être touché que dans la destruction et la mort », et sur celle du moi, dont la profondeur est réduite au statut de mythe. Il s'agit bien plutôt, pour le dramaturge, de « traverser la profondeur ». Au fond, pour le personnage parti à la recherche de la profondeur, ne se trouve qu'une surface autre, un masque. Quête vaine, que celle de la profondeur du vrai.

Ainsi Anne Ubersfeld en arrive-t-elle à affirmer que « l'intériorité se renverse, et (que) c'est le masque et la théâtralisation qui représentent contre la profondeur mensongère la véracité du moi. » Il n'y aurait donc pas de vérité profonde du moi à rechercher ; bien au contraire, dans le drame hugolien comme dans le théâtre baroque, la seule vérité serait celle du théâtre pris en son sens étymologique. Retourné comme un gant, le mythe de la profondeur, qualifiée de « mensongère », fait place au masque collant à la peau du personnage, se confondant avec lui, et devenant inversement et paradoxalement la seule vérité possible. Le moi n'est donc à trouver que dans sa *représentation*, le verbe « représenter » étant ici employé à dessein en syllepse : à la fois au sens de *symboliser*, *d'équivaloir à*, et à celui de *donner à voir, en spectacle*. Si la seconde phrase développe justement le champ lexical du spectacle avec le substantif « apparence », l'assertion se trouve radicalisée par la négation exceptive : « Le lieu du Moi n'est pas situé ailleurs que dans l'apparence » ; mais une précision d'importance est donnée par l'adjectif « carnavalesque ». Cette dernière notion se trouve au cœur du drame hugolien : elle implique, comme le montre M. Bakhtine dans son *Rabelais*, auquel Anne Ubersfeld se réfère abondamment, un renversement des valeurs, une inversion du haut et du bas. Comme l'écrit Hugo lui-même dans *Les Contemplations*, « le sublime est en bas ». Dès lors, le masque représentant la véracité du moi sera le masque grotesque, celui qui remet en cause la hiérarchie des valeurs, esthétiques, sociales, politiques. Ce que donnera à voir ce théâtre, c'est un moi incarnant l'inversion de la hiérarchie du monde social, un mode nouveau de relations humaines, la mésalliance (cf. Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski*). C'est sur cette même antithèse opposant à la profondeur le spectaculaire que s'articule la troisième phrase, plus radicale encore dans sa formulation, de par l'absence de verbe principal. La première de ces deux notions, définitivement renvoyée au néant, est cette fois mise entre des guillemets ironiques, qui font écho à l'adjectif « mensongère » ; rien de « caché » au fond de l'être ; la *véracité* s'exhibe en un « dire-vrai étale, offert à tous les yeux, exhibitionniste ». Autant de syntagmes renvoyant au concept initial de « théâtralisation ». Mais l'adjectif « étale » mérite sans doute d'être explicité. Au sens propre, il signifie « stationnaire » ; mais Anne Ubersfeld pense sans doute ici à une dérivation du verbe « étaler » : le moi se dit dans sa véracité, exposé (contrairement à l'illusoire « profondeur cachée »), comme le précisent les deux syntagmes suivants. Ce moi « traqué » par le personnage, perdu, introuvable en profondeur, ne peut être « récupéré qu'accepté dans la provocation de sa monstruosité » : la récurrence de la négation exceptive implique une forme de fatalité liée à la figure tout à coup

introduite du *monstre* qu'est le moi grotesque, provocation vivante, au cœur du carnaval. Le monstre est à la fois le *laid* dont parle Hugo dans la Préface de *Cromwell*, celui que l'on montre du doigt pour sa **difformité**, associé dans un étonnant contraste au sublime, et aussi, étymologiquement, celui qui montre, l'avertissement divin : le monstre hugolien *montre*, dans son essentielle théâtralité, la vérité de l'être, vérité scandaleuse. Mais, comme l'écrit ailleurs Ubersfeld, la monstruosité ne comporte pas de connotation morale ; est monstre l'être à qui est réclamé d'assumer deux êtres contradictoires (p.594). Il est le lieu de deux natures incompatibles. Ainsi dans « Le poète », Hugo évoquant Shakespeare parle de ses « sujets monstrueux », « splendides ou difformes ». Faut-il donc ici entendre le *monstrueux* comme l'équivalent du grotesque, ou comme l'association même du sublime et du grotesque ? Si tel est le cas, on passerait ici d'un problème — l'apparence comme seul lieu du moi — à un autre — cette apparence est constituée par le caractère hybride du monstre. Une ambiguïté apparaît, qui nourrira notre discussion...

La phrase conclusive associe une fois de plus le *moi* au théâtre, avec l'adjectif « dramatique » : il s'agit cette fois du moi pris — agissant ou agi — dans l'action théâtrale, inéluctablement (ce qu'implique la troisième occurrence de la négation exceptive) associé à la monstration et à la monstruosité. C'est là sa seule « résidence », son seul « lieu », et ce que le personnage, comme le spectateur doivent *accepter* : pas de moi hors le masque de la théâtralisation carnavalesque.

Le moi hugolien ne pourrait donc se dire que dans cette condamnation à n'exister que dans l'extériorité, dans le théâtre, dans la monstration grotesque. Cette *fatalité* du moi situé dans le seul masque grotesque est-elle pour autant inéluctable ? Tout *autre* lieu doit-il être banni ? N'y a-t-il rien à trouver à l'intérieur, dans la profondeur ? Et surtout, la question du masque et de l'apparence ne doit-elle pas être dissociée de celle du monstre, être contradictoire, se montrant sous diverses faces ? Telles sont les questions que ce propos appelle néanmoins à poser.

Cette thèse renversant la notion de profondeur et situant le moi dans le seul masque monstrueux, trouve certes de nombreux échos dans *Hernani* comme dans *Ruy Blas*, ces deux pièces dont le héros éponyme ne peut se dire que par le masque grotesque auquel, pour des raisons différentes, il est condamné.

Pourtant, la véracité du moi pourrait être plus complexe, et se trouver comme prise en étau entre cet exhibitionnisme provocant et une profondeur moins mensongère que ne l'affirme Anne Ubersfeld. Elle est plus contradictoire que fatalement située dans le seul masque, et ce serait justement là ce qui ferait du moi dramatique hugolien le *monstre*.

Or cette contradiction implique une autre fatalité, une autre acceptation ; celle d'une dilution du moi. Objet d'une quête, celui-ci pourrait bien rester introuvable et signer le tragique propre au théâtre hugolien, qui dit l'échec d'une intronisation du monstre et sa disparition inéluctable.

I LE MOI DANS LE MASQUE

1/ LE MASQUE COMME VÉRITÉ

A : LE HÉROS RÉVÉLÉ PAR LE MASQUE GROTESQUE

Hernani, certes, est noble, porteur de nombreux titres, qu'il déclinera à l'acte IV (1725sq). Il apparaît pourtant sur scène en costume de montagnard, et c'est ainsi qu'il est aimé de Dona Sol, qui court à lui en criant amoureusement son nom, le seul nom qu'elle lui connaisse, et qui dès lors, associé à ce costume « grotesque », constitue son identité pour le spectateur (37). Ce nom est une première fois prononcé par la duègne, personnage comique, puis par Dona Sol, amante inquiète (35) : c'en est fait, le personnage qui va apparaître est Hernani. Et c'est au personnage ainsi vêtu et nommé que la noble jeune fille déclare : « Comme vous êtes grand ! » (71)

Ce « grand » d'Espagne, c'est, comme il le proclamera lui-même, un « malheureux » courant les bois, un proscrit, le « pâtre Hernani » (169), « brigand », « banni » (170). Lorsqu'à l'acte III I apparaît déguisé en pèlerin, c'est le nom d'Hernani qu'il présente comme sa véritable identité, laquelle vaut de l'or (859sq.). C'est dans cette même scène qu'il rappelle à Dona Sol le « peu » qu'il est (1018), tandis qu'elle lui lance quelques vers plus loin le fameux vers : « Vous êtes mon lion superbe et généreux », ce « lion de la montagne » que le page (808-09) évoquait avec admiration, le croyant mort. Cet adoubement, c'est le proscrit qui le reçoit, et c'est lui que Dona Sol est prête à suivre. A l'acte V encore, alors que la véritable identité du héros est connue, c'est le nom d'Hernani que lui donne encore Dona Sol (1916). Le nom « de son cœur », c'est celui d'Hernani ! Hernani enfin, Hernani « major ou capitaine » des bandits, de l'aveu même du futur Charles Quint, a la figure d'un roi (422).

Ruy Blas lui aussi est révélé grâce au masque, quoique de façon et à travers une « histoire » différentes. Il fait partie de ceux qu'Anne Ubersfeld classe parmi les « imposteurs et les comédiens » (page 775) C'est comme un simple laquais qu'il *apparaît* d'emblée au spectateur. Les premières paroles qui lui sont adressées sont les ordres donnés par Salluste : on pourrait croire d'abord qu'il n'est qu'une « utilité », bon à fermer une porte et à ouvrir une fenêtre. C'est ce laquais, ce personnage grotesque, qui, devenu César de Bazan par la décision du même Salluste, sera six mois plus tard ministre puis duc d'Olmedo (III, 1). C'est *par* le masque que lui a imposé son maître qu'il a révélé son « génie », mais sans ce masque, qu'aurait-il été d'autre que le laquais entraperçu au début de la pièce ? C'est par la grâce de la « théâtralisation », par *l'apparence* qu'il a été remarqué par la reine et aimé d'elle. C'est ainsi que son « génie », qui, trop rêveur et paresseux, n'avait d'abord fait de lui qu'un laquais (314-20), est reconnu comme étant le vrai roi par la reine (1229-1259). Mais en lui disant cela, c'est à « César », créé par Salluste, que celle-ci s'adresse...

En signant le pacte faustien avec son maître, Ruy Blas confirme d'une part son identité de valet, tout en accédant à un statut politique qui le révèle à lui-même. Celui dont il a pris l'identité,

César de Bazan, est quant à lui un noble grotesque, condamné au masque. Ce personnage incarne le renversement du grand vers le bas.

B : LE MASQUE ET LE VRAI MOI DES GRANDS

La première apparition de César est proprement grotesque (fin I, 1). Ses premières répliques se situent, quant au registre, au même niveau que son costume ! Sa réapparition à l'acte IV, par le conduit de la cheminée, relève du coup de théâtre, et s'accompagne d'un renversement générique : on passe du drame à la farce... Et littéralement, l'ex-grand, cousin de don Salluste, *tombe* brutalement de haut en bas.

Salluste quant à lui est l'homme masqué par excellence : homme du secret, de l'intrigue permanente. Ruy Blas évoque pour César la maison du faubourg où son maître reçoit la nuit des hommes *masqués* (337). Lui-même porte ensuite un masque, celui du laquais, lorsqu'il réapparaît à la fin de l'acte III, vêtu de la même livrée que le page de Ruy Blas. Il porte un masque noir pour sa dernière réapparition, à l'acte V, 2. Ses toutes premières paroles exposent son brusque renversement de situation (3-5) : il va donc disparaître, en disgrâce, pour une « amourette », digne d'un valet. Lorsqu'il revient à la cour, c'est *grâce* à sa livrée (1298-1300). Tous ces masques disent, « étalent » son vrai moi : celui d'un laquais. Il incarne une frange de la noblesse, écrit Hugo dans la préface, « au moment où la monarchie va s'écrouler », le courtisan dans toute sa bassesse : « quelque chose de monstrueux se développe dans le courtisan tombé... ». Ruy Blas le lui signifiera de façon définitive, (2138) Don Carlos, au lever de rideau, apparaît déguisé et passant par un escalier dérobé, qui connote aussi le masque, en même temps que le vol (mis en relief par le fameux rejet !). Comme l'écrit Michel Bernard (« Hernani ou la poétique de l'escalier »), « Don Carlos fait ici figure de voleur au plus haut degré puisqu'il court sur les brisées du bandit Hernani, qui lui-même vole à Don Ruy l'amour de celle qu'il veut épouser ». Or Don Ruy lui-même se fait représenter, dans la fameuse scène des portraits, par les images de ses ancêtres, et finalement par la sienne propre : images théâtrales d'une Espagne figée dans la loi inflexible du passé. Telle est en effet sa véracité : c'est l'héritier de ces masques austères qui condamnera le couple à mort.

Dès lors, la quête d'une vérité profonde semble vouée à l'échec

C : PROFONDEUR MENSONGÈRE

Cette fonction aléithique de la théâtralisation doit selon Anne Ubersfeld être « acceptée » comme une fatalité. Il semblerait que le masque « représentant la véracité du moi » implique comme une fatalité l'inexistence de la « profondeur ». Ruy Blas est un laquais, héritier de Figaro, tirant sa vérité d'une tradition proprement théâtrale. Hernani a beau évoquer à mots couverts son origine noble, il est oublié comme tel (115sq). Et c'est justement lorsqu'il égrène ces qualificatifs que son rival sort de l'armoire où il était caché, pour l'interrompre en se moquant de ce qu'il réduit à une

« histoire ». Un déguisement en recouvre un autre (l'habit de pèlerin sur celui du montagnard Hernani).

César de Bazan est depuis longtemps oublié de la cour, dont il a disparu depuis dix ans : on le croit aux Indes, ou mort (160), devenu Zafari (nom faisant curieusement écho à celui d'Hernani, dont il pourrait être le descendant abâtardi). Y a-t-il encore un don César, comte de Garofa, un gentilhomme, à trouver derrière ce masque ? Sa réapparition dans la maison du faubourg, de retour d'Afrique après avoir été vendu par Salluste, marque un retour en force du comique, qu'il s'agisse de son monologue qui n'est pas sans rapport avec celui de Figaro, ou de ses duos bouffe avec le laquais et la duègne, personnages de farce. Il quittera la scène comme un voleur, sans pouvoir faire valoir son véritable nom... Quant à Salluste, il restera de bout en bout le traître, le personnage noir issu du mélodrame ; pas de rédemption pour lui : il n'est pas Javert... Ce monde où le moi et le masque ne semblent faire qu'un est celui du renversement carnavalesque, des valeurs inversées. A l'image du masque, Anne Ubersfeld applique les notions primordiales de carnaval et de monstre, qu'il va nous falloir à présent explorer.

2/ LE MOI COMME MONSTRE CARNAVALESQUE

A : LE RENVERSEMENT

Dans le drame hugolien, le monstre carnavalesque par excellence, c'est le bouffon Triboulet. Celui qui est le roi de carnaval, le bouffon sublime, substitut du Père noble, qui fait la leçon au roi et croit finalement prendre sa place. Le carnaval, c'est le renversement du haut et du bas, la mise en valeur des fonctions basses : « le sublime est en bas ». Ainsi le valet et le bandit deviennent-ils les héros, les vrais rois. La laideur, la difformité, apanages du grotesque, situés ici sur le plan social, sont intronisés.

Le « monstre », dans nos deux pièces, n'est ni le bouffon bossu et grimaçant, ni la mère empoisonneuse, mais le proscrit, et surtout le personnage hybride. Un laquais devenant ministre, un bandit aimé plus qu'un roi, noble et enfant sauvage, promus protagonistes, telle est la provocation monstrueuse dont parle Anne Ubersfeld. Comme l'écrit Hugo dans la préface de *Ruy Blas*, « le sujet philosophique, c'est le peuple aspirant aux régions élevées...le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine. » Ubersfeld définit deux espaces structurant toute l'œuvre dramatique de Hugo : l'espace A étant celui du pouvoir, de l'or ; l'espace B étant celui de la pauvreté et de la marginalité. Le carnaval s'organise dans le passage de l'un à l'autre. Ainsi, *Ruy Blas* ne devient sujet de l'histoire que par le déguisement, ne passe dans un espace auquel il est étranger que par « contrebande ». Les valeurs dont il est porteur dans l'espace bas ne peuvent vivre que grâce au masque que lui impose Salluste et à l'intrigue par laquelle la Reine le privilégie. C'est en tant que transfuge que l'homme du peuple s'introduit dans l'espace A qui est aussi celui de l'Histoire. Il n'existe en A que par le masque, et lorsqu'il retournera en B n'existera que par ce qui lui restera à montrer : « Je m'appelle Ruy Blas, et je suis un laquais » (2127).

César assume cette « monstruosité », et la revendique même face à Salluste, acceptant d'emblée les qualificatifs de « gueux » et de « bandit ». Les Grands ne sont pas épargnés par ce renversement et par le signe du monstre.

B : MONSTRUOSITÉ DES GRANDS

Salluste lui-même ne croit pas si bien dire lorsqu'avec ironie il déclare à Ruy Blas : « Je suis votre valet » (1481). Et c'est sans aucune dignité qu'il meurt, poussé dans l'un de ses sombres cabinets qui ne révélera aucune intériorité cachée, mais confirmera bien au contraire son caractère monstrueux, dénoncé par Ruy Blas peu auparavant : « C'est un monstre » (2163). Et c'est cette monstruosité même qui donne droit au valet de cracher à la figure du maître, acte rituel des Saturnales antiques comme du Carnaval (2174-79). Mais ce « crachat » est ici une sentence de mort. Quant à Don Ruy, il incarne la figure du vieillard noble, du Commandeur, mais semble plutôt déterminé par un masque de comédie, à la fois risible et inquiétant, celui du barbon amoureux, possessif et jaloux, hérité de *L'École des femmes*. C'est l'écho de la voix d'Arnolphe qu'on entend dans la scène 1 de l'acte III (726 sq.) ; c'est le vieillard berné, ayant pris une « précaution inutile », qui surprend Doña Sol avec Hernani (III, 5). Et surtout, c'est ce même « monstre », à la fois personnage de carnaval et incarnation de la cruauté dictée par une fidélité au passé qui, restant inéluctablement lui-même, exige la mort d'Hernani et provoque la perte des amants (V, 6, 2091-2102).

C'est ainsi que le « monstre » grotesque, s'il se montre en tant que tel, montre également *l'autre* comme monstre. Le personnage B a entre autres fonctions de révéler la monstruosité de certains des personnages A. Sa monstruosité est doublement provocante : de par elle-même et par sa fonction révélatrice sur la zone A.

Ainsi s'organise un va-et-vient entre le haut et le bas, entre deux espaces contradictoires. A ces espaces symboliques correspond un dialogue de registres, un plurivocalisme, le « dialogisme » selon Bakhtine.

C : REGISTRE CARNAVALESQUE

Ce renversement carnavalesque est d'emblée signifié par les premiers vers d'*Hernani*. Un discours trivial tenu par une duègne au sujet d'un personnage dont elle ignore l'identité royale, suivi d'une réplique bouffonne dans la bouche du roi déguisé (1sq). Au masque B de Don Carlos correspond le registre qui restera le sien dans tout le début de cet acte. Dans la scène suivante en effet, le roi enfermé dans une armoire se trouve dégradé au rang de personnage de farce, et quand il en sortira, comme un diable de sa boîte, il s'exprimera encore de façon triviale et dénoncera lui-même ironiquement son *déplacement*, puisqu'il ne peut en aucun cas, ni au propre ni au figuré, « être à l'aise » dans cette armoire. Il n'en reste pas moins que le ton est donné : le vrai roi semble bien être

Hernani, et l'amant voleur Don Carlos. Celui-ci sera encore plus d'une fois mis en situation de roi de Carnaval.

Dans *Ruy Blas*, ce sont les scènes où apparaît don César qui convoquent le plus évidemment ce registre, celui de Zafari, substitué à celui du noble don César. Ainsi des considérations sur la nourriture, dans le monologue de l'acte IV, caractéristiques du registre carnavalesque puisque mettant en relief les fonctions basses du corps, la bibliothèque s'avérant être un garde-manger (1601 sqq.). Comme le nom et l'identité, le langage « représente la véracité du moi » : on trouve là le « dire-vrai étale » du personnage.

Dire-vrai monstrueux, tout comme le vers lui-même, l'alexandrin que revendique Hugo pour le drame, mais qu'il torture aussi. On a déjà parlé du fameux vers initial d'*Hernani*, véritable « programme ». Les exemples abondent bien sûr, de vers dont la structure pourrait figurer le masque grimaçant du carnaval. Ainsi, au moment même où *Ruy Blas* se retrouve face à lui-même, face au laquais qu'il est et au monstre qu'est son maître, le vers se disloque en de multiples microséquences :

« Je suis un lâche,/et puis//c'est stupide !/— Eh bien,/quoi !

C'est un homme méchant... »

Le carnaval, néanmoins, n'existe que mis en espace. C'est donc à travers les éléments proprement théâtraux, spectaculaires, que l'univers carnavalesque se constitue et que le personnage dit sa vérité monstrueuse, se *montre*. Au théâtre, et chez Hugo singulièrement, le langage verbal ne saurait être dissocié des autres modes de langage, ceux du spectacle.

3/ UNE EXISTENCE THÉÂTRALE : LE MOI ET LE SPECTACLE

A : LE SPECTACLE CARNAVALESQUE

Le masque, dans les pièces de Victor Hugo, n'est pas qu'une métaphore. Il se donne à voir de façon récurrente comme objet, sur scène, sur le visage de divers personnages, dont il confirme la monstruosité, ne cachant aucune « profondeur ». Ainsi, Salluste réapparaît déguisé à la cour, et masqué au dernier acte (2085 sqq.). C'est « un homme masqué » qui a ouvert la porte à la Reine, c'est Satan, le masque du Carnaval funèbre. Or que cache ce masque ? Lorsque Salluste lui-même apparaît et ôte son masque, que montre-t-il d'autre que son visage satanique en effet, que révélait le masque lui-même ?

Le 5^e acte d'*Hernani* s'ouvre sur une scène de carnaval, de bal masqué comme on en trouve dans chaque pièce de Hugo. La didascalie initiale annonce « masques » et « dominos » termes employés de façon métonymique, qui pourraient convenir à la majorité des personnages de la pièce. Or parmi la « mascarade » apparaît un « domino noir », qui fait tache (1864). On s'interroge sur ce « spectre », qui lorsqu'il réapparaît parle d'une voix « sépulcrale ». Il réapparaît encore, désigné comme « le masque », pour interrompre le duo d'amour des deux héros. Sous le domino, bien sûr, se

cache Don Ruy ; mais que donne-t-il à voir lui aussi lorsqu'il enlève son masque, sinon le visage du vieillard jaloux et incarnant la loi archaïque ? Celui-là même qui à l'acte III s'est fait *représenter* par les portraits de ses ancêtres, puis par le sien propre, masques disant sa vérité, celle d'une Espagne figée et mortifère. Le langage des objets redouble celui du verbe, et cette fusion signe l'accomplissement fatal du drame (2149).

Le monde du drame hugolien se confond bien souvent avec celui de la fête nocturne : celui des noces fatales d'Hernani et de Dona Sol sur lesquelles se clôt le drame.

Plus généralement, les objets métonymiques d'une vérité théâtrale du moi prolifèrent à travers les deux pièces. (poignard, cape, chapeau...). Le discours des didascalies participe largement du « dire-vrai étale » dont parle Anne Ubersfeld.

B : LE DISCOURS ÉTALE DU THÉÂTRE

Capes et chapeaux recouvrent tour à tour Don Carlos et Hernani, Salluste, César et Ruy Blas. Les manteaux sont enfilés et déposés, échangés. Il en va de même des livrées. Cette circulation des costumes semble *dire* l'impossible profondeur. Ruy Blas n'est ministre que parce que Salluste le déguise littéralement, dans un passage où les mots alternent de façon significative avec les gestes, le maître complétant peu à peu la nouvelle *apparence* de son valet, qui va ainsi trouver sa vérité... (I, 4 fin). En revanche, au début de l'acte IV, le ministre redevenu valet n'a plus ni manteau ni toison, et ne porte plus qu'un habit noir, métaphore de son obscurité.

Le corps même du personnage, ses gestes auxquels Hugo donne une telle importance, fonctionnent eux aussi comme signes du moi. Qui est Ruy Blas ? Celui qui ouvre et ferme, une porte ou une fenêtre (I ;1329), au début du drame, avant de devenir César, ou lorsque le maître revient. Il est aussi celui qui, « ver de terre amoureux d'une étoile », monte métaphoriquement jusqu'à elle ; mais il retombera, métaphoriquement et physiquement, comme l'indique la didascalie initiale de la scène 4 préfigurant l'une des dernières : « Il tombe ».

Le discours du corps prend appui sur celui des décors. Ceux-ci figurent aussi parmi les éléments qui « disent » l'être dont le seul lieu serait celui des apparences.

C : LES LIEUX MONSTRUEUX DU MOI

Le personnage le plus monstrueux des deux pièces, en tous les sens du terme, est sans doute Salluste. Or, significativement, il est plus que tout autre associé aux cachettes, petites portes, portes du fond... Ce sont ces lieux du décor qui figurent le lieu de son je même ! Il rentre à l'acte III par la porte du fond, de même qu'à l'acte V ... Sa maison des faubourgs est une cachette, un masque en soi, qui abrite la nuit des personnages masqués ; elle appartient pleinement à l'univers grotesque, tout comme la taverne du *Roi s'amuse*. C'est par ailleurs dans ce lieu que Ruy Blas est maître de « muets », maître illusoire comme il le sera à la cour, dans ce lieu aussi que la Reine devient femme.

Cette maison-cachee théâtrale, cette maison monstrueuse et carnavalesque, révèle le vrai moi des quatre protagonistes : inéluctable grotesque pour César, le noble déclassé, intrigues pour Salluste, grotesque du valet-ministre pour Ruy Blas, rêve et intrigue de femme pour la Reine qui a manqué y devenir « Madame de Neubourg ». C'est dans ce lieu, *par* ce lieu que se dit symboliquement la vérité ultime. Elle pourrait ainsi figurer le « lieu du Moi ». Mais ce lieu-masque est un élément essentiel du carnaval funèbre : c'est un lieu de mort. Ruy Blas y mourra, Salluste aussi, et la Reine y perdra ses rêves.

Peut-être l'escalier dérobé, l'armoire, le portrait-machine, sont-ils aussi révélateurs du moi de Carlos ou d'Hernani ?

Pourtant, ce refus d'une « profondeur cachée », cette affirmation radicale d'un renversement de l'intériorité, ne peuvent être acceptés sans réserves. Les personnages de Victor Hugo, comme on l'a vu, trouvent souvent leur vérité dans leur apparence carnavalesque. Mais sous le masque peut aussi se cacher un autre moi, une autre vérité. Tous ne sont pas constitués d'une seule et unique facette, qui serait celle de l'apparence. Le moi, pour un certain nombre de protagonistes, semble bien plutôt se situer dans la contradiction et le contraste. Il nous faut donc à présent réviser l'affirmation trop radicale d'Anne Ubersfeld, et, sans rien renier de ce que nous avons vérifié, compléter le portrait, élargir le lieu du moi, qui n'en devient que plus « monstrueux », c'est-à-dire digne d'être montré...

II LE MONSTRE COMME MOI CONTRADICTOIRE

1/ UN LIEU DU MOI CACHÉ

A : LA NOBLESSE CACHÉE DU GRAND SEIGNEUR

On ne reviendra pas sur le fait que le masque révèle le moi. Il n'en est pas moins vrai que sous le masque grotesque d'Hernani existe le noble dépossédé, attendant de *recupérer* ses titres, récupération hypothétique évoquée dès le début de la pièce (115). Ce noble sang est bien ce qui *fait* d'Hernani, comme le proclame Dona Sol, un roi. Car il faut rappeler ici qu'Hernani, chef des rebelles, sous son habit de montagnard, n'appartient nullement au peuple. Il est fidèle à la mémoire et aux valeurs de ses ancêtres. Il ne vit que pour venger son père, dépouillé et tué par le père de Carlos (1728sq.). Lorsqu'il s'agit de tuer Carlos (1643) ou de mourir noblement (1719), le bandit n'hésite plus, par un coup de théâtre, à rappeler sa véritable origine. La loi de la vengeance est celle de sa race, de sa caste. Et lorsqu'il s'agit de choisir, après un nouveau coup de théâtre, entre l'amour et la fidélité au serment, il énonce une loi implacable : « Aragon doit payer cette dette à Silva » (2058) Le rappel du serment fait par Hernani sur la tête de son père, avec les ancêtres de Silva pour témoins (fin III), l'emporte fatalement. Ainsi Hernani confirme-t-il qu'il appartient à la même race que Silva, qu'il

obéit aux mêmes valeurs : celles de la vieille Espagne dont le vieillard avait rappelé les figures héroïques (222), parmi lesquelles se rangent ses propres ancêtres (III, 6).

Cette noblesse cachée se trouve figurée par l'équivoque sur laquelle joue, reprenant par antanaclase la réplique de Carlos, Hernani, dans le monologue concluant le premier acte : « de ta suite...j'en suis...je te suis ». Il suit le roi, non pour être de sa suite, mais pour venger son père, et pour *être* ce qu'il est.

Ainsi, alors qu'il ne s'adresse qu'à lui-même, le héros masque encore, verbalement, sa véritable identité, celle du fils, sous celle du montagnard. C'est la première qui l'emportera, à l'autre extrémité du drame.

B : UNE PROFONDEUR CACHÉE DE L'ÂME NOBLE

Le cas de Ruy Blas est différent. Lui revendique sa profondeur cachée sous sa livrée. Lorsque sa véritable identité est connue de la Reine, le valet lui crie par deux fois : « Je n'ai pas l'âme vile ! » ; et, plus révélateur encore : « Je suis honnête au fond. » (2203). Or dès les premières scènes de la pièce, le protagoniste proclame que son être véritable est caché sous sa livrée. Certes, il annonce la suite du drame lorsqu'à César qui lui demande si sa livrée est un déguisement il répond : « Non, je suis déguisé quand je suis autrement » (280) Ses rêves, sa crédulité, n'ont pu le conduire qu'à l'état de laquais (320). Mais il porte pour la première fois l'habit de laquais, un habit honni, « qui souille et déshonore ». Il porte sous son habit de valet « les passions d'un roi ». Et c'est ce roi que reconnaîtra en lui la Reine.

Quant au roi Don Carlos lui-même, roi carnavalesque comme on l'a vu, il révèle à l'acte IV une profondeur cachée jusqu'alors. Ses deux monologues, qui ne sont pas sans rappeler celui d'Auguste dans *Cinna*, sont l'expression d'une quête du moi. Le roi, devant le tombeau de Charlemagne, tombe « dans une profonde rêverie » et s'adresse à l'empereur lui-même (IV,2). Il s'interroge sur sa capacité à être empereur, mais aussi à *être* (1554-1560).

Entré ensuite dans le tombeau, il fait l'expérience d'une véritable *nékuïa*, et ressort transfiguré, comme descendu au fond de soi pour y trouver une nouvelle profondeur. C'est ainsi qu'il sera capable de faire preuve d'une clémence qui rappelle à nouveau le sublime pardon d'Auguste (1772sq.). Ce moi-là n'est plus celui du masque carnavalesque, mais plutôt celui de l'être qui attendait d'éclorre, et que cachait le fantasque et jeune libertin des premiers actes. Le sublime était dans le bas, mais ignoré jusqu'à cette scène capitale où l'être se révèle à lui-même dans un face-à-face avec l'illustre mort dont il prend la succession. Don Carlos, tout comme Hernani, n'est pas ce qu'il *paraissait* être. « Après tout, ce n'est pas un voleur », déclarait déjà justement quoique sur le mode comique Dona Josefa, dès la scène initiale...

A cette autre dimension du personnage correspond un autre registre : au trivial se substitue le lyrisme.

C : PROFONDEUR ET LYRISME

Ruy Blas se décrit comme penseur et poète (302). César lui aussi revendique cette qualité (85-86). Il n'est donc pas étonnant que le duo de la scène 3 soit d'un tout autre ton que celui des deux précédentes. A l'évocation exaltée par Ruy Blas de son amour secret (402-412) répond la nostalgique réplique de César conscient du vide de son existence privée d'amour (441-49). Plus tard, Ruy Blas, ébloui par la déclaration que vient de lui adresser la Reine, laisse en effet entendre, s'épancher, la voix du poète qui était restée secrète en lui, et le laquais-ministre est « comme absorbé dans une contemplation angélique » (III, 4). L'amour inspire au « ver de terre » un chant sublime. Le masque a permis à cet amour de se dire, mais c'est bien le poète caché au départ sous une livrée qui se trouve en mesure de chanter ce monologue.

A l'autre extrémité de l'échelle sociale, c'est le roi Don Carlos, qui, dans la solitude du tombeau, trouve un tout autre ton lorsqu'il s'adresse à Charlemagne, lui aussi dans un monologue, et par le biais de la forme solennelle de l'allocution — apostrophe à un mort. Autre figure, comme on l'a vu, et autre langage pour une réflexion inspirée, sur l'ordre du monde et du moi et sur la destinée humaine. Il semblerait que le prosaïsme qui caractérisait paradoxalement son langage ait recouvert cette noblesse qui se fait jour dans les ténèbres du sépulcre.

Pluriel aussi est Hernani, à la fois bandit chef des montagnards rebelles, assoiffé de vengeance, et amoureux lyrique face à Dona Sol. Or ce chant d'amour, qu'il fait entendre dans des duos successifs, aux 1^{er}, 2^e et 5^e actes, semble trouver sa matrice dans sa véritable identité, celle de Jean d'Aragon. C'est en effet lorsqu'il revendique ce nom et qu'il renie son nom d'emprunt, qu'il proclame son amour du chant et de la nature (1924-26) : le lyrisme du personnage trouverait-il son origine dans une « profondeur cachée » jusque là, et enfin révélée ?

Cette « profondeur cachée » pourrait s'ancrer dans une résurgence du tragique, qui marque un grand nombre de personnages, et que l'assertion d'Anne Ubersfeld laisse dans l'ombre.

2/ UN MOI VICTIME DU FATUM

A : LE POIDS DU PASSÉ

pèse sur les personnages, participe d'une « intériorité » cachée, leur confère une profondeur qui les rattache aux grandes figures du théâtre tragique.

C'est ainsi qu'Hernani, sous le masque du bandit, est mû par la loi d'une vengeance à accomplir au nom de son père, tout comme un Oreste, ou une Émilie. Cette « force qui va », (384) c'est, entre autres, la force d'un destin qui doit le conduire à cet accomplissement, à la poursuite d'une

« race » par une autre « Un destin est *caché* sous le pâtre Hernani » (169) Le poids du passé est mortifère dans son cas comme dans celui de Silva. Et ce n'est pas un hasard si Silva est l'agent du destin pour Hernani : le vieillard lui aussi incarne la loi dictée par le passé, par les ancêtres, dont chacun, par son portrait, rappelle l'inéluctable obligation d'obéir non seulement à un code de l'honneur, mais aussi au serment dont ils sont pris à témoin (fin III). Don Ruy est l'héritier de Don Diègue, bien sûr, lui qui évoque le nom du Cid : sa réapparition finale est l'incarnation même de la fatalité, du nécessaire accomplissement du *dit (fatum)* : 2149. Accomplissement inéluctable comme est venu le rappeler le son du cor, en écho à la fin de l'acte III. Cette loi à laquelle, après avoir brièvement lutté, Hernani affirme devoir obéir, loi du sang, loi d'une race, vient de loin, des profondeurs d'une lignée, ce dont la profonde cachette sous le portrait peut apparaître comme la métaphore scénique. Cette cachette est d'ailleurs elle aussi un « lieu du moi », symboliquement placée derrière le portrait de Don Ruy lui-même. Elle est aussi l'antithèse de la profondeur sépulcrale où Carlos renaît en un être nouveau. Ce dernier traite d'ailleurs ironiquement la nécessité fatale de la vengeance : « cette histoire » (1741). Il l'a oubliée et pardonne : renouveau impossible pour Hernani comme pour Silva, qui appartiennent au Carnaval romantique, d'où tout espoir de renaissance est exclu. Ce lien fatal entre les deux personnages se noue dans cet antre obscur, sous les masques divers portés par l'un et l'autre. Il est aussi le signe d'une force qui les dépasse.

B : LA FORCE OBSCURE DU DESTIN

La « force » qui va est une force inconnue qui dépasse Hernani : elle est commune aux autres héros. Ainsi peuvent s'expliquer des réactions dont la critique a pu stigmatiser l'in vraisemblance et l'incohérence : volte-face d'Hernani renonçant à sa haine, acharnement de Don Ruy à se venger du jeune homme qu'il a sauvé. C'est cette force, agent du « destin caché », qui donne au personnage une dimension héroïque tout en le menant quoi qu'il arrive à sa perte.

Il y a dans cette force fatale une dimension autodestructrice, venue des profondeurs de l'être, contre laquelle le moi ne peut rien. Certes, comme le montre Anne Ubersfeld, le couple fatalité-providence est le plus souvent en position de destinataire ; mais en définitive, c'est le choix d'un personnage qui engendre le dénouement. Hernani pourrait ne pas respecter son serment, Don Ruy ne pas en exiger le respect. Chez Ruy Blas, cette force fatale prend la forme paradoxale du rêve contemplatif et paresseux (308). Mais son destin, qui est la fracture tragique du moi, est scellé dès l'aube de sa vie. Né dans le peuple, contrairement à Hernani, ayant commencé sa vie dans les champs où Hernani est arrivé à la suite d'un revers de fortune, il est, contrairement à ce dernier, d'emblée orphelin. Mais à cette misérable origine vient se surajouter une éducation au collège, où l'on fait de lui un rêveur au lieu d'un ouvrier : erreur fatale...ancrée au cœur du moi, qui fera du ver de terre l'amoureux d'une étoile.

C : LA PRÉSENCE DE L'HÉRITAGE TRAGIQUE

Le théâtre de Hugo porte en effet l'héritage d'une tradition tragique : celle de la fatalité grecque, celle de l'héroïsme cornélien (dont participe pleinement Dona Sol, étrangère elle-même au grotesque), celle de Shakespeare, évidente dans la conclusion d'*Hernani*. Celle de Racine aussi, discrètement évoqué à travers les muets de la maison de Salluste, qui rappellent les agents de mort de *Bajazet*. Leur présence auprès de Ruy Blas qui apparaît comme leur maître connote d'emblée (339-340) le destin fatal qui le menace et s'accomplira dans cette maison même, en silence. Comme *Hernani* s'engouffre dans la cachette du portrait, Ruy Blas s'est engouffré dans cette maison-piège. Selon Hugo lui-même, dans la préface de *Ruy Blas*, le protagoniste même est la tragédie.

Plus généralement, dans *Hernani*, c'est ce que Barthes appelle, dans son *Sur Racine*, la « loi de la vendetta », la loi du passé, qui se retrouve chez Hugo. Dans *Andromaque*, elle était incarnée essentiellement par la protagoniste, mais aussi par Oreste et Hermione. Pyrrhus était au contraire l'homme de l'avenir. Ne retrouve-t-on pas cette même configuration dans *Hernani* ? Silva d'un côté, Carlos de l'autre. L'intertexte tragique, plus prégnant dans cette pièce que dans l'autre, donne au carnaval une profondeur qui n'est pas mensongère mais vient au contraire enrichir le drame.

Le moi dramatique hugolien est de fait un moi clivé, marqué par le contraste et la dualité, notions essentielles à la définition du drame.

3/ UN « MOI DRAMATIQUE » DUEL

A : LE GROTESQUE ET LE SUBLIME

Ce moi **fracturé** oscille entre grotesque et sublime : soit qu'il passe de l'espace B à l'espace A, soit qu'il quitte A pour B. Anne Ubersfeld présente le schéma de *Ruy Blas* comme le plus lisible et le plus profond. Le héros éponyme est inséré en A, après que le grotesque César, l'autre personnage B, a refusé de rejoindre son espace d'origine. « Le moteur de cette insertion est l'amour et quand elle paraît totalement accomplie par l'amour de la femme A, le héros est violemment renvoyé à son espace par le retour du maître. » Mais la position de Salluste lui-même est ambiguë, puisqu'il a été chassé de A par l'exil et n'accomplit son retour, comme on l'a vu plus haut, que déguisé en B. Quant à la reine, menacée de tomber en B, elle reste en A grâce au sacrifice final de Ruy Blas. D'ailleurs, est-elle masquée dans l'espace B, où elle devient « Madame de Neubourg », selon l'appellation ironique de Salluste, ou dans l'espace A, où elle est tenue par une stricte étiquette de cacher ses sentiments, d'oublier la femme qu'elle est (1254) ? Condamnée à rester Reine, elle portera un masque non grotesque, non monstrueux, mais apparemment sublime. C'est le contact du grotesque qui lui avait

offert un bref instant la possibilité de devenir elle-même, de faire parler, à la fin de l'acte III le fond de son cœur.

Le schéma d'*Hernani* offre lui aussi l'exemple d'allers et retours d'un espace à l'autre, illustrant le caractère contrasté des personnages.

A ce jeu de contrastes structurel entre les deux espaces dramatiques s'ajoute un contraste donnant aux personnages deux visages. Ainsi don Ruy, nous l'avons vu, apparaît comme le barbon « monstrueux », abusant comme Arnolphe ou Bartholo de son statut pour épouser la jeune Dona Sol. Mais il incarne aussi les hautes valeurs morales d'une Espagne séculaire, dont la scène des portraits fait de lui l'héritier. Il n'hésite pas à affronter le roi, et finalement à livrer celle qu'il aime, pour honorer la loi de l'hospitalité, digne descendant des ancêtres qu'il présente, à Carlos. Ainsi conclut-il : « Mieux voir croître du chanvre où ma tour s'éleva/Qu'une tache ronger le vieux nom de Silva. »(1187-88) Inversement, c'est cette même loi, celle, inflexible, du passé, qui le conduira à exiger la mort du héros. Mais quel masque est le plus « vrai » ? Celui du barbon ou celui du portrait ?

Le « lieu du moi » semble donc moins fixe que ne l'affirme Anne Ubersfeld. Et cela d'autant plus qu'il dépend aussi du regard des autres, du filtre de l'ironie : les leçons de Ruy Blas et de Don Ruy peuvent apparaître « sublimes », mais aussi dérisoires si elles sont commentées par Salluste ou Don Carlos.

Or cette fracture interne s'accompagne d'un brouillage des « emplois » traditionnels du théâtre

B : EMPLOIS ET CONTRE-EMPLOIS

Le moi semble difficilement réductible à un seul masque de théâtre. Ainsi le barbon don Ruy, dans un dialogue qui tourne au soliloque amoureux, tendant au monologue (765-774), est-il aussi un amoureux sincère lorsqu'il exprime la profondeur de son amour. Pour tenter d'émouvoir Dona Sol (mais le spectateur sait que c'est peine perdue) et pour émouvoir le spectateur (on n'oublie pas que c'est à lui que s'adresse tout le discours de l'auteur, dans le cadre de la double énonciation), Don Ruy Gomez énonce des propos où le « je » (présent dans le vers 727) s'efface au profit du « on », présent dans les 9 premiers vers.

La destinataire de cette réplique ne trouve d'ailleurs pas d'autre réponse que le seul mot « Hélas ! ». Bien plus, ce même personnage, s'il incarne les valeurs ancestrales, remplit aussi l'emploi, comme on l'a vu, du Père Noble et du Commandeur, issu de la tragédie cornélienne. C'est lui qui est la voix de la « fatalité » (2149). Les masques se succèdent et se contredisent, comiques, tragiques, grimaçants, et font du personnage un monstre, certes, mais un monstre dont la vérité est plurielle.

Pluralité dont le déguisement même apparaît comme l'emblème : issu d'une tradition théâtrale comique, il prend chez Hugo une fonction nouvelle. Pour Ruy Blas, valet déguisé en maître, Hugo se

serait inspiré du déguisement des *Précieuses ridicules*. Pourtant, de cet « instrument » comique, il va faire un piège tragique, un étau dans lequel Ruy Blas finira broyé. « A l'acte IV, le costume chatoyant de César ne le protège plus, écrit Sylvain Ledda, et n'a plus la saveur grotesque du premier acte » (*De flamme ou de sang*). C'est d'ailleurs le déguisement même qui provoquera la perte de César et par voie de conséquence celle de Ruy Blas. « L'apparence carnavalesque » change donc de nature en passant d'un genre à l'autre et au sein même du drame.

Outre les emplois issus de la comédie et de la tragédie, les drames hugoliens empruntent aussi au mélodrame, comme le souligne Florence Naugrette dans le *Théâtre romantique*. Ainsi de Dona Sol, l'innocente persécutée, de Carlos, le tyran, d'Hernani, le sauveur masqué... Mais l'emploi du Traître peut passer d'un personnage masculin à l'autre. Hernani, le Sauveur, est aussi le bandit conspirateur. Dona Sol elle-même est à la fois angélique (61) et passionnée, comme le montre l'issue du drame. Hernani est à la fois l'amant et la bête sauvage assoiffée de sang, prêt à fouiller dans le cœur de son ennemi (406). Ainsi le Lion peut-il facilement devenir Tigre à son tour...

Le « dire-vrai » étale de l'apparence théâtrale passe donc par un brouillage des genres théâtraux mêmes, et, pourrait-on dire, étale la « véracité du moi ».

Cette dualité, ou plutôt cette pluralité, fait des personnages des « emplois » ambigus, qui peuvent revêtir diverses fonctions au sein du schéma actantiel. Plus que dans aucun autre univers théâtral, les personnages hugoliens peuvent passer d'une fonction à une autre.

C : DES ACTANTS AMBIGUS

Comme le remarque Ubersfeld, le sujet n'est plus roi ou prince, mais celui qui n'avait pas vocation naturelle à l'être (bandit, laquais). Mais par ailleurs, il est presque toujours possible d'inverser le schéma et de faire du sujet l'objet et inversement. Ainsi Dona Sol peut-elle être aussi bien l'un que l'autre, face à Hernani. De même pour Ruy Blas et la Reine. L'ambiguïté frappe également le couple destinateur-destinataire, celui-ci étant à la fois le sujet lui-même (donc l'amour) et la mort et le néant. De là les deux dénouements qui se présentent sous la forme de duos d'amour dans la mort. Dès lors, le monstre est aussi celui qui offrant au début de la pièce l'amour apporte la mort, sa propre mort et éventuellement celle de l'objet aimé.

Contradictoire aussi est l'adjuvant : ainsi de César de Bazan qui sans le savoir aide finalement Salluste dans son entreprise, contre son « frère » Ruy Blas. Tandis que l'opposant peut devenir adjuvant, tel Carlos devenu Charles Quint.

On voit que le fameux schéma actantiel, peut-être trop prisé par Ubersfeld, *montre* le caractère contradictoire, « monstrueux », des personnages considérés comme actants, et confirme leur pluralité, la complexité de leur fonction sur l'échiquier théâtral.

Si l'on reprend donc la notion essentielle du « monstre », il faudra y voir, plus qu'une figure unique de vrai moi, un être aux multiples visages, issu de traditions théâtrales contradictoires, pris lui-même dans de fatales contradictions. Ce n'est pas *un* masque qu'il porte, mais plusieurs, qui font du moi une instance disparate et lui interdisent de s'installer en un « lieu ».

III UN MOI ÉCLATÉ ET SANS LIEU

1/ JE EST UN AUTRE

A : LE MOI ET SON DOUBLE

Non seulement le moi « monstrueux » est duel, mais il tend à trouver en un autre personnage son double, son frère, son jumeau. Dès l'ouverture de chacune des deux pièces, le personnage éponyme trouve son double : Carlos pour Hernani, César pour Ruy Blas. Le roi déguisé se fait passer pour Hernani, dont on a vu qu'il a « dérobé » l'identité (ce qui est encore confirmé par le geste d'Hernani jetant son propre manteau sur les épaules du roi (fin II,3). César et Ruy Blas, véritables frères (en fait doubles inversés), se rappellent mutuellement leurs jeunes années passées ensemble (287-88 ; 448). Cette gémellité va être exploitée par Salluste (466) qui, après avoir soupçonné que les deux hommes se connaissent, constate leur ressemblance physique. Ruy Blas ayant refusé de suivre César, Salluste, ayant échoué à employer ce dernier, n'a plus qu'à passer à son frère jumeau, et à le faire passer effectivement pour son jumeau, en lui donnant son nom en même temps que la tâche qu'il réservait à l'autre... Les deux personnages, comme l'écrit Ubersfeld, sont l'un et l'autre la moitié d'une même figuration, et par eux le grotesque envahit toute la pièce. Ainsi se trouve réactivé ce thème romantique, qui devient déterminant pour l'intrigue et son issue fatale. Ruy Blas devenu César réussira grâce à ce nom à accéder au pouvoir et à l'amour ; mais César revenu, victime de plusieurs quiproquos (IV, 2, 3 et 4), deviendra malgré lui l'opposant fatal de son « frère ». Les trois scènes s'ouvrent par une question engageant César à confirmer son identité ; celui-ci ne peut que la confirmer en effet...mais il n'est pas le « bon » César, c'est-à-dire le faux ! La gémellité joyeuse, source de vie, du premier acte, révèle finalement son caractère mortifère : ce dédoublement du moi participe lui aussi de la monstruosité et de la profondeur cachée. Ubersfeld voit même dans ce couple gémellaire la résurgence du mythe caïnique : Ruy Blas sans le savoir « liquide » son frère, par la faute directe du Père. Par là même, il est acculé à l'étape suivante, celle du meurtre du Père... Ruy Blas serait à la fois Abel — le frère privilégié — et Caïn — le meurtrier. Redevenu Caïn, le non-privilégié, il devra aller jusqu'au meurtre...

Il semble, si l'on considère le couple Carlos-Hernani, que la fraternité soit décidément porteuse de mort : Carlos renaissant autre permet d'abord à Hernani d'en faire autant. Mais la suite dément cette heureuse issue : si Carlos a acquis un autre nom, Hernani n'a retrouvé le sien que pour

peu de temps, et la renaissance de l'un est rapidement suivie de l'anéantissement de l'autre. Le roi-bouffon est devenu empereur ascète ; le bandit-roi redevient bandit et meurt.

Cette « monstrueuse » fraternité, si elle s'exhibe, *cache* des germes mortifères : le je ne peut survivre dans cette relation gémellaire. Pas plus qu'à une autre menace, corollaire de celle-ci, qui est celle de l'aliénation.

B : LE MOI ALIÉNÉ

La gémellité en est une première forme, comme l'illustre l'équivoque sur la forme verbale « suis », dans le monologue d'Hernani évoqué plus haut. Mais le moi grotesque devient fréquemment la chose d'un moi puissant qui le dévore. Ruy Blas appartient à Salluste (auquel est symboliquement et métonymiquement associé l'objet *clé*(335)) dès le début de la pièce, et définitivement à la fin du premier acte. Le pacte qu'il accepte est d'ailleurs déjà inscrit dans ses rêves, dans les tréfonds de son moi, dans une profondeur cachée : s'adressant à César, qui lui incarne la liberté, il se déclare prêt à vendre son âme au démon pour pouvoir s'approcher de la Reine (I,3 421-425). Hernani par un même pacte faustien appartient à Don Ruy dès la fin de l'acte III. Par métonymie, Hernani se fait le bras de son maître (III, 7). Mais l'image la plus saisissante de cette (dé)possession est donnée par le héros pénétrant dans la cachette située sous le portrait de don Ruy. Le jeune homme est littéralement dévoré par le vieillard, une nouvelle fois de façon métonymique, *spectaculaire* (la force du langage théâtral est ici à son comble). Comment pourrait-il sortir indemne d'une telle expérience ?...

Cela d'autant plus qu'Hernani est dès l'abord défini, tout comme son futur « maître », par les forces du passé, par la loi du père, comme Silva par la loi de ses ancêtres. Le je au visage pluriel est en fait un je qui ne s'appartient pas.

Or c'est tel qu'en lui-même qu'il aspire à être aimé, et non en tant qu'autre.

C : L'IMPOSSIBLE RECONNAISSANCE

Hernani redevenu Jean d'Aragon corrige l'erreur de Dona Sol (1916 sqq.). Il se dit tel qu'en lui-même, se dépouille à la fois de son nom d'emprunt et du « rêve » qui l'accompagne : là réside, croit-il, son « dire-vrai ». C'est comme Jean d'Aragon qu'il est « mari de Dona Sol ». Mais le cor le rappelle au serment de « l'autre » qu'il croyait ne plus être, à la possession aliénante qu'il avait « oubliée ». Ce n'est qu'au moment de mourir qu'Hernani s'entendra nommé de son nom d'origine. Cette coïncidence était d'ailleurs annoncée dans la tirade par laquelle il avait révélé cette identité, envahie par le réseau lexical de la mort (1719sqq.).

Tel est aussi le cas de Ruy Blas. La Reine mise face à la véritable identité de celui qu'elle aime refuse d'abord de croire à cette vérité. « Don César ! » s'exclame-t-elle encore au vers 2221. L'ultime récompense de Ruy Blas sera d'entendre son nom prononcé par celle qu'il aime : « Merci. », dira-t-il dans un dernier souffle.

Le véritable nom, la véritable identité, masquée par une autre ou plusieurs autres, ne peuvent être dits et reconnus qu'au moment ultime, et leur profération ne peut qu'être accompagnée de la mort du héros. De même Lucrece Borgia ne pourra se révéler à Gennaro comme sa mère qu'à l'instant même de sa mort. La reconquête du moi, sa libération, sa reconnaissance par l'être aimé, ne peuvent s'accomplir qu'en même temps que la fatalité.

Ce nom indicible sans danger de mort fait du je monstrueux un je finalement introuvable, perdu, soumis à la dissolution.

2/ UN JE INTROUVABLE

A : PROLIFÉRATION ET ABSENCE DU NOM

Ruy Blas : c'est sur ce nom que s'ouvre la pièce, qui s'achèvera aussi sur lui. Mais la gloire de César — le véritable porteur de ce nom, ironiquement, sera pendant ce temps esclave en Afrique — de courte durée, n'aura été qu'une parenthèse de quelques mois. C'est sur cet amer constat que s'ouvre le cinquième acte (2001). L'apostrophe qui ouvre la scène suivante, lancée par la Reine, « Don César ! », n'est qu'un reste de ce rêve. Avant d'en arriver à le nommer enfin, la Reine ne l'appellera que « Monsieur... » (2207). Il n'a plus de nom, il *n'est* plus.

Quant à César, il est pourvu d'une multitude de noms d'emprunt mais perd le sien. Il a changé César pour Zafari (151). En Afrique, il n'a plus de nom. Revenu, il est désigné par son nom mais pris pour un autre par trois fois. Il est pourtant décidé à « se nommer » (1622). Au laquais, il répète trois fois son nom en un vers (1645). A Salluste, qui a « compromis son nom », il annonce qu'il va « le crier sur les toits » (1972). Mais l'Alcade ne verra sur lui que des vêtements portant le nom de Salluste ou le blason du comte d'Albe. Qui est-il donc ? Qui est ce « moi » qui tombe de la cheminée ? (1552) Matalobos, le fameux voleur qui avait donné à César le pourpoint volé (129). Salluste s'en souvient, et le fait disparaître à nouveau, croulant sous les noms d'emprunt. Cette dissolution du nom annonce celle de son « frère »...

Hernani, autre héros proscrit, n'a pas de nom sûr. Ce moi monstrueux se perd lui aussi dans ses multiples identités qui le mènent au néant. Le moi monstrueux est aussi le moi qui en permanence est menacé de néantisation : le carnaval se danse autour d'un gouffre.

Perdu entre ces multiples noms, le *je* lui-même ne parvient plus à se dire, et se dissout.

B : LE VAIN DISCOURS DU JE

Le « monstre », au moment même où il croit pouvoir se dire, fait entendre l'impossibilité même où il est de se dire. Il en est ainsi de la fameuse tirade de Ruy Blas, le « Bon appétit... ». Le discours sublime est d'une part prononcé par un valet, comme le sait le spectateur. Plus encore, c'est la

situation d'énonciation qui fragilise ce discours, discours inutile, prononcé par un locuteur s'adressant à des sourds, les ministres, puis à un mort, Charles Quint (qui lui au contraire s'était adressé à Charlemagne pour devenir lui-même empereur). Ce discours ne peut donc que rester sans effet, vide de fonction illocutoire. Bien plus, il dénonce la dissolution du je de l'énonciation même. C'est, après le *vous*, le *nous* qui l'emporte sur le *je*. Celui-ci n'apparaît que quatre fois : un je qui se dit en situation d'observateur et de témoin (1092 ; 1098). L'expression ironique « mes maîtres » tombe quant à elle sous le coup de la double énonciation, et prend son sens propre. Comme l'écrit Ubersfeld : « Paradoxe d'un discours de ministre et de maître où le je de l'affirmation de soi ne trouve pas sa place. » Bien au contraire, le je est en position d'objet, dans des situations qui ne sont guère celles d'un ministre : « On m'a volé, moi... ». C'est l'homme du peuple qui parle sous couvert du ministre. Et la vanité de ce discours ne tardera pas à être confirmée par le retour du maître, Don Salluste. Lorsque Ruy Blas affirme son *moi*, c'est pour dire, en tant que valet, le manque qui le caractérise (1,3) ; lorsqu'il parle en position de force, ce *je*, comme on l'a vu, s'efface.

De même, au moment où Hernani croit pouvoir assumer le *je* de Jean d'Aragon, le cor le ramène à celui d'Hernani et trahit la vanité du lyrisme de sa tirade sublime. Les personnages se trouvent tout au long du drame

C : ENTRE ABSENCE ET PRÉSENCE : MONSTRE ET MÉLANCOLIE

C'est ce qui s'exprime de façon récurrente à travers le désir de mort, dans la bouche d'Hernani (II, 4 ; III, 4, 1032), ou dans celle de Ruy Blas, prêt à perdre son âme pour voir la reine, au début du drame, ou à mourir pour la sauver au début du 4^e acte. Mais c'est aussi le cas de Dona Sol, qui avoue ne pas exister sans Hernani (159), ou de la Reine, reine pour tous, femme pour le seul Ruy Blas (769) : « Que c'est faible une reine, et que c'est peu de chose ! » Don Ruy propose à Dona Sol de l'aider à disparaître, de partager ses derniers jours, la moitié des ses « derniers ans » (775 sqq.). Hernani proclame son nom pour revendiquer son droit à une mort glorieuse (1739-40).

Or l'inscription du lyrisme dans le dialogue trahit plus d'une fois cette « absence » du je aussi bien que celle du destinataire. On a vu comment se traduisait ce phénomène dans le cas de la tirade de Ruy Blas. Dialogues de sourds que ceux d'Hernani et de Dona Sol, aussi bien au début de la pièce (1,2), — où la jeune fille, en réponse aux mises en garde du héros, ne répond qu'en parlant de son amour — qu'à la fin, où elle n'entend pas ce que signifie le son du cor. Dialogue de sourds aussi que celui de Don Ruy et de la jeune fille, lui parlant d'amour, elle de mort. Lorsque le je lyrique veut se faire entendre, il semble condamné à sombrer dans l'inexistence, et met le dialogue en péril. Mais, comme l'écrit Olivier Decroix à propos d'*Hernani*, « le lyrisme *travaille* le drame pour en faire un drame du détachement de soi (...) Concrètement, le lyrisme à l'œuvre s'assimile à la diction de la perte de soi. »

Or le lyrisme annonce dans les deux pièces le retournement et retour du grotesque. Cette obsession du néant chez les personnages hugoliens, mène finalement à la révélation tragique : la fracture monstrueuse est irréparable, et ne pourra être comblée que dans l'acceptation du néant. Le moi ne pourra être paradoxalement « récupéré » que dans cette acceptation-là, celle d'un échec et d'une illusion.

3/ ÉCHEC DE L'INTRONISATION ET TRAGIQUE HUGOLIEN

1 : L'ILLUSION DU GROTESQUE ROI

Le passage de B à A s'avère systématiquement ne pouvoir être qu'illusoire, aussi bien que le retour en A pour celui qui est passé en B. L'intronisation de Ruy Blas en ministre est rendue dérisoire par le retour de Salluste, qui ne tarde pas à rappeler qui est le maître et qui est le valet, et ainsi à détrôner le roi de carnaval, sans pour autant d'ailleurs retrouver sa propre grandeur (III, 5). Le marquis traite par le mépris ironique le grand discours de son valet adressé aux ministres, et le ramène à la réalité par une cinglante et humiliante réplique (1335). Toute la scène signifie l'éclatement du « monstre » Ruy Blas-César : l'être hybride ne peut subsister. Il en va de même lorsque Don Ruy ramène Jean à Hernani : celui-ci ne peut que faire machine arrière et demander à Dona Sol de lui redonner son ancien nom, qui est le vrai, celui du proscrit auquel est interdit le retour à la noblesse : la transgression ne peut être que fatale. Ainsi le lyrisme dont nous disions plus haut le néant se trouve-t-il condamné par le drame : le moment où il a atteint son sommet (V,3) annonce la mort. « Le nœud de l'action, écrit Ubersfeld, représente chez Hugo le point où le sujet prend conscience de sa fracture interne et de *l'impossibilité de la combler*. » (p. 603) C'est cette impossibilité, cette dualité mortelle, que montre finalement le drame : là est l'ultime « véracité du moi ».

La monstration de cette illusoire unité va de pair avec celle d'une autre illusion, qui serait celle d'un peuple-sujet.

2 : L'ILLUSION DU PEUPLE SUJET

Le « moi dramatique » est aussi un moi politique. Or ce que montrent les deux drames, outre la néantisation du monstre, c'est l'absence du peuple. Hernani ne lui appartient que faussement, de même que César. Quant à Ruy Blas, s'il parle du peuple, c'est avec le masque du noble. Et il échouera à faire entendre le discours de la justice (1076), castré par Salluste dans la scène suivante. Le moment n'est pas encore venu où l'homme du peuple pourra prendre la place du roi, laissée vacante dans le dernier grand drame de Victor Hugo.

La faiblesse politique même d'Hernani est *apparente*, signalée par l'absence même du peuple sur scène. Nous ne verrons qu'un seul de ses 3000 montagnards (III,4), alors que Carlos y apparaît avec ses officiers et ses soldats, et Don Ruy avec ses valets. Quant au programme politique de Jean d'Aragon, on n'en saura rien, mais la mention des « bastilles » ne semble guère favorable au peuple. Le politique est le plus souvent maintenu hors-scène dans *Hernani*, et il n'apparaît que pour être néantisé dans *Ruy Blas*.

La parole du peuple-grotesque comme sujet de l'Histoire est donc sanctionnée de façon irrémédiable, comme irréaliste. Mais subsiste

3 : UN VIDE OUVERT SUR L'AVENIR

Cet éclatement fatal du moi-grotesque, moi indicible, s'accompagne de celui du je de l'écrivain lui-même, qui semble garder ses distances avec chacun de ses personnages, ne jamais faire coïncider son propre je avec aucun d'eux, à la différence de Musset, par exemple. De ce fait même, la parole du je monstrueux, détachée du je lyrique, pourrait être, comme le postule Ubersfeld dans sa conclusion, celle du je universel. Celle d'un public unifié, dont rêvait Hugo, et qu'il n'a pas su créer, puisque cette parole grotesque, liquidant le mythe de l'individu autonome, n'a pas été acceptée par ses contemporains.

On ne sait plus qui parle en effet : ni le roi, ni le bouffon ; l'un et l'autre, ou Personne. Ce qui a paru inacceptable alors, ouvre pourtant sur l'avenir : le vide laissé par la disparition de Carlos au 5^e acte, celui que laisse le Roi durant toute la pièce dans *Ruy Blas*, peuvent paraître prometteurs d'une ère nouvelle, où Ruy Blas pourra parler en son nom propre et se montrer tel qu'en lui-même.

CONCLUSION

On pourra donc confirmer que le théâtre de Hugo refuse le mythe de l'intériorité, de la psychologie des profondeurs cachées, au profit d'une « véricité du moi » se confondant avec ce que montre celui-ci, au sein d'un théâtre carnavalesque, où les identités sont usurpées, où les déguisements abondent, où roi et bouffon se confondent, où le sublime se mêle au monstrueux.

Mais plus exactement, c'est dans la contradiction qui fait fatalement de lui un monstre qu'existe le personnage. Celui-ci ne se réduit pas au seul masque mais trouve sa richesse dans les facettes d'un moi qu'il montre successivement, et qui font de lui le lieu de rencontres, de croisements imprévus, provocants.

Provocation d'abord inacceptable que cet éclatement du moi qui ne peut se résoudre que dans sa néantisation ; car c'est bien le néant d'un carnaval funèbre que *montre* ce théâtre. Tel est le monstre hugolien : chargé de montrer le néant qui menace le je individuel, sujet dissous, dans un monde dont la vérité est celle du carnaval.

Le vide que montrent ostensiblement les deux drames laisse place à la conscience critique du spectateur, comme le souligne Florence Naugrette. Laissant dans l'avenir une place au peuple, il ouvre aussi un nouvel horizon sur le plan esthétique, « ancêtre de la distanciation brechtienne », peut-être, « en ce qu'il interdit l'adhésion pleine et entière au héros, et toute polarisation manichéenne des personnages » (page 281). Comme les mains imaginées par Vitez pour sa mise en scène d'*Hernani*, symbolisant soit les forces du passé (substituées aux portraits) soit celles de l'avenir (main géante articulée du tombeau), le théâtre du monstre hugolien, dans sa bigarrure, dans sa polyphonie carnavalesque, est celui de l'ouverture : il provoque parce qu'il remet les codes en question, parce qu'il montre le néant dans la multiplicité, mais aussi parce qu'il retrouve dans cet inacceptable éclatement du je le germe d'une renaissance apparemment absente de son carnaval funèbre.

Pierre MISCEVIC

Rapport de la Deuxième composition française (littérature comparée)

Moyenne de l'épreuve : 5,98

Rappels et conseils méthodologiques

Une bonne copie satisfait tout d'abord un certain nombre d'exigences dites formelles, que nous rappellerons rapidement. Une écriture lisible, des lignes espacées, des paragraphes bien distincts, des parties séparées par des blancs, les titres des œuvres soulignés... facilitent le travail du correcteur et contribuent à une première impression d'ensemble favorable. L'orthographe et la correction du français ainsi qu'un niveau de langue adapté (ni familier, ni précieux, ni trop technique) sont des éléments sans lesquels une copie ne peut prétendre à une bonne note. On peut également évoquer dès maintenant la question de la longueur de la copie. S'il est difficile, en la matière, de donner une norme, puisque celle-ci devrait faire entrer en jeu la graphie ainsi que la mise en page, deux paramètres variables selon les candidats, il n'en reste pas moins qu'une bonne copie n'est ni trop brève (l'on ne saurait traiter le sujet en quatre pages), ni trop longue (les copies de plus de vingt pages sont rarement bien notées). Le nombre de pages qu'on peut raisonnablement prétendre écrire lors des sept heures réglementaires se situe en général entre 12 et 18. Rappelons enfin que les parties doivent être équilibrées, sans être bien sûr d'une longueur identique : trop de copies proposent des I et des II de plusieurs pages et un III qui en occupe à peine une. La première phrase de la copie fait partie de ces exigences formelles. Or, trop de candidats ne font aucun effort pour entrer en matière, soit qu'ils citent directement le sujet, soit (le plus souvent) qu'ils proposent une première phrase sans rapport aucun avec ce qui suit. L'effet en est particulièrement déplorable lorsqu'il s'agit d'une phrase-cliché : un pourcentage élevé de copies commence par « On ne naît pas femme, on le devient », ou « Mme Bovary, c'est moi. » Ces citations n'amènent aucunement le sujet et réduisent la première phrase de la dissertation à un appendice inutile. De plus, alors que les candidats pensent sans doute donner ainsi l'impression de posséder une belle culture générale, l'effet produit sur le correcteur est exactement inverse : le recours à ces citations très connues laisse plutôt entrevoir un vernis culturel superficiel et fragile.

Pour un relevé précis des fautes de grammaire, de syntaxe, d'orthographe et de lexique les plus fréquemment commises par les candidats à l'agrégation de lettres modernes, ainsi que des maladresses stylistiques les plus courantes, on se reportera aux rapports des années précédentes, celui de 2007 tout particulièrement (nous ne saurions trop insister sur l'utilité de la lecture de ces quelques pages). Nous nous bornerons à ajouter à cette liste un terme fréquemment utilisé par les candidats et généralement mal orthographié : misogynie (et non misogine, ni mysogine). D'autre part, on signalera une utilisation mal à propos du terme « objectivation », qui désigne le processus mental consistant à transformer en réalité objective quelque chose qui serait subjectif, et non,

comme le pensent plusieurs candidats, le processus par lequel on donne le statut de chose à une réalité. Le terme approprié serait ici plutôt « réification ».

Faut-il rappeler que la connaissance des textes au programme est un préalable à l'obtention d'une note correcte ? Cette année, en ce qui concerne la littérature comparée, le volume du corpus ne constituait pas une difficulté majeure. Si les copies de candidats qui ont manifestement fait une impasse totale sur le programme sont rares, plusieurs témoignent d'une lecture rapide et unique, alors qu'il est recommandé de lire plusieurs fois les textes. Le respect de l'orthographe des noms propres est sans doute un premier signe de lecture attentive. Si le jury aurait sans doute tort de trop se lamenter sur le *r* qui manque généralement à *Trantridge*, il est en droit de s'étonner de l'absence du même *r* à *d'Urberville*, car l'orthographe du nom joue un rôle important dans l'histoire même de Tess. On regrette en revanche la présence de ce *r* à la fin de *Fontane*, tout aussi souvent d'ailleurs amputé de son *e* final, qui vient malencontreusement s'accoler à la fin du prénom de l'héroïne, Effi (et non Effie). Le deuxième *n* fait presque toujours défaut à *Innstetten*, tout comme le deuxième *p* à *Trippelli*, etc... On peut toutefois incriminer ici un manque d'attention. Mais que penser des candidats qui affirment que Nana a été emportée par la syphilis, que Tess est morte à Stonehedge ou sur l'échafaud, qu'Effi est une bourgeoise allemande, que Crampas est un jeune homme vigoureux capable de satisfaire les appétits démesurés de la jeune femme, qu'Innstetten a couché (sic) avec la mère de son épouse... Ces candidats ont-ils perdu leurs moyens le jour du concours ou bien n'ont-ils jamais lu les œuvres ? Il va sans dire que l'impression produite sur le correcteur par de telles erreurs est désastreuse.

Faut-il rappeler enfin qu'il est indispensable, afin d'obtenir une note supérieure à la moyenne, de traiter le sujet ? Ainsi, c'est bien le sujet proposé le jour de l'épreuve, et non l'intitulé du programme de l'année, qui doit orienter la réflexion. Rabattre celui-ci sur la question du roman naturaliste n'était pas acceptable. Or, l'horizon naturaliste a conduit beaucoup de candidats à tordre le sujet en identifiant (au mépris de la cohérence de la citation et avec un peu de mauvaise foi intellectuelle) l'« appareil de circonstances, de situations, de comparses » avec la notion du « milieu » naturaliste. Dans la citation il était question de conventions et de stéréotypes littéraires, non de types sociaux. Surtout, la citation visait la « littérature » en général, et en aucun cas le roman naturaliste, label qui d'ailleurs ne s'applique pas vraiment à *Tess* ni à *Effi Briest*, ce que la plupart des candidats ont oublié. De même on ne pouvait se contenter d'une méditation sur la notion de destin et de destinée tragiques, dont se satisfait un nombre élevé de copies. D'une manière générale les candidats se réfugient trop souvent dans des développements « prêts à l'emploi », vus en cours, mis au point pour un autre sujet traité durant l'année, ou bien lus dans un ouvrage sur le programme. Dans le meilleur des cas ces développements collent mal à la réflexion et rencontrent le sujet de loin en loin ; dans le pire il sont totalement étrangers à la problématique propre au sujet. Le jury s'en désole d'autant plus qu'un de ses soucis majeurs au moment du choix du sujet est justement d'éviter au candidat la tentation de reproduire des développements tout faits, et de l'inciter autant qu'il se peut à proposer une réflexion personnelle. Il ne faudrait pas en conclure que le cours et les publications sur le programme sont inutiles : ils sont précieux tout d'abord pour apporter au candidat un certain nombre de connaissances dont il ne peut faire l'économie, mais doivent être aussi considérés comme un entraînement à la

réflexion, qui pourtant doit se poursuivre de façon autonome. Le cours et les ouvrages sur le programme doivent être complétés par une lecture intime et originale des œuvres, surtout lorsqu'il s'agit de textes aussi riches que *Nana*, *Tess* ou *Effi Briest*. On ne saurait trop insister sur l'importance des explications de texte en cours d'année, qui constituent de loin la meilleure façon de se familiariser avec un texte et donc de préparer l'écrit (tout en s'entraînant pour l'oral). On ne saurait trop mettre en garde les candidats contre les développements convenus et les exemples qui les accompagnent (le fauteuil rouge de la comtesse Sabine, Tess sur la moissonneuse-batteuse, Effi et ses amies noyant les peaux des groseilles à maquereaux...). Un même fonds d'exemples revient en effet sans cesse dans les copies, souvent mentionnés de façon très allusive, sans citations explicites, sans références précises (chapitrage ou contextualisation sommaire), émanant à l'évidence d'une connaissance « de seconde main ». Quoi qu'il en soit le candidat doit être capable de mobiliser les éléments pris dans le cours, ou retenus de ses lectures critiques, en rapport avec le sujet. Le rôle du correcteur n'est pas de chercher dans un amas de connaissances hétéroclites livrées en vrac les éléments pertinents et le fil directeur qui les relie. La présence d'éléments sans rapport avec le sujet est tout aussi préjudiciable à la copie que l'absence de considérations centrales pour celui-ci.

Faut-il rappeler qu'afin de traiter le sujet, il est indispensable d'en faire une analyse rigoureuse et minutieuse ? L'introduction de la copie doit rendre compte de cette analyse, en maintenant le propos sous la tutelle énonciative de la citation au moyen du conditionnel ou de formules d'attribution du type « selon l'auteur de la citation... ». Analyser le sujet, c'est d'abord définir ses termes clés. Etant donné que les candidats ne disposent pas de dictionnaires, ils doivent mobiliser leurs connaissances, laisser les associations se faire, les références affleurer... Même sans connaître l'acception technique des différents éléments de la métaphore visuelle (paysage, effigie, vue), il était possible de les comprendre correctement. Il faut pourtant se garder de faire dire au sujet ce qu'il ne dit pas. Le candidat dispose certes d'une marge de manœuvre pour son interprétation du sujet, mais cette marge n'est pas infinie. S'il faut veiller à ne pas se couper de certains possibles du sujet, il faut tout autant se garder des extrapolations abusives. Or, le moyen le plus sûr d'enrichir la compréhension du sujet tout en évitant les extrapolations abusives consiste à considérer la citation comme un tout, possédant une cohérence interne propre. Autant dire qu'il ne suffit pas d'analyser les termes, mais qu'il est tout aussi vital de comprendre les relations qui les relient, d'articuler les différentes notions, de faire émerger des lignes de tension. Pour cela il faut d'abord procéder à une analyse syntaxique correcte de la phrase, toujours en relation avec son sens (et non à une analyse grammaticale gratuite qui ne permet de tirer aucun enseignement quant au sens). Rien de plus dangereux que d'arracher un terme à son environnement discursif. Les éléments de la métaphore visuelle (paysage, effigie, vue) étaient peut-être difficiles à saisir correctement au début, mais leur sens se déployait dans la tension avec la suite de la phrase (*des images où...*). On passera rapidement sur la mauvaise compréhension du groupe « on n'en connaît pas de vue », qui, alors que rien n'y autorisait, a été parfois compris comme « on ne la connaît pas de vue » (voire de manière plus fantaisiste encore : « remet en cause la visée de l'utilisation de la femme en littérature et donc il remet en cause la visée, la vue d'un tel roman »). D'autre part, il était inutile de s'étendre, dans une perspective platonicienne, sur la fausseté des « images », en oubliant la construction restrictive qui porte le terme ainsi que le complément qui le

prolonge (*on n'en connaît que des images où...*). Il fallait garder à l'esprit que la citation plaçait le débat sur le plan des représentations pour ne pas être tenté de voir dans l'« appareil de circonstances, de situations, de comparses » un avatar de la machine tragique, ou bien un écho de la notion naturaliste de « milieu »... De même pour la notion de « type », trop souvent comprise dans une acception sociologique et non littéraire. L'analyse syntaxique aurait pu éviter à un certain nombre de candidats, n'ayant pas compris que l'adverbe « indissolublement » renchérisait sur l'étroitesse de la relation entre « sacré » et « susceptible de possession », de gloser longuement sur le caractère « indissolublement sacré » de la femme. Le jury aurait préféré qu'ils mettent leur ingéniosité au service d'une interrogation sur l'équivalence entre la représentation verbale et picturale. On rencontre de plus en plus de copies qui ne citent pas intégralement le sujet, mais le rapportent par morceaux intégrés directement dans l'analyse : cette démarche nous semble dangereuse parce qu'elle favorise les glissements dont il vient d'être question.

C'est seulement au terme d'une telle analyse du sujet que le candidat est en mesure de mettre en place une problématique, en d'autres termes, de construire la question à laquelle il va s'efforcer, tout au long de sa réflexion, d'apporter une réponse nuancée. La problématique consiste en une reformulation de la thèse du sujet, sous forme de questionnement que le dit sujet appelle. Elle s'exprime si possible en une seule phrase, placée dans la dernière partie de l'introduction, avant l'annonce de plan. L'accumulation de plusieurs phrases interrogatives est le signe de l'absence d'une problématique unifiée, et annonce en général une réflexion éparpillée. Il est indispensable que la problématique considère le sujet dans sa totalité et qu'elle ne se contente pas d'en prélever simplement une partie, voire un terme. Or c'est bien là le travers le plus répandu : une lecture partielle du sujet ou une pulvérisation de la citation, qui se traduisent naturellement dans la copie par des oublis et une construction accumulative. On ne saurait en aucun cas se satisfaire d'une copie qui oublie un morceau de la thèse, par exemple la question du lien indissoluble entre sacré et possession. Le jury ne s'attend pas pour autant à ce que la copie épuise le sujet et tous ses possibles. Certes, des choix doivent être faits par le candidat, mais ces choix doivent porter sur une compréhension d'ensemble et non sur quelques mots. On ne saurait admettre qu'un candidat ne traite que de la question du sacré et de la possession (plan du type : I. La femme est divinisée, II. La femme est désirée, III. C'est parce que la femme est désirée qu'elle doit mourir, ou autre...). On ne peut non plus se contenter de concevoir sa dissertation comme une illustration des différents termes de la citation (plan du type : I. Il n'existe pas de vue globale de la femme ; II La femme est toujours entre type et allusion, entourée de comparses, circonstances et situations ; III La femme est un objet indissolublement sacré et susceptible de possession).

Nous rappelons avec insistance qu'une dissertation est une discussion, une confrontation de points de vue sur une question, mobilisant des arguments et des exemples, sans jamais perdre de vue l'objectif fixé au départ, dans la problématique. Un collage de développements artificiellement assemblés au moyen d'une transition s'efforçant vaguement d'articuler les idées, voire sans transition (dans plusieurs copies on passe d'une partie à une autre grâce à une formule du type « nous allons maintenant voir que... »), ne saurait s'appeler dissertation. Cela même si ces développements contiennent des éléments justes et pertinents. De même on ne peut appeler

dissertation une illustration des différentes propositions qui composent le sujet. Ce type de démarche peut d'ailleurs conduire à des absurdités : par exemple un pourcentage non négligeable de copies s'emploient à montrer que, en effet, la femme dans le roman est en général entourée d' « un appareil de circonstances, de situations, de comparses »... ce qui revient à dire que la pluie mouille. Dans une dissertation, chaque partie doit réévaluer, affiner, nuancer les positions défendues dans la précédente, et acheminer ainsi progressivement le lecteur vers la conclusion, qui est une réponse nuancée à la question posée dans l'introduction. Les enchaînements entre les parties, sous-parties et paragraphes doivent être serrés et faire toujours écho à la problématique. Il est conseillé de respecter le principe « une idée par paragraphe », l'idée étant résumée dans la première phrase du paragraphe (voir rapports précédents), puis étayée par des arguments tirés de toutes les œuvres (on peut tolérer ponctuellement l'absence de la mention de tel ou tel auteur dans tel ou tel paragraphe, mais l'équilibre devra être rétabli dans la suite du devoir). Le correcteur ne doit jamais avoir de difficultés à saisir pourquoi telle idée est développée à la suite de telle autre ; l'objectif et la progression doivent toujours être perceptibles. Tout ce qui vient d'être dit vaut aussi pour la troisième partie, que trop de candidats ayant correctement mené les deux premiers temps de la réflexion ont tendance à considérer comme plus « libre », autant dire comme un « bonus » où il est possible de recycler un développement prêt à l'emploi.

Enfin, beaucoup de candidats rencontrent de réelles difficultés à situer la réflexion sur un plan littéraire, et traitent de la femme dans la société et non de l'écho que les textes font à la place attribuée aux femmes (la femme est un objet, victime, aliénée, etc...), comme s'ils ne faisaient pas de différence entre littérature et réalité. Cette impression se produit lorsque les candidats oublient de dépasser la couche proprement événementielle des romans, faisant comme si le roman, pour dire des choses, n'employait d'autres moyens que les personnages et les situations. C'était là une autre manière de passer à côté du sujet, qui, justement, portait sur les enjeux de l'écriture et qui a été choisi, entre autres raisons, parce qu'il ne présentait pas le piège d'une approche trop thématique. Montrer à quel point la femme dans *Nana*, *Tess* et *Effi Briest* est victime de la société, voire de l'auteur lui-même qui lui en fait voir de toutes les couleurs, ne pouvait aucunement satisfaire le jury. Il n'était pas interdit pour autant, bien au contraire, d'adopter un ton raisonnablement militant et de prendre intelligemment parti. Il convenait cependant alors d'apprécier la subtilité avec laquelle le roman peut éventuellement épouser une cause.

Analyse du sujet

« La femme en littérature n'est ni paysage ni effigie et l'on n'en connaît pas de vue ; on n'en connaît que des images où elle n'est point seule mais entourée d'un appareil de circonstances, de situations, de comparses ; c'est-à-dire, soit des types proposés à la reconnaissance, soit des allusions proposées à l'imaginaire, tous caractères d'un objet indissolublement sacré et susceptible de possession. »

Ci-dessous un exemple de ce que peut être le travail d'analyse du sujet et de problématisation. Ce travail doit être effectué au brouillon, et ses résultats doivent être résumés dans l'introduction de la copie (après la transcription de la citation et avant la problématisation).

Remarques préliminaires :

- La citation ne porte pas sur les textes au programme, ni sur le roman, ni sur l'époque de la genèse des textes au programme. Le jugement, au présent, est à valeur on ne peut plus générale : il s'agit de la femme *en littérature*. Les mots du critique sont susceptibles de s'appliquer à tous les genres littéraires et à toutes les époques (donc aussi aux romans de notre corpus). Beaucoup de candidats, alors que rien ne les y autorisait, ont fait comme si la citation portait précisément sur le roman naturaliste, ou sur le roman d'avant le naturalisme (ce qui leur permettait de dire que le naturalisme a mis fin à ce regrettable état des choses).
- La phrase est dense et use largement de métaphores empruntées aux arts visuels. Elle contient des termes qui ont une acception technique précise, dont il faudra s'efforcer de cerner le sens, en les mettant en relation les uns avec les autres. Qui plus est, il faudra appliquer ces métaphores au roman dont les moyens sont par définition autres que ceux des arts visuels. Cela ne va pas de soi. Quel sens peuvent prendre les termes « paysage », « effigie », « vue », « images » lorsqu'il est question du roman ? Que dit-on lorsqu'on affirme que la femme dans le roman n'est pas « paysage », ni « effigie », ni « vue » ? Pourrait-elle l'être ? Quel est le sens du parallèle ? Peut-on imaginer, « en négatif » de la citation, un roman où la femme serait « paysage », « effigie », « vue » ? On ne peut répondre à ces questions avant d'avoir réfléchi sur la suite de la phrase.
- Même lorsqu'il n'use pas de métaphores, le critique emploie des termes (*circonstances, situations, comparses* ; à un autre niveau : *sacré, possession...*) dont il faudra s'efforcer de préciser le sens, toujours en faisant jouer les mots les uns avec les autres, mais sans jamais perdre de vue le lien syntaxique précis qui les unit. L'oubli de la syntaxe, nous l'avons déjà dit, peut conduire à des glissements non fondés.
- La phrase est longue. Pour dégager les enjeux du sujet, il faudra la résumer, en opérant des recoupements sémantiques et en faisant émerger les lignes de tension. Il faut se garder pourtant de perdre de vue une, ou plusieurs, de ses composantes. Autant dire qu'il faut mettre en lumière une idée centrale qui sous-tend toute la phrase, avec ses métaphores, ses réseaux sémantiques et ses oppositions (et non pas choisir quelques mots qui semblent plus intéressants que d'autres). C'est cette idée centrale qui nous fournira la problématique.
- Enfin la phrase, à caractère péremptoire et radical, possède certes une nuance polémique. On croit y déceler un reproche discret fait à la littérature, accusée de faire écho à une domination du masculin sur le féminin.

Première approche:

- Il apparaît d'emblée que la citation porte sur les représentations de la femme dans la littérature. La femme serait un objet de représentation problématique : ses représentations se définiraient en négatif (elle « n'est *ni* paysage *ni* effigie et l'on n'en connaît pas de « vue »), ou sur un mode restrictif, par défaut, qui suggère une certaine insatisfaction du critique face à ces représentations (« on n'en connaît *que* des images où... »). Le fait que la femme n'est jamais « paysage », « effigie », « vue » est mis en relation avec le constat qu'elle n'est jamais représentée seule, mais « entourée d'un appareil de circonstances, de situations, de comparses ». Ces images, où elle n'est jamais seule mais toujours entourée, fonctionnent comme des « types proposés à la reconnaissance » ou des « allusions proposées à l'imaginaire ». Enfin, la citation met en relation le caractère problématique de la représentation de la femme avec la place occupée par la femme dans la société, celle d'un « objet indissolublement sacré et susceptible de possession ».
- Cette première lecture, encore bien trop rapide, nous a permis d'ébaucher les principaux enjeux de la citation. Toutefois notre analyse est encore insuffisante. Il reste à l'affiner en nous penchant plus précisément sur les différents termes.

Analyse détaillée

- Partie « négative » de la citation (ce que la femme en littérature *n'est pas*) :
 - « paysage » : le paysage est l'ensemble des traits, des caractères, des formes d'un territoire, d'un « pays », d'une portion de l'espace terrestre, perçu par un observateur depuis un point de vue. Il est donc une création, une interprétation de l'espace. Le terme « paysage » connote une vision panoramique et statique, qui se laisse embrasser du regard, une vue d'ensemble. En peinture, le paysage est un genre, et il fait appel à des techniques particulières et complexes, dans la mesure où il a besoin, pour se constituer, d'un système élaboré de corrélations entre divers éléments naturels ou architectoniques et entre des tons, des lumières, des couleurs et des mesures. Intervient notamment le problème de la représentation de la distance qui trouve des solutions dans les différences des dimensions des objets, des teintes et l'utilisation d'un point de vue élevé. Le paysage est en outre lié à certaines formes de documentation qui ont gagné assez vite une dignité et une tradition autonomes : c'est le cas, par exemple, de la cartographie, du dessin d'architecture, des herbiers, de la vue géologique ou urbaine, de l'observation astronomique. Le paysage en tant que genre pictural s'oppose, a priori, à la représentation des êtres.
 - « effigie » : représentation d'une personne sous une forme quelconque, image, portrait. Spécialement du visage d'une personne sur une médaille. On peut noter d'ores et déjà que les deux références picturales renvoient à des

genres diamétralement opposés, le paysage représentant une étendue de l'espace, l'effigie s'intéressant à l'être humain. Leur point commun doit donc être cherché non dans l'objet de la représentation mais dans la façon dont l'objet est envisagé. Le terme effigie désigne certes aussi une représentation grossière d'un condamné à laquelle on fait subir fictivement la peine. Cette dernière acception ne nous semble pas à retenir en premier lieu, étant donné qu'elle s'écarte du réseau de références aux arts plastiques qui organise le début de la phrase. Plusieurs candidats ont abusé de cette acception pour reproduire des développements sur l'héroïne romanesque comme bouc émissaire, qui étaient hors sujet. NB : certains candidats semblent confondre « effigie » et « égérie » (muse, inspiratrice).

- « vue » : étendue de ce qu'on peut voir d'un lieu, panorama, et, ce qui représente un lieu, une étendue de pays ; notion proche de celle de paysage.
- Partie « positive » (la façon dont la femme est représentée..) :
 - « on n'en connaît que des images où... » : le pluriel d' « images » s'oppose ici au singulier utilisé d'abord (« paysage », « effigie », « vue ») et signale d'emblée, accompagné de la construction restrictive qui porte le terme, un manque. Comme si les multiples images ne pouvaient compenser l'absence d'une représentation dont le paysage, l'effigie ou la vue constituent les équivalents picturaux. L'idée d'une supériorité de l'un sur le multiple, de la totalité sur le fragment, se dessine nettement. Il est inutile de gloser sur la fausseté des « images » en tant que telles et sur Platon.
 - « des images où elle n'est point seule mais entourée d'un appareil de circonstances, de situations, de comparses » : la femme est toujours en contexte, comme si elle n'existait pas sans ce contexte, « pour elle ». « Circonstances », « situations » sont à peu de choses près des synonymes : ensemble des éléments qui déterminent la position dans laquelle une personne se trouve à un moment donné. « Comparses » : acteur qui remplit un rôle muet, figurant, personnage dont le rôle est insignifiant. « Appareil » : ensemble d'éléments qui concourent au même but en formant un tout. En bref, la femme est toujours représentée comme partie d'un tout dont les différentes composantes la déterminent. Ce qui signifie aussi que, dans ces représentations, elle est fonction de ces circonstances et donc en quelque sorte « instable », sans essence propre. Le critique veut sans doute dire que la femme dans le roman n'accède pas à cette légitimité que confère à un objet donné une représentation centrée sur cet objet, qu'elle ne parvient pas à se placer au centre d'une représentation qui la prendrait pour objet, elle, toute entière, une, et se suffisant à elle-même. Telle serait la femme « paysage » ou « effigie » dans le roman. Mais en même temps, selon le critique, elle est entourée de « comparses », c'est-à-dire de personnages

insignifiants. L'accession de la femme au statut d'objet central de la représentation, serait-elle liée à la promotion de ses « comparses » au statut de personnages à part entière ? Remarque : dans un roman il y a toujours des circonstances, des situations et d'autres personnages... il ne s'agira donc pas de montrer que dans les romans de notre corpus il y en a *aussi* ; il s'agira plutôt de montrer que ces circonstances relèvent de l'archétype, et même du stéréotype.

- « des types proposés à la reconnaissance » et « des allusions proposées à l'imaginaire » apportent, comme l'indique la locution conjonctive « c'est-à-dire », des précisions sur le fonctionnement de ces représentations où la femme est entourée d'un « appareil... ». Il en existe deux modalités.

1. « des types proposés à la reconnaissance » : le « type » est un concept abstrait exprimant l'essence d'un ensemble d'objets ou de personnes réels. Qui plus est, dans notre citation, les « types » féminins sont proposés à la « reconnaissance », ils renvoient donc au déjà vu et au déjà connu, au déjà lu s'il s'agit du roman, autant dire à des représentations « stéréotypées », à des clichés, des images figées et nullement à une vérité. Ce sont des étiquettes simplificatrices. La reconnaissance est ici sans aucun doute le contraire de la connaissance. Mais aussi, on peut le noter dès maintenant, « type » pourra s'opposer à singularité, individualité, particularité.

2. « des allusions proposées à l'imaginaire » : plusieurs candidats ont vu un paradoxe dans le voisinage des « types proposés à la reconnaissance » et des « allusions proposées à l'imaginaire », dans la mesure où le « type » renvoie au déjà connu, alors que l'« imaginaire » semble suggérer une certaine liberté offerte au lecteur. Certes, la relation entre les deux groupes de mots ne va pas de soi, mais il ne nous semble pas qu'il y ait paradoxe. En effet l'« imaginaire » doit ici être compris comme un ensemble de représentations propres à un groupe humain. En termes psychanalytiques (et en simplifiant), la femme en littérature est cet Autre imaginaire qui n'est pas saisi en lui-même mais au travers des fantasmes. Donc, les représentations de la femme, qui sont « allusions proposées à l'imaginaire », convoquent des représentations fausses, de l'ordre du fantasme et en même temps culturelles, tout comme les « types » proposés à la reconnaissance. Dans les deux cas la littérature manque son objet.

- « tous caractères d'un objet indissolublement sacré et susceptible de possession » : ces modes de représentations (comme « types... » et « allusions.... ») s'accompagnent d'une

vision de la femme. Certains candidats ont été, là encore, désarçonnés par l'association du sacré et de la domination. Là non plus, il n'est pas pertinent de parler de paradoxe.

- « sacré » : qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable, objet d'une révérence religieuse.
 - « susceptible de possession » : donc susceptible d'appropriation ; le terme a certes une forte connotation sexuelle mais il peut aussi renvoyer à l'idée d'une appropriation par réduction de l'inconnu au connu, du multiple à des types, par assignation à une place fixée d'avance, par « étiquetage ». En schématisant, les stéréotypes seraient une façon de maîtriser quelque chose qui échappe, donc une manifestation de la domination du masculin sur le féminin.
- Question en creux de la citation (qui peut permettre un « dépassement ») : l'auteur de la citation appelle-t-il de ses vœux une littérature qui représente la « vraie femme » ? Se réfère-t-il à l'idée d'une « essence » de la femme, « à un éternel féminin », que la littérature ne ferait que manquer ? Ce n'est pas nécessairement ce que dit la citation. On pourrait alors réfléchir aux éventuelles alternatives aux modes de représentation de la femme stigmatisés par le critique.
- A l'issue de ce travail d'analyse qui doit être fait au brouillon et dont il faut rapidement rendre compte dans l'introduction de la dissertation (en maintenant le propos, nous l'avons déjà dit, sous la tutelle énonciative du critique), le candidat doit parvenir à reformuler la thèse de la citation, par exemple comme suit : **Objet sacré, relevant d'un domaine séparé, interdit et inviolable, justement parce qu'objet de domination, la femme en littérature est représentée au moyen d'un certain nombre de procédés qui contournent leur objet en en donnant une représentation partielle faite d'images plurielles et discontinues, toujours en situation, renvoyant à un ensemble de représentations fantasmatiques et/ou stéréotypées. C'est ainsi que la littérature manque la femme.**

Articulation avec le corpus / problématisation

- À première vue il semble que les a priori sous-tendant les textes au programme vont à l'encontre de cette affirmation. Dans la mesure où ces textes se réclament sinon du naturalisme (seul Zola s'en réclame), au moins d'un réalisme, ils affichent leur ambition de dire une certaine vérité sur la femme. Ils prétendent à une forme de connaissance et d'objectivité, en même temps que d'exhaustivité. Les théories zoliennes postulent une exactitude scientifique de la fiction en même temps qu'un vœu d'exhaustivité. Dire la vérité, c'est tout dire, ne reculer devant rien. Les expressions employées par les trois auteurs à propos de leurs projets sont révélatrices : Zola projette un roman sur « la vraie fille » ; Hardy ajoute dans l'édition définitive de son texte le sous-titre « A Pure Woman Faithfully Presented » ; c'est moins évident pour Fontane, mais on peut remarquer qu'il utilise à plusieurs reprises au sujet d'Effi l'expression « enfant de la nature » afin d'opposer

l'authenticité, la liberté et la spontanéité « naturelles » de son personnage au rôle conventionnel que la société va rapidement lui imposer. On peut donc affirmer que les romans de notre corpus prétendent défaire la facticité des représentations de la femme, les traditions narratives, les stéréotypes ancestraux, les schémas conventionnels, un imaginaire de la femme, qui l'assigne invariablement à sa place d'objet à la fois sacré et susceptible de possession ? En effet, on pourra sans doute montrer, exemples à l'appui, que nos romans défont les stéréotypes, dénoncent les représentations mythifiantes, en même temps qu'une situation de la femme. Y parviennent-ils ? Par quels moyens ? Est-ce en faisant de la femme « un paysage », « une effigie », « une vue » ? En lui rendant son intégrité et sa place centrale au sein d'une représentation qu'elle remplit totalement ? La femme cesse-t-elle alors d'être cet objet à la fois sacré et susceptible de possession ? Le projet se heurte-t-il à des limites ?

- Il apparaît d'emblée que tel est bien le cas. Non seulement les représentations des femmes dans nos romans ne s'affranchissent pas radicalement de tous les stéréotypes qui les guettent, mais il est même possible de dire que les héroïnes de nos textes sont à différents égards des symboles, acquièrent des dimensions mythiques nouvelles (ou renouvelées), se font allégories. On sait les relations étroites que nos héroïnes entretiennent avec l'Histoire et avec la Nature. Que reste-t-il alors du projet de représenter la « vraie fille » ? Les héroïnes de Zola, Hardy et Fontane n'échappent pas à tous les écueils propres à la saisie de la femme en littérature.
- Enfin il est possible de se demander (on l'a déjà suggéré plus haut) quelle serait cette littérature qui peindrait « la vraie femme ». Peindre la vraie femme, n'est-ce pas d'abord... y renoncer ? Renoncer à peindre la femme, comme renoncer à dire la vérité. Congédier les types et les fantasmes, c'est peut-être avant tout donner au personnage féminin une singularité, une individualité, un statut de sujet, une voix (puisque, comme le dit Bourdieu, les dominés n'ont pas de voix), une humanité en d'autres mots. Ce sont sans doute là les moyens que peut mettre en œuvre le roman afin de faire écho — voire de contribuer — à l'émancipation de la femme. Nos romans travaillent-t-ils dans ce sens ? Y parviennent-ils ?
- Tout ce qui vient d'être dit et dont il doit être rapidement rendu compte dans l'introduction après l'analyse du sujet (sans trop vendre la mèche cependant, pour conserver à la copie un certain suspens que le correcteur appréciera), permet de mettre en place la problématique.

Problématique

Peut-on dire que *Nana*, *Tess d'Urberville* et *Effi Briest* s'affranchissent des représentations stéréotypées et morcelées de la femme, représentations qui relayent sa situation d'objet de désir et de domination, en leur opposant des représentations que la femme habite pleinement, une et débarrassée des oripeaux dont l'a revêtue la civilisation ?

Proposition de plan

En finir avec les représentations stéréotypées

Les trois romans du *corpus* se réclament d'une esthétique réaliste (ce qui ne signifie pas, répétons-le encore, qu'ils sont tous les trois d'obédience naturaliste) : on y décèle facilement le projet non seulement de s'affranchir des représentations archétypales et stéréotypées, mais aussi de dénoncer celles-ci pour proposer des portraits de femme au plus près du vrai.

Des stéréotypes toujours présents

Nana, *Tess d'Urberville*, et *Effi Briest* puisent pourtant encore volontiers dans un fonds commun de scénarios, de figures mythologiques et de conventions proprement littéraires.

1 Force est de reconnaître tout d'abord que ces trois romans perpétuent une longue tradition du roman d'adultère. Le roman de la courtisane qu'est *Nana*, l'histoire de la jeune fille abusée que raconte *Tess* et celle de la femme infidèle que déroule *Effi Briest* n'en constituent en quelque sorte que des variantes. Les trajets des trois héroïnes, en dépit d'importantes variations, se composent d'un certain nombre d'étapes, de situations et de circonstances, qui semblent dictées par le sexe même du personnage. Morcelant son récit en sept « phases », Hardy semble signifier d'emblée que la vie d'une femme se compose d'une série d'« états » bien cloisonnés : « Jeune fille », « Femme », « Le réveil de la vie », « La conséquence », « La femme paie ». *Nana*, *Tess* et *Effi*, toutes trois âgées de 17 ans environ au début du récit, connaissent une existence brève, au cours de laquelle elles commettent des écarts à caractère sexuel, expérimentent la maternité, la sanction de la société, et trouvent une mort précoce. Un même palimpseste est perceptible dans les trois textes. Les comparses qui, infailliblement, accompagnent les héroïnes féminines, sont : les hommes prédateurs, l'enfant (chétif et condamné à une mort rapide lorsqu'il est illégitime, comme Chagrin ou Louiset), et enfin, surtout, les juges (susceptibles de prendre différents masques) qui les condamnent. Ces trois histoires sont bien des histoires de filles d'Eve, marquées par la chute et la culpabilité. La prédilection d'*Effi* pour la sensation de chute éprouvée sur la balançoire, le dit assez.

2 Dans les trois cas, les malheurs de l'héroïne sont étroitement liés à la beauté hors du commun qui la caractérise. *Nana* est sans cesse décrite ; *Tess* et surtout *Effi* sont évoquées de façon plus fugitive. Mais toutes les trois sont toujours peintes sous le regard prédateur des hommes (Muffat, Alec, Angel, Crampas et d'autres), et les descriptions ne retiennent de leurs corps que quelques attributs convenus de l'obscur objet du désir : le teint, les cheveux, les yeux, les lèvres, les lignes du corps. Chez *Nana* : sa chair « si blanche et si grasse », « ses longs cheveux blonds », « sa petite bouche rouge », « ses grands yeux d'un bleu très clair » (ch. 1), auxquels viennent s'ajouter une voix vinaigrée et des coups de hanche, propres à la fille de mauvaise vie. Chez *Tess* : ses yeux entre gris et violet, ses joues fraîches, ses sourcils bien arqués, ses cheveux bruns, sa gorge

d'un modelé délicat, sa bouche rouge pivoine à la lèvre supérieure légèrement retroussée au milieu qui concentre le pouvoir de séduction de la jeune fille (III, ch. 24). Le contraste entre le rouge de la bouche et la blancheur des dents rappelle à Angel les blasons de la poésie élisabéthaine. Effi est la moins décrite des trois héroïnes et échappe ainsi le mieux aux stéréotypes du portrait féminin : ses yeux marron et ses cheveux bruns constituent les seuls détails concrets offerts au lecteur par un Fontane qui préfère évoquer les attitudes signifiantes de son corps : « exubérance et grâce », « joie de vivre », « bonté de cœur » (ch. 1).

3 Le caractère stéréotypé de ces représentations est confirmé par les multiples renvois à des figures mythologiques ou mythiques, qui disent le pouvoir de séduction, mais aussi l'ambiguïté de la femme, tout en l'élevant au rang d'une divinité. Toutes trois, on l'a dit, tiennent d'Eve parce qu'elles sont coupables. Mais Venus est l'autre nom de Nana tout au long du roman de Zola, même défigurée par la variole. Nana est aussi Circé qui transforme les hommes en bêtes, ou Salomé, ou Mélusine. Tess quant à elle est Artémis ou Déméter à Talbothays (III ch. 20), Proserpine à Flintcomb-Ash (IV ch. 43). Elle emprunte aussi les traits des pécheresses bibliques : Eve, lorsqu'elle se croit seule au monde avec Angel dans le paradis de Talbothays (III ch. 20), une Eve dont la torsade de cheveux et le rouge intérieur de la bouche évoquent infailliblement le serpent (IV ch.27) ; Magdeleine (III ch. 20), « sorcière damnée de Babylone » (VI ch. 46). Le prénom d'Effi pourrait bien être un diminutif d'Eve et le lecteur la découvre dans un univers (le jardin de la maison parentale de Hohen-Cremmen) qui ressemble fort au paradis originel. En même temps Fontane, qui habille son héroïne de bleu et de blanc, convoque aussi des représentations picturales de la Vierge. Quant à Effi, elle se désigne elle-même comme « Cendrillon » et annonce sa transformation prochaine en princesse (ch. 2). On pourrait d'ailleurs dire (voir l'ouvrage de Sylvie Thorel-Cailleteau) que toutes ces héroïnes sont plus ou moins victimes du « complexe de Cendrillon ».

Des stéréotypes dénoncés

Ces représentations archétypales et stéréotypées ne sont pourtant convoquées que pour être dénoncées et défaites.

1 Au moyen d'une mise en scène des regards tout d'abord. Si le narrateur zolien affirme que Nana est Vénus, il n'en signale pas moins que cette Vénus est entièrement fabriquée par les regards qui convergent vers elle. Au chapitre I, Zola exhibe l'adoubement de Nana en réincarnation de Vénus par des regards masculins, adoubement qui survit même, et peut-être s'accroît, à l'exhibition de la fabrication artificielle du personnage dans sa loge (ch. 5). On peut dire que tout le drame de Tess découle du regard abusé d'Angel, un regard que le narrateur désavoue sans ambiguïté aucune et avec beaucoup d'ironie. Au chapitre XX qui met en scène les deux amoureux « sur le bord de la passion » à l'aube dans la prairie de Talbothays, c'est bien Angel qui appelle Tess « Artémis ou Déméter ». C'est à Angel que le rouge intérieur de la bouche de Tess rappelle la gorge d'un

serpent. Car « d'une apparition, d'une âme libérée », elle a seulement « l'air » dans la pénombre confuse de l'aube (III, ch. 20), et lorsque le jour devient éclatant et vulgaire, toutes les impressions d'Angel s'évaporent et sa bien-aimée redevient une éblouissante fille de ferme. Lorsqu'il apprendra sa liaison avec Alec, Angel accusera Tess de l'avoir trompé et verra en elle un « imposteur », « une femme coupable, ayant pris le masque d'une innocente » (V ch. 35). Alec et Angel refusent donc tous deux de voir Tess dans la complexité de son être, « beauté idéale », mais de « chair vivante et chaude ». Dans le roman de Fontane la mise à mal des stéréotypes est plus discrète (les références à Eve et à Marie au début du roman semblent assumées par le narrateur), mais l'auteur d'*Effi Briest* n'en dénonce pas moins l'obstination d'Innstetten à voir en son épouse une enfant qu'on peut posséder en l'effrayant avec des histoires de fantômes et à méconnaître en elle la femme désirante (les gestes de tendresse d'Innstetten sont « bien intentionnés mais quelque peu languissants », ch. 13).

2 L'accumulation même de ces références à des traditions de représentations forgées par la culture occidentale finit par les discréditer. Dans *Tess* la seule association dans l'esprit d'Angel d'Artémis et de Déméter (Artémis renvoie à la chasteté alors que Déméter évoque la fertilité) discrédite l'appréciation du jeune homme et montre à quel point il est victime des références culturelles dont il a été nourri tout au long de son éducation et qui constituent un écran entre lui et la réalité. La même Tess, est tour à tour Artémis pour Angel et « sorcière damnée de Babylone » pour Alec, deux visions fantasmagoriques qui se dénoncent mutuellement, ne serait-ce que par leur extrême divergence et leurs origines disparates. Les deux compagnons de Tess sont comme incapables de penser la femme autrement qu'au moyen du filtre de références culturelles hétérogènes, qui se pressent dans leurs esprits et voilent la réalité. *Nana* grouille d'images hétérogènes, qui finissent par conférer au roman de Zola une dimension presque fantastique : la Vénus Anadyomène, qui habite un Olympe où la dominante rouge et la chaleur rappellent fort l'enfer chrétien s'y transforme aisément, sous le regard du même Muffat, en « monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve » (ch. 7). Effi est tour à tour Eve, Marie, Cendrillon, femme-enfant.

3 Enfin les schémas narratifs s'écartent des sentiers battus. D'une part tout invite le lecteur à considérer comme innocente l'héroïne pourtant coupable aux yeux de la morale et de la loi. Chez Zola et Hardy, le narrateur innocent ouvertement l'héroïne : le premier en rappelant que la « bête superbe » est « ignorante de sa besogne », le deuxième en prenant clairement partie pour sa « poor Tess » pourtant meurtrière, et ce dès le sous-titre provocateur de son roman, « A Pure Woman ». Fontane, plus circonspect dans son roman, a dit dans sa correspondance toute sa tendresse pour Effi, pourtant infidèle avec « préméditation », cachottière assumée et, elle aussi, d'une certaine manière meurtrière. Il laisse à d'autres personnages (fiabiles) le soin de défendre la jeune femme : Roswitha, Rummschüttel, Gieshübler. Pourtant dans ces trois histoires d'« écart(s) sexuel(s) », la faute n'est pas pardonnée, comme dans le roman d'adultère

traditionnel au nom de l'amour que l'héroïne nourrirait pour son amant. Nana fait ouvertement commerce de ses charmes, Tess dit qu'elle n'a jamais aimé Alec (II ch.12), et Effi qu'elle n'a jamais rien éprouvé pour Crampas (ch. 33). Même la société ne condamne pas vraiment ces femmes coupables : Innstetten, lorsqu'il répudie Effi et défie Crampas, est conscient d'agir en vertu de règles caduques et Tess, de retour de Trantridge, se sent condamnée par les paysans alors qu'aux dires du narrateur ceux-ci la considèrent avec bienveillance, car son histoire n'a rien d'exceptionnel (II ch.14). Enfin l'agencement des épisodes narratifs est tel que la mort de l'héroïne n'apparaît jamais nettement comme une conséquence de sa faute. Celle de Nana n'apparaît pas comme une punition de ses désordres : Zola ne fait pas mourir Nana de la syphilis mais de la variole, s'offrant ainsi la possibilité de décrire la défiguration de la biche de haute volée, une défiguration à l'image de la corruption de la société du Second Empire. La mort d'Effi est la conséquence de sa tuberculose qui semble avoir un lien avec sa condition de créature aérienne qui étouffe sur cette terre. Tess meurt, certes, pour avoir tué Alec, mais sa mort, que le lecteur découvre dans le dernier chapitre aux côtés d'Angel et de Liza-Lou contemplant le drapeau noir hissé au haut du mat, ressemble fort à une ascension de l'esprit de la jeune femme libéré du corps, ce « tabernacle de chair » qui a été la source de tous ses malheurs. L'enchaînement des événements ne produit jamais un sens parfaitement verrouillé.

Paysages et effigies ?

Aux représentations constituées de clichés, d'images figées et éparses, les trois romans du *corpus* se proposent de substituer des récits demeurant au plus près du vrai, en brandissant trois armes : le Temps, l'Histoire, et la Nature.

- 1 Les trois récits sont des récits de vies entières, dont la continuité s'oppose aux clichés figés. Parfaitement linéaires, sans analepses ni prolepses, avec quelques rares ellipses néanmoins (on y reviendra), ils donnent au lecteur l'impression de suivre les héroïnes pas à pas jusqu'à leur mort. Demeurer au plus près du vrai c'est aussi dire les transformations des héroïnes au fil du temps, la continuité et le changement à la fois. Hardy établit par exemple un lien entre la vierge et la femme. Ainsi au début de la deuxième partie, lorsque nous retrouvons Tess au milieu d'un groupe de paysans qui se livrent aux travaux des champs, le narrateur nous indique qu'il s'agit de « la même Tess, et pourtant non, pas tout à fait la même, à ce moment de son existence vivant ici en étrangère et en inconnue » (II ch.14). Nous verrons encore Tess s'épanouir sous l'effet de la « rally » et de la passion, puis « spiritualisée » sous celui de la souffrance. Effi se transforme aussi sous les yeux de son entourage et ceux du lecteur : on la voit successivement en joyeuse enfant dans le jardin du domaine familial, prise d'angoisses à Kessin, épanouie après la naissance d'Annie (sans doute grâce à sa liaison avec Crampas), apaisée à Berlin, enfin désespérée, résignée. Dans le roman, faire paysage ou effigie c'est, paradoxalement, prendre en compte le temps. Nana est l'héroïne la plus figée des trois. Si elle se présente au lecteur dans diverses situations (sur les planches, lors d'un

souper, à la campagne, dans la rue, aux courses....), il est difficile de parler d'une véritable évolution du personnage.

- 2 Demeurer au plus près du vrai, c'est aussi remplacer la série de circonstances et de situations convenues par le cours fluide de l'Histoire. Si Nana n'évolue pas vraiment tout au long de son histoire, elle est en revanche solidement ancrée dans l'Histoire. Pour raconter la « vraie fille », Zola raconte l'avenue de Villiers, ce nouveau quartier de luxe tout juste en train de pousser, la misère de la Goutte d'Or et de Montmartre, et tous les aspects de la dégradation de la société impériale : l'aristocratie (la vieille, la nouvelle, la parisienne, la provinciale), le monde de la finance, les journalistes, les hommes politiques, et les prostituées. Nana, la fille de Gervaise déjà entraperçue dans *L'Assommoir*, est bien un produit du pourrissement moral de ce monde. Si la vision n'est pas aussi panoramique chez Fontane, Effi n'en est pas moins un personnage de son époque, fille d'un Junker, un aristocrate non titré de province qui vit du commerce des céréales, catégorie sociale à laquelle Fontane rattache les plus respectables valeurs de l'ancienne Prusse. Son alliance avec Innstetten, un fonctionnaire qui fait carrière dans la nouvelle administration mise en place par Bismarck, est symptomatique de l'évanouissement d'un monde et de l'avènement d'un nouveau, basculement dont on sait que Fontane ne se réjouit guère. Bismarck ne cesse d'être mentionné tout au long du roman, à côté de Napoléon III et des batailles illustres (Sedan, Sadowa). L'histoire de Tess est indémaillable de celle du petit comté en proie à de violentes mutations, puisque les valeurs anciennes y sont balayées par un progrès technique galopant et le développement imparable des échanges commerciaux, qui creusent l'écart entre les pauvres paysans et les riches parvenus dont fait partie Alec Stoke d'Urberville.
- 3 Enfin chez Zola, Hardy et Fontane, la représentation se veut plus authentique car attentive prioritairement à la vérité naturelle. La proximité de Tess avec les processus cycliques naturels ne tient pas d'une idéalisation : le personnage de Hardy est en effet sous l'emprise des besoins vitaux de son corps. La « rally », le « réveil de la vie », qui touche Tess dans la troisième partie du roman est une simple conséquence de sa jeunesse. Sa passion naît et se développe en cette saison où l'on croit entendre « sous le bruissement de la fécondation, le flot impétueux de la sève » (III ch. 24) et lorsqu'elle accepte la demande en mariage de Clare (IV ch. 30) elle est emportée par « cet « appétit de joie » qui règne dans toute la création, cette force terrible qui entraîne l'humanité vers le but assigné comme le courant entraîne l'herbe impuissante. ». Zola explore le même sujet en ramenant sans cesse Nana, produit exemplaire d'une hérédité pathologique, à sa condition animale : « fauve », « chienne », « oie rôtie », « mouche d'or » ou pouliche dont le « cul » mène le monde et qui révèle la bête chez les autres hommes, réduits à une meute en rut. Bien plus pudique que Zola ou Hardy, Fontane suggère néanmoins que l'adultère d'Effi répond à un besoin physiologique : alors que le froid Innstetten lui prodigue des gestes de tendresse « bien intentionnés mais quelque peu languissants » auxquels elle se prête passivement, cette « enfant de la nature »

s'évanouit lorsque Crampas, qu'elle dira plus tard n'avoir jamais aimé, couvre ses mains de baisers brûlants (ch. 19).

Transition : Zola, Hardy et Fontane convoquent, exhibent et dénoncent les oripeaux convenus que la civilisation a imposés aux femmes, les représentations cousues d'images stéréotypées et discontinues, et se proposent de leur substituer des portraits complets, des représentations panoramiques qui corrélerent un ensemble complexe d'éléments hiérarchisés, et permettent d'accéder au plus près du vrai. On voit pourtant d'emblée les contradictions inhérentes à un tel projet : rendre la femme à sa vérité, n'est-ce pas postuler une essence féminine susceptible d'être, une fois encore, construction culturelle et aliénation ?

Nouveaux visages de la femme à l'ombre du naturalisme

Curieusement, on voit alors pointer à l'horizon non pas tant un retour des types et des figures mythiques adressés à la reconnaissance, mais des figures féminines qui se chargent de sens multiples, au point pourtant d'y perdre leurs contours nets.

La femme en idole païenne

En premier lieu, il faut remarquer la vivacité dans les trois œuvres de la référence à l'idole païenne, moins usée que celles à la mythologie grecque ou biblique.

1 La femme, dont le corps est en phase avec les rythmes naturels, devient le symbole, voire l'incarnation, de forces vitales et archaïques. Si le narrateur de *Tess* se dissocie clairement de la voix d'Angel lorsque celui-ci appelle sa bien-aimée « Artémis ou Déméter », il n'en construit pas moins l'itinéraire de son héroïne en correspondance avec le cycle symbolique des saisons : l'idylle naît au printemps et s'épanouit en été, en même temps que tous les symboles de la fécondité et de la renaissance ; la solitude de Tess, en revanche, après le départ d'Angel au Brésil, prend place sur fond des rigueurs hivernales. L'épanouissement voluptueux de Tess est en parfaite harmonie avec le paysage harmonieux et riant de Talbothays ; sa souffrance entre en résonance avec le cadre austère de Flintcomb-Ash. C'est que le corps de Tess est gouverné par le temps naturel, auquel obéissent aussi les rythmes de la laiterie et les travaux des champs. Dès lors, Tess en vient non seulement à symboliser, mais véritablement incarner, les rythmes primordiaux et les forces archaïques. Si l'idylle aux Fondettes est, dans le roman de Zola traitée, sur un mode ironique, Nana incarne bien la face sombre de cette vitalité organique, elle, la bête qui se réduit à son sexe, « son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé » (ch. 1). Effi, l'enfant de la nature s'épanouit dans le jardin luxuriant de Hohen-Cremmen où le lecteur la découvre en été, alors qu'elle dépérit en Poméranie, une contrée qu'elle imagine d'emblée comme glaciale et sauvage, où elle parvient en novembre et où l'hiver semble ne jamais finir. La femme a quelque chose à voir avec une vitalité organique et en même temps

archaïque, qui s'oppose aux conventions mensongères de la société. On peut voir un écho de cette vision de la femme dans l'absence de principes qu'Effi confesse à sa mère.

2 La vitalité primordiale des héroïnes de Zola, Hardy et Fontane se coule volontiers dans la figure de la divinité païenne. Le lecteur découvre Tess alors qu'elle sacrifie à des rites païens de la fécondité et du soleil, en se livrant avec les autres jeunes filles de son village à l'ancestrale danse du 1^{er} mai (I ch 2). Cette proximité de Tess avec des cultes anciens ne constitue pas un privilège de l'héroïne seule. Angel voit la vallée de la Fromm peuplée de « païennes passionnées » (IV ch. 25) et si le point de vue d'Angel peut être sujet à caution, dans ce cas précis, la voix narrative semble lui donner raison. Lorsque Tess chante un psaume à la laiterie, le narrateur commente la scène ainsi : « les femmes, qui ont surtout pour compagnes les forces et les formes de la nature, conservent dans leur âme quelque chose de la fantaisie païenne de leurs lointains ancêtres (III ch. 16). L'itinéraire de Tess se termine d'ailleurs à Stonehedge où Tess, se souvenant qu'Angel l'avait qualifié de païenne, se dit arrivée chez elle. Si la première scène de *Nana* dévoile l'adoubement de l'héroïne en Vénus par les regards masculins, l'avant-dernière scène du roman d'Hardy consacre l'adoubement de Tess en divinité solaire par le narrateur. *Nana* tient d'ailleurs aussi de l'idole païenne, lorsqu'elle étale son sexe tout-puissant « dans une religieuse impudeur d'idole redoutée » sur « un autel d'une richesse byzantine » (ch. 13). Même en Vénus d'ailleurs, elle est à bien des égards plus proche de la Vénus wagnérienne (une allusion à *Tannhäuser* figure au chap 3 de *Nana*), mâtinée d'idoles de la mythologie nordique. Effi fuit le lac Herta lorsqu'elle apprend les rites cruels que les Germains y pratiquaient autrefois : est-ce parce qu'elle a peur que la promenade réveille ce qui sommeille en elle ?

La femme au service de l'Histoire

Cette restitution à la femme de sa vérité organique cache toutefois un projet politique.

1 La figure féminine devient outil de critique sociale. La vitalité primordiale des femmes s'oppose à toutes les limitations que la société cherche à leur imposer. Les références païennes sont inséparables de ce refus féminin de la loi. Ainsi la figure de Tess, au corps gouverné par les cycles naturels, permet à Hardy de développer une réflexion, entamée ailleurs, sur l'irréversible mécanisation, et de stigmatiser le progrès technique, si dévastateur pour les communautés rurales, qui arrache l'homme à son rythme naturel et le soumet à la seule exigence de la rentabilité. Les malheurs de Tess ont quelque chose à voir avec ce nouveau monde, puisque l'homme qui en est la source est un parvenu dont la famille s'est enrichie dans les affaires. Effi, l'impétueuse fille de l'air, dont le chien Rollo est le compagnon privilégié, et qui rêve de se rouler dans les dunes, permet à Fontane de dénoncer les rigidités de la société wilhelminienne, dont son époux Innstetten est une parfaite illustration. Dans le roman de Hardy comme dans celui de Fontane, l'homme représente le nouvel ordre, avec ses conventions mensongères. Dans une perspective un peu différente, la brutalité du désir sexuel, l'assouvissement sans frein de la libido

incarnés et provoqués par Nana, ne s'opposent certes pas à la société du Second Empire, mais, révélant et accentuant le désordre qui caractérise selon Zola la France de Napoléon III, ils constituent bien un outil de critique sociale.

2 Une telle exploitation de la figure féminine ne va pourtant pas sans apories. En se chargeant de sens abstrait, elle se surcharge de sens. La plus surchargée de sens, c'est Nana. Née en même temps que le second Empire et morte le jour où le régime se lance dans une guerre qui lui sera fatale, elle est d'une certaine manière une allégorie de la France de cette période. Elle en a, qui plus est, les caractéristiques morales (selon Zola) : le même « appétit de jouir » habite la société française et la prostituée. Mais, « montée » depuis les bas-fonds de la Goutte d'Or jusqu'au somptueux hôtel de l'avenue de Villiers, elle représente aussi, selon les termes du journaliste Fauchery, la « pourriture » qu'on a laissé fermenter dans le peuple et qui remonte afin d'empoisonner, d'achever, les hautes sphères de la société. Produit d'une société pourrie, pourrie elle-même, elle révèle et accentue la pourriture chez les autres, et finit par mener le processus de pourrissement à son terme ultime : le pourrissement généralisé éclate dans la vision de Nana défigurée par la variole. Bref, elle est une terrible figure de l'Empire en même temps qu'un révélateur de ses tares, mais aussi le ferment de sa destruction, le mal en même temps que le châtement. Impossible de verrouiller définitivement les significations de Nana qui n'en finissent jamais de jouer. Cette dimension de la figure de Tess est sans doute moins mise en avant, mais néanmoins perceptible : Tess incarne, on l'a vu, grâce à ses affinités avec la nature, l'ancien monde paysan, vivant en harmonie avec les cycles naturels et où les traces des rituels païens sont encore fraîches. Pourtant elle relève aussi du monde moderne : elle appartient à une génération bien distincte de celle de sa mère (le narrateur nous dit même qu'entre la mère et la fille il y a un écart de 200 ans), une génération qui a reçu une éducation, et elle peut aussi bien parler patois qu'un anglais digne des gens cultivés. Tess représente donc un certain état de l'Angleterre moderne, en même temps que l'Angleterre des légendes et des traditions. Debout sur la moissonneuse-batteuse à Flintcomb-Ash, elle se fait allégorie de l'ancien monde paysan souffrant de la mécanisation ; mais les divisions qui la caractérisent sont propres au monde moderne. Dans une moindre mesure sans doute, Effi représente néanmoins quelque chose de l'ancienne Prusse, tout en étant en même temps un « cas » typique de son propre contexte historique.

3 La femme se place ainsi entre Histoire et Nature. C'est que, paradoxalement, les forces primordiales ne servent pas tant à dire la vitalité organique que la mort (voir Sylvie Thorel-Cailleteau). Ce qui est remarquable, ce n'est pas tant qu'elles soient primordiales, mais qu'elles soient chargées d'une violence à la mesure de la violence nouvelle de l'Histoire. Incarnant la vitalité organique, Nana, Tess et Effi, n'en sont pas moins porteuses de mort. Il n'est pas besoin de le montrer dans le cas de Nana, peinte de manière on ne peut plus explicite au chapitre 13 en monstre sanguinaire dominant un charnier. Tess aussi tue et dès sa première apparition, elle porte un ruban rouge, couleur de sang qui l'accompagnera tout au long du roman, motif qui

culmine avec la tache du sang d'Alec sur le plafond de la villa de Sandbourne. Ni l'une ni l'autre d'ailleurs ne sont capables de donner la vie durablement. La fraîche mais néanmoins rapidement chétive héroïne de Fontane, ne parvient pas à donner la vie une seconde fois, et cause la mort sanglante de Crampas.

La Femme-monde

Surchargée d'enjeux et de sens abstraits qui n'en finissent pas de jouer, la figure féminine est menacée par une érosion des contours, un éclatement de la représentation d'une nouvelle sorte.

- 1 Est-ce parce qu'elles résument leur époque, que les figures féminines gagnent une dimension hors normes ? La plus énorme, c'est sans conteste Nana, véritable ogresse, « mangeuse d'hommes », Gargantua (voir Eléonore Reverzy). Au chapitre 13 la métaphore est filée, où Nana engloutit hommes, arpents de terre, blé, vignes, vaches, cours d'eau, carrière à plâtre, moulins, femmes, prairies, et un journal avec ses abonnés et une imprimerie. Si la métaphore dit d'abord la puissance de destruction propre à l'héroïne zolienne, on peut comprendre aussi qu'elle signifie la puissance d'incarnation et de signification de celle-ci. À la fin du chapitre, la métaphore culmine en une vision fantastique d'une Nana géante qui pose ses pieds sur des crânes et dont le sexe est « pareil à un soleil levant » éclairant un champ de carnage. Si Tess n'est jamais qualifiée d'ogresse, la vision du « rouge intérieur de sa bouche, pareil à la petite gorge d'un serpent » suggère aussi, en plus de son lien indissoluble avec Eve, qu'elle est capable de dévoration. Sans jamais atteindre les dimensions fantastiques de Nana, Tess a aussi une certaine tendance à gagner une stature hors proportions avec sa personne. Par exemple, lorsqu'elle baptise Chagrin (II ch. X), elle paraît « singulièrement grande et imposante ainsi, debout dans sa longue robe de nuit blanche », « empreinte d'une dignité presque royale », impression qu'accentue encore la description de sa fratrie prosternée à ses pieds. Ou encore lorsque, debout sur la moissonneuse-batteuse qui lui sert de piédestal, elle domine tous les autres personnages.
- 2 S'excédant elle-même, la figure féminine a même une tendance à déborder ses propres contours. Il en est ainsi de Nana qui imprègne tous les lieux qu'elle fréquente. Les objets autour d'elle deviennent chair féminine à son contact. Dans l'hôtel de l'avenue de Villiers, l'air est saturé de son parfum de violette, le vitrail ainsi que la teinture rose de sa chambre ont la couleur de la chair, alors que les cordelières tombant des angles semblent des chevelures rousses couvrant la nudité de la pièce. Cette chambre est traversée par une cohue de mâles, tout comme le corps de Nana. Ainsi le corps cesse d'être corps et se confond avec le décor qui l'abrite. Tess, quant à elle, est en osmose avec le paysage. Tantôt point infime, mouche minuscule fondue dans le Grand Tout, elle devient le Grand Tout lui-même, le remplissant ou plutôt s'en remplissant. Lorsqu'elle écoute la harpe d'Angel (II chap. XX), on la voit avancer dans une végétation à la fertilité débordante et se couvrir de sucs qui suintent des plantes,

tout en écoutant les effluves de la harpe d'Angel qui descendent du grenier : elle semble alors remplir un espace fluide, qui s'étend du sol fertile jusqu'aux sphères célestes. Comme dans les tableaux de Turner, les personnages et les décors fusionnent dans une lumière tour à tour crépusculaire et spectrale. Cette tendance de Tess à se fondre avec la nature est du reste propre à la femme : car, nous indique la voix narrative, une femme qui travaille aux champs « est pour ainsi dire sortie d'elle-même ; elle est comme imprégnée de l'essence de ce qui l'entoure ; elle y est assimilée. » (II chap. XIV). Il n'y a plus de frontières. Et le paysage peut aussi devenir corps de femme : lorsque Tess marche vers Flintcomb-Ash, les renflements du plateau calcaire donnent l'impression que la déesse Cybèle, dite Grande Déesse ou Grande Mère, s'est couchée là (V ch.42). Que dire d'Effi ? Cette sylphide, cette « fille de l'air », cette « Tochter der Luft » n'est-elle pas faite de l'élément même dans lequel elle se meut ? Voilà pourquoi son corps n'est jamais décrit et ne joue quasiment aucun rôle dans cette histoire d'adultère ! En effet, Innstetten est ébloui par la jeunesse et la fraîcheur de sa jeune épouse, et non par des traits physiques précis. De la dimension charnelle de la liaison entre Effi et Crampas, on ne saura rien, mis à part la mention des baisers brûlants que le commandant dépose sur les doigts d'Effi dans le traîneau bloqué par le Schloon. Effi est une héroïne travaillée par la désincarnation. Impossible dès lors d'avoir une vue sur Nana, Tess ou Effi, puisqu'elles ne possèdent pas de contours bien délimités, puisqu'elles sont partout.

- 3 Débordant ses contours, la figure féminine est même tentée par l'invisible. On peut s'en étonner dans le cas de Nana qui s'offre si volontiers aux regards des autres et au sien propre. Pourtant elle a aussi, paradoxalement, une tendance à se dématérialiser. Le narrateur zolien le dit clairement, au moment du bal donné à l'occasion des fiançailles d'Estelle Muffat et de Daguenet : « Nana, invisible, épandue au dessus du bal avec ses membres souples, décomposait ce monde, le pénétrait du ferment de son odeur flottant dans l'air chaud, sur le rythme canaille de la musique. » (ch. 12). Nulle part et partout à la fois, Nana devient littéralement irreprésentable. Déjà en pénétrant dans sa loge, Muffat avait failli défaillir sous l'effet de l' « odeur de fleur et de femme ». L'odeur est la métaphore parfaite d'une omniprésence invisible. Si dans le cas de Nana omniprésence invisible rime avec puissance de destruction, la lecture croisée du roman de Zola et de celui de Fontane invite peut-être à comprendre que ce mode de présence est proprement féminin, et que l'évanescence « fille de l'air » ne fait que le réaliser plus franchement. Dans le dernier chapitre de Tess, le drapeau noir hissé au haut du mât de la prison, symbolise à l'évidence l'ascension de l'âme de Tess, enfin débarrassée de son « pesant tabernacle de chair » qui lui a valu tant de souffrances, c'est-à-dire devenue invisible.

Transition : Zola, Hardy et Fontane, manquent aussi la femme, non plus parce qu'ils n'en proposent que des images convenues et figées, types proposés à la reconnaissance ou allusions proposées à l'imaginaire, mais parce qu'ils instrumentalisent — nouvelle forme de possession ? — les figures

féminines pour penser un monde en mouvement, une époque dépourvue de sens compact, un temps fait de retournements. Comme Nana avalant des écuries et des imprimeries, la figure féminine est susceptible de se remplir de différents sens, de tout signifier, tout et son contraire. La voilà plus effrayante et plus asservie que jamais. Curieusement, pourtant, à force de lui faire dévorer le monde, et de la faire devenir monde, le romancier réinvente sa manière d'être en littérature.

Le roman en quête de voies nouvelles

Il est des moments où Tess et Effi, sans doute dans une moindre mesure Nana, semblent s'affranchir de leur condition d'objet indissolublement sacré et susceptible de possession, tout-puissant et asservi, effrayant et victime. Cela ne se produit pas lorsque le roman cherche à donner de la femme une vue au plus près du vrai, une connaissance au lieu d'une reconnaissance, mais lorsqu'il construit la figure féminine comme sujet, au moyen d'un certain nombre de procédés propres au roman, art des mots.

Singularité

Tout d'abord, nos romans laissent parfois entendre qu'en dépit de l'idée d'un éternel féminin qu'à certains égards ils perpétuent, il n'y a pas de femme mais des femmes.

1 Dans les trois romans, en effet, l'héroïne se détache progressivement d'un groupe de femmes. Dans le roman de Hardy, on découvre à plusieurs reprises Tess fondue dans un groupe de femmes, danseuses du 1^{er} mai, moissonneuses d'été, où « mouches » rampant sur les champs boueux de Flintcomb-Ash... L'« objectif » du narrateur se rapproche ensuite peu à peu du groupe pour nous permettre d'y distinguer Tess. Tess ressemble donc aux autres mais elle est aussi différente. Lorsque le lecteur la voit pour la première fois, elle est « bien faite, pas mieux que d'autres », mais sa bouche, ses grands yeux et son ruban rouge dans les cheveux la distinguent néanmoins. Lors de leur première rencontre, Angel ne la remarque pas et il mettra du temps à l'apercevoir à la laiterie, avant d'en tomber éperdument amoureux. Dans *Tess*, les personnages des amies de Tess, Izz-Huet, Retty et Marianne se dessinent plus nettement. Elles partagent avec Tess un certain nombre de traits et sont toutes, comme Tess, follement amoureuses d'Angel Clare. Elles diront pourtant elles-mêmes que Tess est la meilleure d'entre elles et qu'aucune ne pourra jamais aimer Angel autant qu'elle. *Nana*, véritable encyclopédie du demi-monde, propose une galerie de portraits de prostituées de différentes catégories et à des étapes variées de leur carrière : Gaga, Lucy Stewart, Rose Mignon, Satin, Caroline Héquet, Irma d'Anglars. Dans cette série Nana représente le type de la « biche de haute volée ». Mais en même temps, Mignon remarque tout de suite qu'« elle a autre chose ». Effi se présente à nous au milieu d'un groupe de jeunes filles. Bref, dans les trois romans l'héroïne appartient à un ensemble et en même temps s'en distingue.

2 Qui plus est les trois romans contiennent, en creux, d'autres destinées féminines, rapidement esquissées certes, mais néanmoins susceptibles de servir de contrepoint à celle de l'héroïne. Chez Zola, il est vrai, il s'agit plutôt de montrer que toutes les femmes, prostituées ou femmes du monde (la comtesse Sabine), sont marquées par une pourriture semblable. Si les trois amies de Tess connaissent un sort guère plus enviable que celui de Tess, et si leurs histoires font écho à une même condition de la femme dans la société, il n'est pas interdit d'imaginer un meilleur destin pour Liza Lou aux côtés d'un Angel (peut-être au Brésil) qui aura tiré une leçon de son aventure avec Tess. N'est-ce pas sur une image de ce nouveau couple que se clôt le roman ? C'est Fontane qui esquisse le plus de destinées féminines variées. Celle de la mère d'Effi pour commencer, qui a renoncé à son amour pour Innstetten pour une vie conjugale dénuée de complicité érotique auprès de Briest, celle d'Annie qui épousera probablement un banquier juif, celle de Bertha et de Herta qui connaîtront sans doute un bonheur conjugal paisible, celle de la médisante Sidonie von Grasenabb, où de la mondaine Zwicker. Parmi ces figures se détachent celle de Roswitha, la catholique, coupable d'une faute semblable à celle d'Effi, et celle de la Trippelli qui semble avoir réussi, grâce à son modeste talent et à son hypocrisie assumée, à vivre libre et en conformité avec son être profond. Même si ces différentes destinées féminines sont esquissées de manière très rapide, Fontane semble nous suggérer qu'il n'y a pas une destinée féminine, mais une infinité, même si elles se ressemblent. Les personnages féminins secondaires ne sont plus de simples comparses, mais de vrais personnages, susceptibles de produire l'effet-personne (Vincent Jouve). En même temps, dans ce jeu de redoublements et d'oppositions, la figure féminine, désormais une parmi d'autres qui peuplent le monde, subit indiscutablement une désacralisation.

3 On peut enfin remarquer que les destinées féminines gagnent en profondeur dès lors que les comparses cessent d'être simplement des comparses, c'est-à-dire lorsque les personnages masculins cessent d'être de simples prédateurs. Ils le sont encore dans une grande mesure chez Zola, même si les affres vécues par Muffat, ses oscillations entre la débauche et la religion, confèrent au comte une certaine épaisseur. Angel Clare est un personnage riche des contradictions qui l'habitent et ne souffre pas moins que Tess. Même Alec, le séducteur patenté, n'est pas un personnage monolithique. Son amour pour Tess semble sincère et il est prêt à tirer toutes les conséquences de ses actes. Il n'est pas interdit d'imaginer que lors de leur vie commune à Sandbourne, avant de le tuer, Tess lui a rendu la vie impossible. Quant à Effi, elle brise la vie de deux hommes. Celle de Crampas dont l'adieu, muet et discret mais d'autant plus touchant, qu'il vient faire à Effi lorsqu'elle quitte définitivement Kessin, suggère qu'il l'aime et la respecte. Celle d'Innstetten bien sûr, qui se retrouve seul et coupable de meurtre. Il n'y a pas que la femme qui « paie ». Les destinées féminines croisent des destinées masculines, toutes aussi malheureuses. Ce sont, tout simplement, des destinées d'individus.

Intériorité

La figure féminine semble s'émanciper lorsqu'elle se libère de l'emprise du narrateur et se dévoile par elle-même.

- 1 Les trois personnages féminins du *corpus* possèdent une vie intérieure plus ou moins développée. Peu de place est faite à l'intériorité de Nana, qui de manière générale parle peu. Tess se livre souvent à un travail d'introspection : le lecteur est régulièrement informé de ce qu'elle ressent, de l'évolution de son sentiment de culpabilité et de ses sentiments envers Angel. Dans *Effi Briest*, les passages d'introspection sont rares. Deux moments se démarquent où Effi livre directement ses sentiments au lecteur : le long passage d'introspection (discours narratorial d'abord, relayé par le discours direct) qui précède la scène du miroir où Effi raconte sa souffrance et se dit « l'esclave du pouvoir magique des interdits et du charme de la clandestinité » (ch. XX), et le monologue prononcé après l'entrevue avec Annie où Effi se révolte contre le sort auquel l'a condamnée Innstetten (ch. 33). Mais Effi se livre surtout dans les conversations et les lettres qu'elle écrit à sa mère. Tess se livre d'ailleurs aussi dans ses lettres : à sa mère, puis à Angel. L'effet-personne (V. Jouve) opère mieux lorsqu'il y a introspection. Les passages d'introspection, qui suggèrent que les héroïnes ont une intériorité, permettent à la figure féminine d'accéder au statut de personne. Mais cette voix intérieure féminine ne se fait pas entendre sans difficultés.
- 2 Il ne suffit pourtant pas de faire parler le personnage pour donner l'illusion d'une existence autonome. Celle-ci s'accroît lorsque le personnage est jugé apte à s'analyser avec justesse, lorsque la toute-puissance du narrateur s'efface pour lui laisser du champ. Dans le cas de la figure féminine, qui plus est, lorsque le narrateur s'efface, le lecteur a le sentiment que le personnage voit reconnaître la validité de sa parole intérieure, c'est-à-dire de son aptitude à s'analyser. Lorsque Nana pense, quelle que soit la technique selon laquelle sont rapportées ses réflexions, on a l'impression que le narrateur lui donne la parole pour montrer sa bêtise et sa vulgarité. Par exemple lorsqu'elle a l'intuition de sa cruauté envers Muffat qui vient la voir à la campagne (ch. VI), mais se excuse rapidement à ses propres yeux dans un bref monologue narrativisé. Le personnage, même lorsqu'il se voit prêter une intériorité, demeure un outil de démonstration. Hardy, lui, ne cesse de corriger les erreurs de l'introspection de Tess, et lui laisse rarement la parole. Il distingue soigneusement le travail d'introspection du personnage de sa propre analyse. Par exemple, lorsque, fille-mère, Tess se croit montrée du doigt par la communauté de Marlott, il prend soin de rectifier : « Elle s'imaginait que le monde entier s'occupait d'elle ; cette idée lui faisait courber la tête bien bas, mais elle aurait pu voir que c'était une illusion. Elle n'était pour personne, excepté pour elle même... » (II ch. 13). Fontane est indiscutablement le narrateur le plus en retrait, il laisse les personnages se dévoiler eux-mêmes, sans imposer sa vue, dans les dialogues et les lettres. En finir avec la femme-objet du désir et de possession, c'est postuler la capacité de la femme à se dire elle-même, c'est lui donner une voix et en reconnaître la légitimité.

- 3 Ou alors, ne rien dire... Les luttes intérieures d'Effi, dont le lecteur a un rapide aperçu dans les quelques brefs passages d'introspection, sont la plupart du temps simplement suggérées. Par exemple à travers l'histoire du fantôme du Chinois qui hante la maison de Kessin, histoire dont il n'est pas possible d'établir clairement la fonction : mise en abyme de l'histoire d'Effi, outil de domination aux mains d'Innstetten, cristallisation, surtout, d'angoisses difficilement verbalisables. Fille de l'air, Effi n'est pas pour autant transparente : elle possède bien une vie intérieure — nul n'en doutera — mais qui n'est pas entièrement offerte au lecteur. Même Hardy, dont l'emprise sur Tess est pourtant forte s'amuse parfois à laisser à son personnage des zones d'ombre, ainsi par exemple au moment où Tess hésite à monter dans le cabriolet d'Alec : « Quelque chose sembla la déterminer ; peut-être le souvenir d'avoir tué Prince » (I ch.7). Comme si le romancier (parce qu'homme ?) reconnaissait son incapacité à sonder la psyché féminine. C'est peut-être grâce à ces zones d'ombre que le personnage féminin gagne une véritable épaisseur.

Dérobades

Les romans de la destinée féminine radicalisent en quelque sorte cette logique.

- 1 Puisque l'effet-personne opère mieux lorsque le personnage donne l'impression d'avoir une vie intérieure autonome, il culmine lorsque la vie intérieure se dérobe au lecteur, voire lorsque... l'héroïne se dérobe. Dans *Effi Briest*, tout un pan de la vie de l'héroïne nous est dérobé. De son histoire avec Crampas, le lecteur ne connaîtra que d'étranges promenades au milieu des dunes lors desquelles, bizarrement, Effi ne retrouve jamais Roswitha qui vient à sa rencontre. De même on ne saura jamais ce qui s'est exactement passé entre Tess et Alec : Tess a-t-elle été violée ou a-t-elle succombé à ses avances. L'hypothèse du viol est souvent retenue par les lecteurs. Pourtant Tess avoue elle-même avoir été « éblouie » par Alec pendant une brève période (II ch. 12). On ne saura rien de la naissance de Chagrin, de la vie commune d'Alec et de Tess à Sandbourne, ni des derniers instants de la sublime fille de ferme. En dépit d'une impression de linéarité et d'exhaustivité, des pans entiers de l'itinéraire de Tess sont voilés et le récit est en réalité troué d'ellipses. Ces ellipses, que le lecteur ne peut s'empêcher de remplir lui-même de ses conjectures et de ses propres images, donnent l'impression que le personnage mène une vie autonome, hors du roman. Bref : c'est lorsque la femme se dérobe totalement aux regards qu'elle semble douée de l'existence la plus autonome. Lorsqu'elle s'absente du récit et non pas lorsqu'elle dévore le monde. Serait-ce parce qu'il n'y a pas de meilleur moyen de libérer la figure féminine de son statut d'objet sacré et susceptible de possession que de détourner d'elle le regard ? Zola même semble le savoir, dessinant un possible retrait de Nana qui effectue sur un coup de tête de mystérieux voyages juste avant de revenir à Paris pour y mourir.

- 2 Le roman rompt avec le stéréotype de la femme objet de désir et de domination lorsqu'il ne tente pas de donner de la femme une vue. Une relation inversement proportionnelle se dessine entre l'exposition aux regards et l'effet-personne. Nana est très visible (aussi bien pour les personnages du roman que pour le lecteur), mais très peu « personne ». Tess et Effi sont moins visibles (aussi bien pour les personnages du roman que pour le lecteur) et plus « personnes ». Si Nana se soucie d'être vue, et se délecte en se regardant, Tess, elle, se croit trop regardée et voudrait échapper aux regards. Revenue à Marlott, mère d'un enfant illégitime, elle se croit regardée par tous : « Elle s'imaginait que le monde entier s'occupait d'elle ; cette idée lui faisait courber la tête bien bas, mais elle aurait pu voir que c'était une illusion. Elle n'était pour personne, excepté pour elle même, une existence, un édifice de sensations et d'émotions. Pour toute l'humanité en dehors d'elle, Tess n'était qu'une pensée passagère, fréquente pour ses amis, rien de plus. » (2 ch. 14). Elle s'efforce de se dérober aux regards, tire sa capeline sur son front et, plus tard, elle se rasera les sourcils pour se rendre laide. Lorsque sa mère l'apprête pour l'envoyer à Trantridge, elle ne veut pas se regarder dans le miroir que Joan Dubeyfield lui tend en accrochant un manteau derrière la fenêtre. Effi, elle, ne se regarde dans la glace que pour voir sa conscience, en dépassant la surface trompeuse de son apparence. La lecture croisée de ces trois romans semble laisser entendre que le regard des autres, ou plutôt l'attachement au regard des autres, est un moyen d'asservissement et qu'il ne garantit pas plus d'« être ». Qu'être regardé ne signifie pas toujours être (voir l'ouvrage de Florence Godeau). Effi le sait, qui avoue son goût pour la cachotterie et la clandestinité, comme si se dérober aux regards — ceux des autres personnages du roman comme ceux du lecteur — était le seul moyen de se libérer.
- 3 Encore faut-il y parvenir. Dans le cas de Tess, cette stratégie se retourne contre l'héroïne : « Peut-être l'une des raisons pour lesquelles elle attire l'attention passagère est qu'elle ne la recherche jamais, tandis que les autres femmes regardent souvent autour d'elles », suggère le narrateur (II ch. 14). Quant à Effi, ce sont justement ses cachotteries et ses mensonges, ses dérobades en somme, qui lui procurent un sentiment de culpabilité et de honte et non sa faute, comme elle l'avoue lors du mouvement de révolte auquel elle s'abandonne après les désastreuses retrouvailles avec Annie. Faut-il comprendre que « la femme paie » pour avoir voulu se dérober ?

Conclusion : Dans les trois romans du *corpus* on décèle sans doute le projet de débarrasser la femme en littérature des oripeaux convenus que la civilisation occidentale lui a imposés. Zola, Hardy et Fontane se proposent, chacun à sa manière, de substituer aux représentations de la femme faites d'images figées et stéréotypées, aux types et allusions qui appellent la reconnaissance du lecteur, des portraits au plus près du vrai et qui riment avec connaissance. Il s'agit désormais de représentations complètes, panoramiques, avec perspective et profondeur de champ. Ce n'est pourtant pas parce que la femme accède à la légitimité que confère une représentation de ce type, qu'elle cesse d'être objet

indissolublement sacré et susceptible de possession, exalté et asservi à la fois. Devenue outil pour penser le monde qui l'entoure, elle se surcharge de sens et son image se brouille, à mesure que l'objectif du romancier s'en rapproche. C'est pourtant là, dans ce qui pourrait apparaître comme un ultime échec de la représentation de la femme, que se dessine une voie nouvelle, inégalement explorée par les trois romanciers. Il faut en effet inventer une façon inédite d'être en littérature pour cette femme devenue littéralement irréprésentable. Sa nouvelle façon d'être en littérature, non plus comme l'objet d'une vue, mais comme individu (parmi d'autres) et sujet (de son discours), laisse entrevoir une remise en cause de l' ancestrale domination du masculin sur le féminin. Il se pourrait que les relations complexes de la femme en littérature avec le regard des autres (personnages, romancier, lecteur...) fassent écho aux affres d'un roman engagé dans une exploration inquiète de voies nouvelles, risquées mais prometteuses.

Anna Saignes, Université Stendhal—Grenoble 3

Étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500.

Rapport présenté par Pierre NOBEL, à partir des corrigés élaborés par Xavier LEROUX (traduction), Françoise LAURENT (phonétique), Michel QUEREUIL (morphologie), Xavier-Laurent SALVADOR (syntaxe), Géraldine VEYSSEYRE (vocabulaire).

I. Présentation générale

Bilan chiffré des notes obtenues pour l'année 2009

La moyenne des copies ayant traité le sujet est de 7,28 sur 20, les copies dites « résiduelles » (dont la note est inférieure à 1,5) n'étant pas prises en compte pour ce calcul. À l'exception d'une seule copie qui a obtenu 18, les notes s'échelonnent entre 0,5 et 16.

Pour plus de précision, chaque question de l'épreuve était notée sur 16, le total sur 80.

Remarques générales

Le texte au programme, le *Jeu de Saint Nicolas*, regorge d'un vocabulaire spécialisé, étranger à trop de candidats. Sa langue, fortement régionalisée, n'en facilite pas non plus la compréhension. L'excellente édition d'Albert Henry (3^e édition, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1981) pourvue d'une traduction et d'un glossaire, remarquables à tout point de vue, suffisait toutefois à aplanir ces obstacles apparents. L'effort a visiblement paru démesuré à un certain nombre d'agrégatifs qui ont renoncé à fournir un travail assidu, vers par vers, sur la pièce de théâtre. La connaissance, même élémentaire, des traits picards eût cependant suffi pour identifier *candaile* « chandelle », ou *fu* « feu ». La première n'est donc point comestible et ne permet pas de faire ripaille — contrairement à ce qu'on a pu lire — ; quant au second, bien qu'alimenté avec du bois, il ne se confond nullement avec *fust* « fût ». Un terme non identifié entraîne forcément des contresens en cascade, puisque la suite du texte ne s'accorde pas avec le sens retenu. Des notions élémentaires d'ancien français, acquises en licence, devraient permettre de considérer *vos sas* et *Tés hom* comme des cas sujets singuliers et non pas des pluriels. S'ajoutait souvent à ces lacunes portant sur l'ancienne langue la méconnaissance de certaines expressions du français moderne. *Mettre en tonneau* n'est pas synonyme de *mettre en perce*. Il n'est pas besoin d'être fin œnologue pour connaître les deux expressions et savoir qu'elles désignent des opérations opposées, aussi bien dans les gestes que dans la chronologie. Le crédit gratuit et les *subprimes* n'ont pas totalement ruiné l'activité des *monts-de-piété*, dits aussi *crédits municipaux* ; le *clou* ou *la tante* auxquels on recourait pour y déposer des objets personnels, dits *gages*, en échange d'argent, paraissent d'une autre époque, mais ne sont pas encore confinés au monde balzacien. On est donc en droit d'attendre d'un candidat à l'agrégation qu'il sache que les *gages* évoqués dans la pièce ne sont point des dettes et que l'expression *bien seront no gage quite* ne peut donc signifier « nos dettes seront bien payées ». De dettes, il n'y en eut jamais, pour la bonne raison que les voleurs y avaient échappé en **engageant** leurs vêtements. Le butin permettra donc de **dégager** ces derniers, c'est-à-dire de les libérer en tant que gages et donc de les récupérer en toute propriété. Ils appartenaient jusque là au tavernier qui les avait pris en **gages** pour paiement d'un dû. La maîtrise du français et la connaissance de la situation dramatique permettent de transposer correctement le passage. C'est d'ailleurs ce que le jury attend du candidat : qu'il sache la langue qu'il va enseigner et domine l'œuvre au programme.

Quelques contresens relevés dans les copies se lisent dans des traductions que les candidats ont pu consulter. C'est là qu'ils ont leur source. Le jury demande une réflexion personnelle sur le texte

et ne se trouve pas engagé par une traduction disponible ailleurs. Plus généralement, l'apprentissage par cœur de traductions n'est pas de bonne méthode. Le texte doit être compris correctement, ce que de toute façon les réponses aux différentes questions permettent de vérifier par la suite.

Il est utile de rappeler que l'étude de l'évolution phonétique d'un mot consiste tout d'abord à placer correctement l'accent d'intensité sur l'étymon latin. Cette première opération ne relève nullement de la devinette, sans pour autant requérir une formation poussée. L'accent, dans le mot, n'a pas changé de place et il est bien connu qu'il frappe toujours la dernière syllabe articulée du français. Il suffira simplement de trouver la syllabe correspondante en latin. Là aussi, une syllabe tonique mal identifiée ne peut que susciter une série d'acrobaties diverses pour rendre compte indûment de la forme du mot en français. L'ingéniosité de certains candidats paraît sans limite... La phonétique historique obéit à quelques règles qu'il est nécessaire de connaître. Ce sont bien elles qui expliquent la naissance du français et son évolution.

La question de morphologie doit se distinguer clairement de la précédente sans en ignorer totalement les acquis. Il s'agit, sur la base de formes prises dans le texte, d'établir le système de l'ancienne langue, puis, à partir d'une forme particulière d'examiner la différence des systèmes en latin, en ancien français et en français moderne.

Le sujet de syntaxe se prêtait à des approches diverses et certains étudiants ont eu recours aux notions de la linguistique pragmatique. L'exposé qui suit présente une des façons de traiter la question. Ce n'est pas la seule, d'autres ont été acceptées également et évaluées selon un barème adapté.

Le jury a constaté aussi qu'un certain nombre de candidats jetaient facilement l'éponge devant un mot dont la fiche n'avait pas été faite ou qui n'avait pas été traité dans l'un ou l'autre des manuels de vocabulaire. *Quite* a visiblement surpris. Il s'agit pourtant là d'un terme important du français et qui est à l'origine de nombreux dérivés, dont *quitter*, *acquitter*, *quittance*, etc. Plutôt que de renoncer à traiter la question, il vaudrait mieux chercher, dans sa culture personnelle, matière à construire un exposé qui rende compte des sens du terme et de son évolution. Le développement, au lieu de ressembler à l'une des nombreuses fiches apprises par cœur et que l'on recopie sans avoir pris la peine de les soumettre à une réflexion personnelle, pourrait alors être original et serait assurément apprécié. Le bon élève ne se contente pas de resservir ce qu'il a plus ou moins fidèlement enregistré. Qu'on nous comprenne bien, il ne s'agit nullement de renoncer au savoir pour privilégier la compétence et l'épreuve sur l'ancienne langue permet de mesurer les deux. C'est ainsi que l'on attend du futur enseignant de français qu'il connaisse le sens fondamental de *quite* qui n'est pas « égal », mais « libre ». C'est ce dernier qui explique aussi le sens des dérivés déjà mentionnés. Or, nombre de candidats se sont égarés sur des chemins de traverse, à partir d'une mauvaise interprétation de l'expression *nous sommes quittes*, qui ne signifie nullement « nous sommes égaux », mais « nous sommes libres de toute obligation, l'un vis-à-vis de l'autre ». Une fois le noyau sémantique défini, il sera facile d'expliquer l'emploi d'*acquitter* et de *quittance*. On se *libère*, dans le premier cas, d'une dette ou d'une obligation morale ; le second terme désigne un document qui prouve bien qu'on s'est *libéré*. Le sens ne s'invente pas, il s'apprend par une réflexion sur la langue qui se nourrit de connaissances acquises grâce à l'enseignement et à l'étude.

Les propositions de corrigé qui vont suivre permettront de montrer en quoi le sujet invitait à allier compétence et savoir.

II. Proposition de corrigé développé

1•TRADUCTION

Le texte inscrit au programme de l'agrégation 2009 n'a pas manqué de dérouter nombre de candidats peu habitués aux œuvres dramatiques du Moyen Âge ou, plus généralement, trop peu accoutumés à la langue médiévale. Émaillée de régionalismes et de formes anciennes (ou relativement rares), la langue de Jean Bodel ne se laisse pas comprendre facilement. Il faut d'ailleurs convenir qu'elle recèle encore quelques difficultés qui tiennent en échec les meilleurs philologues. Mais le passage retenu pour cette épreuve n'en contenait aucune et n'était pas en soi plus ardu que le reste de l'œuvre. De plus, il n'était demandé aux candidats que de traduire une partie de l'extrait proposé. Certains pourtant – mais cette erreur est malheureusement récurrente – ont traduit l'ensemble des v. 1016-1057 au lieu des seuls v. 1016-1046. Cette maladresse est d'autant plus regrettable qu'elle fait perdre un temps précieux dans une épreuve où l'on en manque souvent.

Pour se préparer à cette épreuve et, plus particulièrement, à la question de traduction, les candidats disposaient de l'excellente édition d'Albert Henry, dont les nombreuses notes apportent des réponses souvent précises aux difficultés, notamment lexicologiques, rencontrées dans le texte. Il fallait également avoir régulièrement recours au très précieux glossaire établi par l'éditeur, du moins dans les éditions « longues » de 1962, 1965 (voir les n° 14 et 14^{bis} de la bibliographie dans l'édition « courte » publiée chez Droz, p. 11-12) et surtout de 1981. Les candidats disposaient en outre de la traduction du même Albert Henry et de celle de Jean Dufournet. Ces outils de travail méritaient d'être largement consultés, mais devaient l'être avec intelligence.

Cette année encore, nous tenons à rappeler que, pour réussir cette question, il ne suffit pas de reproduire machinalement l'une des traductions de référence du texte au programme. En effet, les choix effectués par certains traducteurs ne répondent pas nécessairement aux attentes d'un jury d'agrégation. Le plus souvent, cet écart s'explique simplement par des contraintes éditoriales sans relation avec les critères d'évaluation retenus dans le cadre d'un concours. Pour cette épreuve, on attend du candidat qu'il fournisse une traduction correctement rédigée, mais avant tout la plus fidèle au texte. Il ne s'agit pas seulement de montrer que l'on a compris le passage à traduire, mais que l'on en maîtrise la syntaxe, la morphologie et le lexique. Ainsi, le candidat cherchera moins à donner une traduction « littéraire » que « littérale » de l'extrait proposé. S'il doit évidemment être fidèle au sens précis du texte, le candidat tentera également de rendre compte des subtilités syntaxiques propres à l'ancien français. Si l'élégance du style demeure une qualité appréciée par le jury, elle ne devra donc pas être recherchée au détriment de la précision de la traduction, quitte à choisir une formulation peut-être moins élégante, mais plus apte à témoigner d'une bonne compréhension de la langue médiévale.

Les résultats obtenus cette année ont démontré, une fois de plus, que la traduction d'un texte ancien ne s'improvise pas. Cette question exige de la part des candidats un travail rigoureux et régulier qui, dans un premier temps, consiste à acquérir le vocabulaire propre à l'ancienne langue et nécessaire à la compréhension de l'œuvre. En l'occurrence, la connaissance de plusieurs mots était indispensable. En effet, si l'on rattache facilement le mot *adevin* (v. 1036) au paradigme morphologique du verbe *deviner*, il paraît nécessaire d'apprendre par cœur – quoique cette méthode d'apprentissage soit aujourd'hui encore trop décriée – le sens de mots, comme *envial* « invitation » (v. 1025), *senoec* « sans » (v. 1035) ou *laisse* dans la locution *en ceste laisse* « en cette occurrence » (v. 1024). Les candidats qui n'avaient pas appris le sens de ces mots ont proposé des traductions parfois bien surprenantes, abracadabrantesques pour certaines. Il était indispensable d'identifier certaines formes. Par exemple, aux v. 1027-1028 : *Segneur, et biau fu et bon siege / Arés vous*, il fallait bien comprendre que l'aubergiste assurait à Rasoir, Pincédés et Cliquet un beau feu et un bon siège, et non un beau fût et un bon siège. Un peu plus loin, au v. 1039-1040 : *A foi, beneoite soit l'eure / Que si fait vint fu entonnés !*, on ne sait quel glissement de sens – à moins qu'il ne s'agisse d'un rapprochement malencontreux avec le français moderne *entonner* (dér. de *ton*) « se mettre à chanter » – a fait traduire le verbe *entonner* par « mettre en perce ». Pourtant, le verbe *entonner* (dér. de *tonne*) est encore attesté dans le TLFi avec le sens de « mettre en tonneau », et c'est ainsi qu'il fallait le comprendre dans le texte.

Il est en outre nécessaire, pour effectuer une bonne traduction du texte, d'en maîtriser la syntaxe et de saisir de quelle façon progresse le discours. La difficulté d'un texte dramatique tel que le *Jeu de saint Nicolas* n'est pas dans la compréhension de longues périodes syntaxiques, accumulant autour d'une ou plusieurs propositions régissantes une série de subordonnées, parfois de rangs différents. Ce type de phrase est propre aux romans de chevalerie en prose. Au contraire, le texte proposé cette année au concours se caractérisait par la brièveté de ses phrases et la concision du discours. Rimé, rythmé par l'enchaînement de répliques souvent courtes, écrit pour être joué, le texte de Jean Bodel contient bien peu de phrases qui s'étendent sur plus de deux ou trois vers, une fois ôtées les apostrophes et les exclamations qui occupent parfois un hémistiche (voir par ex. le v. 1020). Soumis à de telles contraintes, le texte dramatique laisse une grande place à l'implicite et à l'interprétation. Par exemple, au v. 1019, en fonction d'apostrophe, le substantif *segneur* pouvait être traduit soit au pluriel, s'il était analysé comme un CRS, ou au singulier, s'il était analysé comme un CSP. Le tavernier peut en effet saluer l'entrée du groupe des trois voleurs ou seulement celle de Rasoir. Plus loin, Cliquet s'exclame : *Nous avons hanap de biau tour* (v. 1046). Est-ce ici le voleur qui se réjouit de la beauté de son butin ou l'alcoolique invétéré qui se réjouit de la contenance de son verre ? Nous ne saurions le dire. La réponse, nous semble-t-il, est bien plus littéraire, voire dramaturgique, que linguistique. Le jury a donc accepté que *de biau tour* fût traduit par « de belle taille » ou « de belle forme ». Dans ces deux cas, l'hésitation était à l'avantage des candidats.

Enfin, la connaissance de l'ensemble de l'œuvre – et non seulement de la partie à traduire – est absolument nécessaire. Elle permet seule une compréhension précise du passage, surtout lorsqu'il fait allusion à des faits antérieurs. Par exemple, dans le passage proposé, nombreux sont ceux qui ont traduit le v. 1042 : *Car bien seront no gage quite*, par « Car nos dettes seront bien remboursées » ou quelque chose d'approchant. On se souvient que l'aubergiste a plusieurs fois compté ce que lui devaient ses trois clients. Mais ce sont bien ses propres vêtements que Cliquet a proposé plus tôt de mettre en gage auprès du tavernier. Ainsi, dans le passage, à proprement parler – et n'est-ce pas ce qu'il convient de faire dans une épreuve de traduction ? –, ce ne sont pas les dettes qui seront remboursées, mais bien les gages qui seront « libérés » ou « acquittés », comme l'écrivent d'ailleurs A. Henry et J. Dufournet dans leur traduction du texte.

La traduction proposée ci-dessous reste volontairement très proche de celles d'A. Henry et de J. Dufournet. Dans bien des cas, comme nous l'avons expliqué plus haut, on peut hésiter, mais l'une des difficultés de cet exercice est d'effectuer les choix nécessaires pour parvenir à une traduction cohérente et globalement satisfaisante.

Traduction proposée :

RASOIR

Aubergiste, aubergiste, ouvrez-nous la porte !
Votre sac ne revient pas vide,
nous ne vous voulons pas vous tromper.

L'AUBERGISTE

Ma foi, soyez les bienvenus, messieurs !
Allons, vite, Caignet, aide-les !
Un tel homme mérite d'être bien reçu.

PINCEDES

Messieurs, j'en ai eu lourd à porter.
Je ne l'aurais pas volé,
si je buvais un coup maintenant

CLIQUET

Maudit celui qui ne relève pas ce défi,
car le bon vin allège tous mes maux.

LE TAVERNIER

Messieurs, vous aurez un beau feu et un bon siège,
n'en doutez pas,
et du vin qui n'est pas poussé ;
au contraire, il a crû sur un coteau rocheux.

RASOIR

Caignet, abaisse un peu la chantepleure
et laisse-nous goûter à l'épais.

CLIQUET

Cher aubergiste, faites-nous aussi
apporter de la chandelle double.

LE TAVERNIER

Il ne viendra pas sans,
comme je le pense et l'imagine.

CAIGNET

Messieurs, voici de la chandelle et du vin,
meilleur que celui qui était au-dessus.

RASOIR

Ma foi, bénie soit l'heure
où un tel vin a été mis au tonneau !

CLIQUET

Caignet, allons, vite, sers-nous,
car nos gages seront bien acquittés.
Ah, Dieu, comme ce vin nous fait du bien !
C'est maintenant la première fois que nous sommes bien pourvus !
Maudit qui n'en boira pas à satiété !
Nous avons un gobelet de belle taille.

Pour finir, nous adressons nos plus vifs encouragements aux futurs candidats parfois désorientés par la masse de travail à fournir pour préparer l'épreuve d'ancien français. Qu'il nous suffise de leur rappeler que des efforts réguliers et soutenus dans cette matière leur garantiront l'obtention d'une bonne – voire d'une très bonne – note.

2•PHONÉTIQUE

1. Évolution de *jocare* à *jouer*

Le mot dont il faut retracer l'évolution n'offre pas de difficulté particulière, à partir du moment où l'accent tonique y est placé correctement. Il illustre les règles fondamentales de la phonétique historique.

L'étymon proposé ne représente pas la forme la plus courante du latin classique : *jocari*. *Jocare* est cependant également attesté, notamment dans l'œuvre de Cicéron et de Lucrèce. C'est pourquoi la forme n'est pas précédée d'un astérisque.

<p><i>jocare</i> est dissyllabique ; <i>a</i> long porte l'accent. À en juger par l'évolution de <i>jocu</i> > *<i>jueu</i> > <i>gieu</i> ou <i>jeu</i>, <i>o</i> initial est bref. R final est apico-alvéolaire, transcrit [r]</p>	[yök□re]
<p>2^e siècle, début du changement du système vocalique latin. La distinction des voyelles par la quantité fait place à une distinction par l'aperture. Le [ō] s'ouvre, le [□] ne modifie pas son timbre. L'accent de hauteur devient un accent d'intensité</p>	[y□káre]
<p>3^e siècle, le [y] initial, prononcé énergiquement en latin se renforce et prend appui sur les dents. La constrictive devient une occlusive [d□] qui, par assibilation, se transforme en affriquée [d□ž]</p>	[d□ž□káre]
<p>4^e siècle, la vélaire sourde intervocalique [k] se sonorise En syllabe initiale, le [□] se ferme</p>	[d□žogáre]
<p>5^e siècle, la vélaire sonore [g] intervocalique se spirantise [□]. Dans un environnement mixte, plus vélaire que palatal, et peut-être sous l'influence de la forme *<i>j□cu</i> qui compte deux voyelles vélaires, la spirante disparaît après s'être, sans doute, vélarisée en [w]</p>	[d□žogáre] [d□žogáere]
<p>6^e siècle, le [á] libre se diphtongue. Allongé sous l'accent d'intensité, il se segmente et le second segment, moins articulé, se ferme d'un degré</p>	[džog□re]
<p>7^e siècle, la diphtongue [áę] se monophthongue en [□] 7^e siècle, l'articulation de l'affriquée [d□ž] perd son contact palatal</p>	[džog□r]
<p>8^e siècle, disparition de la voyelle finale</p>	[džog□r]
<p>11^e siècle, fermeture du [□] en [□]</p>	[džu□r]
<p>12^e siècle, fermeture du [o] initial en [u]</p>	[žu□r]
<p>12^e (fin), simplification de l'affriquée qui perd son élément dental</p>	[žu□]
<p>Fin du 13^e siècle, tendance de la langue populaire à ne plus prononcer le [r] final ; la langue savante le conserve jusqu'au 16^e siècle, puis, dans le cas de la désinence des infinitifs en <i>-er</i>, elle s'aligne sur la langue populaire. La voyelle finale est dès lors restée fermée. Dans la langue parlée, le [u] en hiatus devient la semi-consonne [w].</p>	[žw□]

2. Graphie

Etudier l'origine et l'évolution d'un point de vue phonétique et graphique de **g**

Introduction

La lettre *-g-* notait généralement, en latin, le phonème [g], dorso-vélaire sonore, dont l'articulation variait selon la voyelle subséquente.

Devant *-n-*, comme dans *signum* par exemple, il notait le [n] vélaire : [□].

1. En Ancien français, *-g-* peut transcrire le phonème [ž] (consonne fricative post-alvéolaire voisée), comme ici dans *vendenge* et *gieu*

- a) Dans le cas de *vendenge* issu de *vīndémřa*, [ž] note l'aboutissement de l'évolution du groupe labiale + yod. Au 1^{er} siècle avant notre ère, le [ɪ] atone en hiatus s'est, par affaiblissement, fermé en semi-consonne [y] (sonore derrière une consonne sonore). Fin 3^e - début 4^e siècle, le [y], par renforcement de l'articulation, prend appui sur les dents et devient [dɔ]. Suivent l'affrication de [dɔ] en [dɔž] et le passage de [mdɔž] à [ndɔž] par dentalisation de la labiale [m] sous l'influence de [dɔž]. Après la dépalatalisation du 7^e siècle, l'affriquée s'est simplifiée à la fin du 12^e siècle avec la perte de l'élément dental [d]. On aboutit à [ž].
- b) Dans le cas de *gieu* issu de *jcum*, [ž] est le résultat de l'évolution d'un [y] primaire initial, d'origine latine, qui se renforce. Son évolution est la même que dans *žcure*. Au 3^e siècle, [y(y)] se renforce en [dɔ] qui devient, par assibilation, [dɔž] ; au 7^e siècle, perte du contact palatal [dž] ; à la fin du 12^e siècle, simplification de l'affriquée en [ž].

Remarque :

Dans *gieu*, *-ieü-* note le résultat de l'évolution par différenciation de la triptongue [uɔu] en [iɔu] au 11^e siècle, puis, au 12^e, en [íɔu] puis en [iɔu] et enfin en [yɔ(u)] que rend la graphie *gieu*. Au 13^e siècle, le [y] se résorbe dans l'articulation du phonème précédent. [žɔ] est noté *geu* ou *jeu*.

2. *-g-* constitue avec *-n-* le digramme *-gn-* qui note la nasale palatale [ɲ], comme dans *seigneur* issu de **sěniři*.

Au 1^{er} siècle avant J.-C, par affaiblissement, le [ɪ] en hiatus se ferme en semi-consonne yod sonore : [y].

Au 2^e siècle, la consonne nasale [n] se palatalise en [ɲ] au contact de la palatale [y] et entrave la voyelle précédente. Selon certains théoriciens, cette palatalisation de la nasale aurait entraîné une anticipation du yod.

En ancien français, le [ɲ] se note *-gn-* (ici dans *seigneur*) ou *-ign-* ou *-ng-*, voire *-ngn-* ou *ingn-*.

Conclusion

En français moderne, *-g-* devant un *a*, *o*, *u* se prononce [g]. Il se prononce [ž] devant *e*, *i*, *y* (*vendange*). Il entre alors en concurrence avec *-j-* (*je*, *joie*, *jar*, *jupe*). Pour indiquer la valeur de [ž] devant *a*, *o* ou *u*, on utilise le digramme *-ge-* (*vengeance*).

En français moderne, la graphie *-ign-* transcrit [ɲ] dans *seigneur*. Mais c'est le digramme *-gn-* qui continue à représenter d'ordinaire le phonème [ɲ]. Exception faite de mots savants où le phonème [g] reste articulé, ex. : *diagnostique*, *gnose*, *stagner*, *gnome*.

3•MORPHOLOGIE

Comme en français moderne, l'impératif est un mode (ou tiroir verbal, car on ne lui reconnaît pas toujours le statut de mode) défectif, qui ne comporte que trois formes : P2, P4, P5. S'agissant de l'ancien français, l'étude morphologique de l'impératif conduit à distinguer deux catégories principales de verbes. Dans la première, de loin la plus fournie, la forme de P2 se distingue de celle de l'indicatif et du subjonctif par l'absence de la marque personnelle *-s*, les formes de P4-5 se confondant en revanche avec celles de l'indicatif. Dans la seconde, limitée aux verbes *avoir*, *estre*, *savoir*, *vouloir* (verbes « non commandables »), les trois formes sont empruntées au subjonctif présent. Seule la première catégorie est représentée dans l'extrait.

Relevé des occurrences

1016 *ouvrés*, P5 de *ouvrir*, 1020 *aïe*, P2 de *aidier*, 1028 *doutés*, P5 de *douter*, 1031 *abaisse*, P2 de *abaissier*, 1032 *laisse*, P2 de *laissier*, 1034 *faites*, P5 de *faire*, 1037 *ves*, P5 de *veoir/veïr*, 1041 *donnés*, P5 de *donner*, 1047 *laissés*, P5 de *laissier*, 1049 *boi*, P4 de *boivre*, 1049 *laisse*, P2 de *laissier*.

1. Classement

On peut distinguer les verbes à infinitif en (i)er, qui ont une P2 d'impératif en –e, de tous les autres, qui, à quelques exceptions près, ne comportent pas ce –e final à la P2. A l'intérieur de chacune de ces deux classes, les paradigmes peuvent se construire, comme ceux de l'indicatif ou du subjonctif présents, sur une base invariable ou sur une base variable. Enfin les verbes *faire*, *traire* et *dire* s'opposent à tous les autres par un paradigme entièrement fort à l'origine (accent sur la base à toutes les formes), alors que les autres verbes opposent une forme forte (P2, accent sur la base), à deux formes faibles (P4-5, accent sur la désinence).

1.1. Verbes à infinitif en (i)er (P2 à désinence –e)

On a une forme de P2 caractérisée par une désinence en –e, des formes de P4-5 en –ons, -(i)ez / (i)és (picard). La P2 se confond ainsi avec la P3 de l'indicatif, tandis que les P4-5 se confondent avec les P4-5 de l'indicatif. On pourra distinguer des paradigmes à base invariable et des paradigmes à base variable.

1.1.1. Base invariable (1 base)

- Désinence de P5 en –ez / –és : 1028 *doutés*, 1041 *donnés* (1pt)
- Désinence de P5 en –iez / –iés (verbes à infinitif en –ier) : 1031 *abaisse*, 1032 et 1049 *laisse*, 1047 *laissés*. (1pt)

On notera que le verbe *laissier* perd parfois le –e final à la P2 (*Nicolas* 924, 1103) : *lais*.

1.1.2. Base variable (2 bases)

Comme à l'indicatif ou au subjonctif, la variation de la base est le plus souvent liée au balancement de l'accent tonique, qui affecte la quasi-totalité des paradigmes (accent sur la base à la P2, sur les désinences aux P4-5). Le paradigme oppose alors de ce fait le plus souvent une base forte (P2) à une base faible (P4-5) ; ainsi celui du verbe *aidier*, marqué par une **alternance syllabique** : la base forte (P2) est dissyllabique (*aï-*, anciennement *aiu-*), tandis que la base faible (P4-5) est monosyllabique (*aid-*). On a donc le paradigme :
aïe (v. 1020), *aidons*, *aidiés*.

1.2. Autres verbes (P2 à désinence –ø, parfois -e)

Les paradigmes peuvent se construire, comme précédemment, sur des bases invariables ou variables. Toutefois, toutes les occurrences de l'extrait appartiennent à des paradigmes à base variable. On opposera le paradigme du verbe *faire* à celui de tous les autres dans la mesure où sa forme de P5 est une forme forte (accent sur la base).

1.2.1. Le verbe *faire* (P5 forte, 2 bases)

Les textes du programme présentent les trois personnes du paradigme :

P2 *fai* (R192, N296), P4 *faisons* (R139, N399), P5 *faites* (N1034).

Notons la P4 faible *faisons*, construite par analogie sur la base du participe présent *faisant* et de l'imparfait *faisoie*. L'ancienne forme forte *faimes*, attestée à l'indicatif, ne semble pas avoir été employée comme forme d'impératif.

1.2.2. Autres verbes (P4-5 faibles, 2 bases)

Les autres occurrences de l'extrait font partie de paradigmes marqués par une alternance vocalique liée au balancement de l'accent tonique, qui conduit à l'opposition de deux bases : une base forte pour la P2 (accent sur la base), une base faible pour les P4-5 (accent sur la désinence).

- Alternance [oe] / [u] (graphies *ue/ou*)

- *ouvrés* (1016) : paradigme *uevre*, *ouvrons*, *ouvrés*

On notera la présence du –e final à la P2, voyelle d'appui au groupe consonantique final de la base.

b) Alternance [wɛ] / [e] central (graphies *oi/e*)

- *boi* (1049) : paradigme *boi(f), bevons, bevés*

On notera la chute de la consonne finale à la P2, labio-dentale sourde qui originellement alternait avec la sonore des P4-5.

- *ves* (1037) : paradigme *voi, veons, veés*

Employée avec l'adverbe de lieu *chi*, la forme de P5 constitue avec lui une particule présentative (*veés me chi* 240 ; cf. fr. mod. *voici*). Dans ce cas, elle subit souvent un écrasement syllabique (*ves*).

2. Etude diachronique du paradigme de *donnés*

2.1. Paradigme latin

Le verbe *donner* provient du verbe latin *dōnare*. L'impératif se limitait à deux formes, P2 et P5 : *dōna / donáte*. A la P4, c'est le subjonctif présent qui se chargeait d'exprimer l'injonction (*donēmus*).

2.2. Paradigme de l'ancien français

Aux deux formes latines, la conjugaison médiévale ajoute une forme de P4 : le paradigme est donc le suivant : *donne, donnons, donnez (donnés en picard)*.

a) formation de la base

- Il est possible que la base ait originellement présenté une alternance vocalique. La voyelle radicale [o] était en effet en position libre, et, dans la forme de P2, où elle était tonique, elle a pu se diphtonguer devant consonne nasale comme devant une autre consonne, d'où [douna] ; cependant, la nasalisation de la diphtongue au XIIème s. a entraîné la réduction précoce de la diphtongue, dont il n'y a plus trace dans la graphie. On a donc une base unique [dōn-] pour les trois formes du paradigme.

- La graphie en –*nn*- est la marque d'un manuscrit relativement tardif (début du XIVème s.). Le premier –*n*- (peut-être s'agit-il du reste d'un tilde ou barre de nasalité dans le manuscrit) sert à noter le caractère nasal de la voyelle, le second à noter la consonne nasale.

b) formation des désinences

- A la P2, la voyelle finale [e] central est l'aboutissement régulier de la voyelle latine [a] en syllabe finale. Cette forme se confond avec la P3 de l'indicatif, issue de *donat*, du fait de l'effacement de la consonne dentale finale non appuyée dans cette dernière forme.

- A la P5, il est possible que la forme classique *donate* ait cédé la place en latin populaire tardif à une forme **donátes*, évoluant régulièrement en [dōnets], graphie *donez*. La forme se confond alors avec celle de l'indicatif. En picard, les consonnes affriquées se sont simplifiées de façon précoce, ce qui explique la graphie de notre forme *donnés* (avec accent ajouté par l'éditeur pour distinguer la forme de la P2 de l'indicatif).

- La P4, de création romane, va, sous l'influence analogique de la P5, se confondre elle-même avec la forme de l'indicatif, recevant une désinence –*ons* ([ōns], probablement phonétique à partir de [ámus]).

2.3. Paradigme du français moderne

a) la base

La graphie en –*nn*- s'est imposée. La dénasalisation, suivie de la loi de position, fait que l'on peut avoir une alternance entre un vocalisme en [o] ouvert (P2) et un vocalisme en [o] fermé (P4-5). Il ne s'agit là que d'une variable : l'alternance peut aussi être neutralisée et les deux bases sont alors en [o] ouvert.

b) Les désinences

- A la P2, on observe, dès la fin de la période de l'ancien français, une tendance à l'adjonction d'un –*s* final, due à l'analogie de la P2 de l'indicatif (et à la pression des formes de P4-5, qui se confondaient avec celles de l'indicatif). Les grammairiens du XVIIème s. se sont efforcés de mettre un terme à cette tendance, qui constitue encore aujourd'hui une « faute d'orthographe » très commune. Le –*s* final

n'est de règle que devant les pronoms adverbiaux *en* et *y*. Le *-e* final ne se prononce généralement plus.

- Aux P4-5, les consonnes finales ne se prononcent plus, les désinences sont donc constituées, à l'oral, par les voyelles [õ] / [ɛ].

On notera, pour finir, que c'est par l'absence du pronom sujet que les formes d'impératif se distinguent des formes correspondantes d'indicatif.

4 SYNTAXE

La question de syntaxe a généralement pour objet d'amener les candidats à proposer un raisonnement autour d'une problématique de synthèse à partir du relevé exhaustif des occurrences dans l'extrait proposé. Il s'agit de conduire le futur professeur de collège ou de lycée à construire un discours dont l'objet est l'histoire de la langue en général et dont le phénomène est le texte en l'occurrence. Autrement dit, il est intéressant dans la perspective du concours de vérifier la capacité d'un candidat à saisir l'histoire des particularités de la langue moderne au regard de ses compétences linguistiques : quelle est l'histoire des règles de syntaxe que le professeur devra enseigner à ses jeunes élèves ? Quelles sont ces règles syntaxiques et de quelle manière l'extrait d'une œuvre médiévale proposé témoigne-t-il d'un état de langue susceptible d'être commenté ? Pour le jury, la question de syntaxe est l'occasion de vérifier l'aptitude des futurs agrégés à maîtriser la syntaxe du français et la connaissance par ces derniers des différents états de langue en perspective diachronique par rapport à un texte médiéval étudié pendant l'année. Pour le candidat, elle est l'occasion de prouver sa compétence linguistique à travers une étude menée de manière rigoureuse. C'est pourquoi nous rappelons qu'il est important de construire la réponse à la question de syntaxe de manière raisonnée et tout devoir doit comporter :

- une introduction, qui énonce clairement la définition du phénomène à étudier, le sens des mots et des notions qui seront utilisés dans le développement.

- un plan clairement indiqué sur plusieurs niveaux proposant **un classement des occurrences**. Il s'agit à ce stade de citer chaque exemple, de le décrire et de le commenter en veillant à ne s'appesantir que sur les cas problématiques sans s'attarder sur les cas évidents. Trop de copies ne présentaient qu'une confuse problématique de linguistique générale assortie d'un plan non traité où seules apparaissaient quelques citations et qui contournaient les véritables difficultés.

La question posée, cette année, était celle du rapport entretenu par deux modalités voisines de la langue : l'ordre et le souhait. Rappelons qu'une telle question n'est pas en soi un problème philologique n'intéressant que les « excellents médiévistes » confrontés à une originalité de la langue ancienne, mais bien une problématique de linguistique appliquée qui interroge la position du français par rapport à son origine dont il a poursuivi le mouvement de simplification de la répartition entre le mode optatif et le mode impératif amorcé en latin. Il existait un mode optatif spécifique du grec ancien que l'on peut retrouver pour exprimer la possibilité, la potentialité et qui était capable d'entrer en subordonnée en dépendance d'un procès exprimant la crainte. Si l'optatif est un mode du verbe en grec ancien, le latin quant à lui n'a conservé qu'un nombre modeste de formes, telles que *sim* ou *velim* : *dives sim* « puissé-je être riche ». Et en général, il a remplacé l'optatif par le subjonctif : *me amet* « pourvu qu'elle m'aime ». Les deux langues avaient recours à l'impératif pour l'expression de l'ordre, voire à l'aoriste concernant certaines modalités ponctuelles de l'ordre en grec ancien. Les groupes des langues modernes offraient également un éventail de structures syntaxiques qu'il aurait pu être intéressant de convoquer de manière contrastive afin de mettre en perspective l'analyse d'un texte en ancien français¹. Le jury aurait pu attendre des candidats une réflexion qui aurait témoigné de

¹ Pour ce qui concerne la manière d'exprimer l'ordre, l'italien en plus de l'impératif connaît un usage typique de l'infinitif en partie hérité de constructions latines de la défense (*noli* (vb. aux. impératif) + infinitif: « *noli tangere* », fr: « ne touche pas » (imp.), it: « non toccare » (inf.)) que ni le français moderne ni l'espagnol ne

l'intérêt porté à l'apprentissage des langues en général et à ces curiosités du français qu'il faudra enseigner un jour et peut être, si les élèves sont curieux, justifier.

Même si certaines copies excellentes ont obtenu des notes proches de la perfection en syntaxe, démontrant l'aptitude de certains candidats à construire une problématique scientifique autour d'une notion grammaticale, il était décevant de constater en revanche que de nombreuses copies incapables de lire l'ancien français correctement ne proposaient aucune pensée de la langue et accumulaient des savoirs théoriques confus de linguistique moderne (ce qui aurait pu être bien) sans prise aucune avec la réalité du texte (ce qui ne peut pas être bien). Ces copies, qui souvent se résumaient à un plan de cours récité en hâte, montraient leur ignorance de la langue et leur désintérêt pour la chose et l'on peut sérieusement douter de la capacité de tels candidats à maîtriser les bases des règles de l'enseignement du français moderne dans la mesure où ils semblent proprement coupés de son histoire.

Introduction

Il était intéressant de remarquer, comme l'ont fait de nombreux candidats, que la scène de taverne privilégiait les interactions orales et exposait diverses formes de l'ordre et du souhait : il n'était pas exagéré de penser que la majeure partie de l'accomplissement de la mise en scène reposait en l'occurrence sur la dynamique des échanges à la réussite desquels la force perlocutoire des énoncés ne pouvait pas être étrangère. Il aurait donc été important de rappeler que le sujet mettait en relation deux notions voisines qu'il convenait de définir. « L'ordre » et « le souhait » sont deux modalités qui peuvent affecter l'énoncé. Toutefois, la mise en relation de ces deux notions soulignait un phénomène intéressant de linguistique générale qui considère traditionnellement que le français a un mode spécifique de la modalité de l'ordre, à savoir l'impératif alors que le mode du souhait, le mode optatif, fait défaut. Si l'on adopte ce point de vue, il y a donc un mode jussif et un usage modalisé du mode subjonctif utilisé pour la modalité optative.

A défaut de mettre en débat la question de la nature modale de l'impératif, il était attendu que les candidats définissent les termes de leur devoir. À commencer par la notion de « mode » dont on peut déplorer le peu de débats et de questionnements qu'elle a suscités dans les copies, la grammaire scolaire demeurant l'élément de référence. Rappelons que la question de la valeur modale de l'impératif est largement commentée. Certaines copies ont ainsi rappelé que Marc Wilmet, dans la lignée des travaux de Guillaume, a réduit le nombre des modes du français à trois : personnel actuel (indicatif), personnel inactuel (subjonctif), impersonnel inactuel (infinitif et participes) excluant de la liste l'impératif². Toutefois, peu de copies ont problématisé la question de l'allocution liée à l'emploi de

connaissent. Comparez l'expression italienne: « non *parlarmi* » (infinitif) avec sa traduction « ne me *parlez pas* » (impératif) (espagnol : « no me *hable* » (impératif)) ou l'énoncé des infinitifs « *zittare e scrivere* » qui ne trouve pas son équivalent en français dans l'impératif : « *Tais-toi et écris !* » (impératifs espagnols : « *Calla y escribe* »). Mais notons également que l'expression de l'ordre et du souhait en anglais contraste avec les usages du français : que l'on compare les différents usages du subjonctif et de l'infinitif dans les expressions « *God help us !* » (subjonctif) et « *I wish you to go with me* » (infinitif) avec leurs équivalents syntaxiques français qui généralisent l'emploi du subjonctif : respectivement, « *que Dieu nous aide!* » (subjonctif) et « je souhaite que vous *veniez* avec moi » (subjonctif). Si des emplois modalisés du subjonctif à visée de souhait semblent constituer un cas courant des langues modernes issues de l'indo-européen (au contraire d'une langue comme le finnois qui est une langue ouralienne possédant un mode optatif) comme l'allemand : « *Ich hätte gern dabei mitgemacht* » (« J'aurais aimé participer ») il est pour ainsi dire inexistant en néerlandais où il est remplacé par l'indicatif de sorte qu'on ne le trouve plus guère employé que pour l'expression de l'ordre à visée indirecte à la troisième personne: « *Werke !* » (*qu'il travaille* »). Autrement dit, la question de l'ordre et du souhait intéresse particulièrement le linguiste puisqu'elle souligne l'originalité de la langue française au sein du groupe des langues auquel elle appartient comme l'italien ou l'espagnol, et témoigne tout particulièrement de son histoire par rapport aux groupes voisins comme le groupe des langues germaniques. L'originalité de l'ancien français dont témoignait l'extrait du *Jeu de saint Nicolas* permettait de mettre en valeur l'état de langue actuel en formation.

² Sur ce sujet, voir entre autres Marc Wilmet, *Etudes de morphosyntaxe verbale*, Paris, Klincksieck, 1976.

l'impératif dans une perspective guillaumienne. Or nous rappelons que tout effort de questionnement des problèmes de syntaxe, sans privilégier une école en particulier, mené à bon escient par les candidats est pourtant valorisé par le jury. Le présent rapport adopte la ligne généralement suivie par les candidats qui considèrent que le mode désigne le trait grammatical par lequel le verbe conjugué exprime le procès et nous faisons donc nôtre la définition de Gérard Moignet qui écrivait : « l'impératif, **mode** allocutif appartenant au discours, sert à l'expression d'une volition immédiate devant trouver satisfaction dans l'action de l'allocuteur. Il correspond à une visée de commandement ou de prière³ ». La « modalité » quant à elle est une notion héritée de la logique et dont la typologie est amplement mise en débat⁴. Elle désigne traditionnellement en linguistique le processus de validation ou d'invalidation de « contenus représentés » pour reprendre l'expression de Ch. Bally⁵. Dans cette double perspective, la modalité jussive reposait essentiellement, dans l'extrait, sur l'emploi de l'impératif et la modalité optative sur la présence de nombreux subjonctifs. L'apparition du subjonctif était dans ces cas-là justifiée par la situation où la visée du discours était incompatible avec l'expression du temps actuel, « c'est-à-dire, pour à nouveau citer Gérard Moignet, [ces cas où] il y a convenance entre la visée du discours et la virtualité de la représentation du temps. [C'était] notamment le cas de la visée de souhait⁶ ». Notons enfin à propos des définitions que quelques copies ont jugé pertinent de recourir à la notion de « modalité déontique » de manière allusive à l'étymologie (du grec *ta deonta* « ce qui est nécessaire »). Ces candidats ont semblé prendre l'expression comme un parfait synonyme de « modalité jussive », ce qui aurait mérité d'être discuté.

Le traitement de la question de syntaxe devait donc rendre compte de cette distribution des rôles. Plusieurs démarches pouvaient permettre de traiter la question. Ainsi, une entrée qui pouvait être choisie centrait la question sur le traitement du mode et l'on pouvait traiter (i) l'impératif (ii) le subjonctif à visée jussive puis (iii) les emplois du subjonctif à visée optative. Une voie plus ardue, et suivie par une excellente copie qui a obtenu plus de 16, consistait à distribuer les emplois selon la personne visée dans le discours. En effet, la modalité de l'énoncé peut varier selon la position de l'énonciateur par rapport à l'interlocuteur et par rapport à l'objet concerné par l'ordre et le souhait. On pouvait alors choisir de classer les occurrences du passage selon qu'il s'agissait (i) d'un ordre ou (ii) d'un souhait; s'adressant à (i) P2 (tu/vous) présente dans le discours ou (ii) à P3 (il/ils). Cette démarche permettait de mettre en valeur l'analyse proposée tout particulièrement pour le vers 1054. Le plan que nous retenons, qui a été majoritairement suivi par l'ensemble des candidats, consistait à distinguer l'ordre du souhait et à questionner l'emploi des modes à l'intérieur de l'énoncé.

1/ L'ordre

1.1/ L'impératif seul exprimant l'ordre

Si le vers 1047 : *Laissés courre ce vin entour* n'appelaient aucun commentaire particulier, s'agissant d'une question de syntaxe, le jury attendait un commentaire du renforcement de l'impératif par l'**interjection** présente au vers 1049 : *Hé, Boi*. En effet, la modalité exclamative propre à renforcer l'expression de l'ordre a pour marque auxiliaire l'interjection. D'autre part, le jury attendait un commentaire sur l'**apostrophe**, cas particulier lié à l'emploi de l'impératif. En ancien français, le cas sujet marque la fonction d'apostrophe, continuant le vocatif latin confondu avec le nominatif comme dans le vers 1031 : *Caignet, abaisse le broche*. Notons particulièrement que la situation allocutive

³ Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck (2e édition), 1973, p. 213.

⁴ Pour un large aperçu du problème voir Laurent Gosselin, *Temporalité et modalités*, de Boeck. Duculot, 2005, « champs linguistiques », pp. 42-43 et 76-78. S'il n'est pas question de considérer que la question de syntaxe est le lieu d'une discussion scientifique se rattachant à une école ou à une autre, il n'en reste pas moins qu'il est toujours nécessaire de proposer une définition même simple des notions traitées, et de s'y tenir tout au long de sa copie.

⁵ Charles Bally, *Linguistique générale et Linguistique française*, Paris, Leroux, 2 éd. (1944), Berne, Francke, 1932 d'après Laurent Gosselin, *Temporalité...*, ouv. cit., p.42.

⁶ *Ibidem*, p. 209.

dispense d'actualiser par l'article le substantif en position d'apostrophe, de sorte que le nom commun devient l'équivalent d'un nom propre comme dans l'exemple des vers 1016 *Ostes, ostes, ouvrés nous*.

1.2/ L'impératif seul du verbe voir entrant dans la composition d'un tour en voie de figement

Il fallait relever et commenter le vers 1037 *ves chi candaile et vin*. En effet, l'orthographe choisie par l'éditeur pour le présentatif « voici » soulignait que l'expression était en voie de figement. Nous étions avec le vers 1037 dans le cas décrit par Gérard Moignet, « le verbe *veoir* a, à côté de *veez*, une forme monosyllabique utilisée au début comme présentatif, *vez ci* »⁷.

1.3/ L'impératif exprimant l'ordre renforcé par un adverbe

Un cas particulier de l'ancienne langue consiste dans l'omniprésence de tours corrélatifs constitués par l'impératif renforcé par un adverbe de parole. L'extrait présentait de nombreuses occurrences.

1.3.1/ L'adverbe est or tost

1019 : *Or tost Caignet, aïe leur*

1041 : *Or tost nous en donnés*

1.3.2/ L'impératif est renforcé par si ou est coordonné, ce qui affecte l'ordre canonique de la phrase

1032 : *Si nous laisse taster au trouble*

1033 : *et candaile nous faites apporter*

1049 : *si laisse le hanap*.

L'analyse de ces tours était l'occasion d'insérer le commentaire attendu sur l'ordre des mots dans la phrase, notion de cours par excellence dont le jury a déploré de voir qu'elle était inégalement traitée, soit que le candidat pressé par le temps ait éludé le problème, soit qu'aveuglé par la question de linguistique il ait oublié d'en parler. Il était donc important de souligner que pour l'impératif, l'absence de sujet était un statut dominant en vertu duquel le verbe à l'impératif pouvait occuper la première place de la phrase, position par ailleurs soumise à des règles restrictives pour un verbe à l'indicatif. La position du verbe en début de phrase entraînait la postposition des pronoms régimes conjoints à l'image des premiers vers relevés. L'emploi d'adverbes spécifiques était également une marque caractéristique de l'impératif. *Si* a la même fonction que *or* ou *car* quand la proposition de sens impératif ne commençait pas la phrase. Dans le cas présent, il ne fallait pas oublier de rappeler que la présence de l'adverbe en place 1 permettait de laisser en position proclitique les pronoms régimes conjoints mais entraînait **la postposition d'un éventuel pronom sujet**. Ajoutons également que l'ordre Verbe-Sujet se rencontre aussi dans les propositions jussives et optatives. Le souhait et le commandement impliquent aisément un « certain suspens⁸ » pour reprendre l'heureuse expression de Gérard Moignet.

1.4/ L'expression d'une défense

De manière générale, le même auteur rappelle que la défense trouve son expression dans l'impératif accompagné de la négation⁹ comme dans l'exemple du vers 1028 : *Onques n'en doutés*. La question de l'ordre ayant été traitée, il convenait de s'intéresser à la question du souhait.

2/Le souhait

2.1/ Le subjonctif en proposition principale exprimant le souhait

En ancien français, le subjonctif sans *que* exprimait notamment le souhait. Cet emploi pouvait exister à la deuxième personne concurremment avec l'impératif. C'est ainsi que le subjonctif a pu devenir la forme de l'impératif de verbes comme *avoir*, *estre*, ou *savoir* exprimant des procès que l'on peut souhaiter plutôt qu'ordonner. Nous trouvons deux exemples caractéristiques dans l'extrait dans les formules de bienvenue des vers 1019 : *bien vegniés vous, segneur* et 1039 : *Beneoite soit l'eure*.

⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁸ *Ibidem*, p. 360.

⁹ *Ibidem*, p. 213.

2.2/ L'emploi d'un tour optatif elliptique introduit par le substantif *dehait*

Dehait est une formule de malédiction typique de l'ancienne langue à qui il fallait réserver un traitement particulier. On explique la forme du mot par haplogogie à partir de *Dé hé ait*, littéralement « qu'il ait la haine de Dieu », forme attestée. La mise en débat de la nature de la malédiction dont la forme verbale semble sentie en synchronie est pertinente en l'occurrence. Il y avait deux formes dans l'extrait : v.1025 : *Dehait qui cet envial laisse* et v.1045 : *Dehait n'en bevera assés*.

2.3/ Le subjonctif en proposition autonome exprimant le souhait avec visée impérative dérivant de son emploi

Le vers 1054 : *Oïl, cilluec tiengnent lor lieu !* illustre ces cas particulièrement traités par Gérard Moignet où le subjonctif est le mode propre à exprimer la « visée de commandement et de prière. Il est de règle en troisième personne, qu'il s'agisse d'une personne réelle absente de l'interlocution ou de la personne support du verbe unipersonnel¹⁰ ». Le vers 1054 est l'expression d'un souhait en P3 : « que les dés occupent leur place » qui est un ordre pragmatique donné aux interlocuteurs d'agir en conséquence. C'est de l'expression du souhait que dérive l'ordre donné à l'interlocuteur d'exécuter la proposition implicite faite au vers précédent : *Rouvés me vous mes dés ataindre ?*

La conclusion

La conclusion est le lieu de mettre en perspective la question de syntaxe avec le français moderne. Ce n'est pas superflu, le jury l'attend. En l'occurrence, le candidat pouvait expliquer que l'expression de l'ordre et du souhait dans le texte mettait en évidence un état de langue ancien qui témoignait du renforcement du mode impératif et de la dissolution progressive de l'optatif dans les emplois modalisés du subjonctif. On pouvait ajouter que l'emploi de la béquille *que* en proposition autonome n'était apparu que tardivement et qu'en revanche, le renforcement de l'impératif par l'adverbe senti comme une marque caractéristique de l'impératif le distinguant de l'indicatif était désormais désuet.

5•VOCABULAIRE

En préambule, il semble important de rappeler que la question de vocabulaire n'est pas un jeu de hasard, et que les mots proposés aux candidats sont toujours susceptibles d'attirer leur attention par leur fréquence — en langue ou dans le texte au programme — ; par leur appartenance à un champ lexical privilégié dans le texte ; ou encore par leur spécificité. Il est vrai toutefois que, pour être sensibles à l'importance de tel ou tel lexème, les candidats doivent pouvoir s'appuyer sur une culture préalable. Il est donc souhaitable que leur travail sur le lexique s'ancre sur des connaissances patiemment accumulées et digérées lors des années antérieures, et qu'elle soit *in fine* nourrie par des lectures spécifiquement effectuées en vue de la préparation du concours. À moins, improvisation et bachotage ne produisent que des résultats décevants.

Les manuels spécialisés sont désormais nombreux et ne sauraient donc être tous convoqués ; on attirera toutefois l'attention des candidats sur les ouvrages suivants, dont les plus anciens ne sont pas les moins utiles :

N. Andrieux-Reix, *Ancien français. Fiches de vocabulaire*, Paris, PUF, 1987 ;

G. Gougenheim, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, 3 vol., Paris, Picard, 1968-1975 ;

L. Hélix, *L'épreuve de vocabulaire d'ancien français. Fiches de sémantique*, Paris, Éditions du Temps, 1999.

Pour que l'étude du vocabulaire serve la compréhension du texte au programme tout en participant d'une véritable culture, elle nécessite la consultation des trois principaux dictionnaires de l'ancien français ainsi que, pour les mots qui subsistent en français moderne, du *Trésor de la langue*

¹⁰ *Ibidem*, p. 210.

française (on sera particulièrement attentif au développement final de chaque article, qui concerne l'étymologie) :

K. Baldinger, *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, continué sous la direction de F. Möhren, ont paru les lettres G-K), Tübingen-Québec, 1974-.

F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 t. (dont 3 de supplément), Paris, 1880-1902 ;

A. Tobler et E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 t. parus, Berlin-Wiesbaden, 1925-2007 ; *Tresor de la langue française*, dir. P. Imbs, Paris, 1971-1994, 16 t. [désormais TL].

En scrutant le texte au programme armés de tels outils, les candidats à l'agrégation ont toutes les chances d'affiner leur traduction, mais aussi de s'approprier suffisamment l'œuvre et les mots qui la composent pour répondre de manière bien informée à la question de vocabulaire.

Reste à mettre en œuvre ces connaissances au sein d'un exposé organisé et soigneusement rédigé. En la matière, les copies de cette année faisaient souvent honneur à leurs auteurs ; et s'il est un léger reproche à exprimer, il concerne le caractère trop stéréotypé d'exposés qui présentent un plan préfabriqué, articulé par des titres invariables, et ce quel que soit le mot proposé. Suscitent surtout cette critique les parties concernant ce qu'il est devenu traditionnel d'appeler le « paradigme morphologique » et le « paradigme sémantique » ; le contenu de ces rubriques est d'intérêt très inégal selon les mots — et aussi selon les copies. Lorsqu'ils sont spécialement étiques, ces développements mériteraient d'être évoqués au gré de l'étude du sens plutôt que de donner lieu à un paragraphe autonome. Il est vrai toutefois que les plans saillants, quoique pêchant trop souvent par excès de rigidité, ont le mérite de la clarté ; et l'on ne saurait se montrer trop rigoureux face à des candidats travaillant en temps très limité. D'autant que mentionner explicitement les grandes étapes de l'histoire de la langue (étymologie, ancien et moyen français, français moderne) tout en distinguant sens en langue et sens contextuel, évite les développements confus. Car rien n'est pire, pour cette question, que d'oublier qu'il s'agit de faire l'histoire des emplois d'un mot ; et qu'il convient donc de prendre en compte les permanences et les évolutions du sens d'un mot ainsi que, parfois, de son registre ou de sa connotation. Quant à l'étude du sens contextuel, elle doit amener les candidats à confronter l'emploi en discours du terme étudié avec l'état de langue de la même époque ; mais aussi à envisager les liens syntaxiques ou sémantiques qui unissent le mot étudié à son environnement textuel.

On rappellera, pour finir, un détail formel qui contribue à clarifier les propos des candidats qui s'y conforment : il est d'usage de souligner constamment le mot étudié lorsqu'on le cite et de le gloser entre guillemets.

Suivent des éléments de corrigé, beaucoup plus copieux et précis que ceux qu'il aurait été légitime d'attendre de candidats travaillant dans des conditions très différentes. Ils visent davantage à satisfaire a posteriori la curiosité de ces derniers qu'à servir de modèle, et ne doivent évidemment pas décourager les candidats à venir ; on ne saurait exiger d'eux l'érudition que permettent l'absence de contrainte de temps et le recours direct à plusieurs dictionnaires.

QUITTE

Étymologie

Cet adjectif est emprunté au latin juridique médiéval **quit(t)(i)us* : « libéré d'une obligation juridique ou financière ». **Quit(t)(i)us* est lui-même une altération du latin classique *quietus* « tranquille », « paisible », altération qui correspondrait à une hypercorrection des milieux savants face à la prononciation populaire **quetus*.

Le mot *quietus* a par ailleurs été prolifique en français puisque, réduit à **quetus*, il a donné *coi / coite*, apparu vers 1100 (« qui se tient tranquille, immobile et silencieux » ; et par spécialisation « abasourdi », « stupéfait », « muet »). Par voie savante *quietus* a également donné à la fin du XIII^e siècle *quiet / quiète*, avec maintien de l'hiatus sous forme de diphtongue : « calme », « serein », « tranquille ».

Sens en ancien et moyen français

En ancien français, le mot est apparu au XI^e siècle dans la *Chanson de Roland* ; sa graphie fluctue longtemps entre *quite* et *quitte*, la première des deux formes étant longtemps restée la plus fréquente. À son sens juridique, qu'il conserve, s'ajoute un sens religieux. Outre cette spécialisation nouvelle, l'adjectif *quite* subit surtout un affaiblissement et une généralisation de son sens.

Emplois en langue

D'abord employé avec un sens juridique ou moral, *quitte* signifie « libéré de toute obligation ». Dans un contexte financier, *estre quite* c'est « être libéré d'une dette », « avoir payé ses dettes ». Ce mot entre alors en concurrence avec son dérivé préfixal *acquitté*. Par spécialisation, *quite* a pu en venir, au XIII^e siècle, à signifier « exempt d'un impôt ».

Glissant vers un sens moral et religieux, *quite*, à propos d'un fidèle, signifie « à qui ses péchés sont remis ».

L'expression médiévale *quite quite* (1190) ou *quite a quite* (XIII^e siècle), signifie, par affaiblissement, « sans plus d'obligation pour personne », d'où « donnant donnant », « chacun y trouvant son compte ». Elle s'applique aussi bien au domaine juridique que moral.

Par affaiblissement du sens juridique, *quitte* en vient à signifier « débarrassé d'une chose désagréable, d'un danger » ; et par extension, peut-être aussi par contamination du sens de *coi*, « paisible, tranquille ». C'est ce sens plus large qui apparaît dans la locution verbale, très fréquente dans les textes littéraires médiévaux, *clamer quite* suivie d'un complément non personnel : « abandonner », « renoncer à » (voir *Jeu de saint Nicolas*, v. 614).

Emploi dans le texte à traduire

Au vers 1042, c'est au sens juridique et financier que le terme est employé : grâce au service rendu par Cliquet et ses compagnons à l'aubergiste — avoir rempli son sac d'or en volant le trésor —, les objets qu'ils ont laissés en gage seront « quittes » : l'aubergiste sera dans l'obligation de les leur rendre.

Emplois en français moderne

Le sens de « paisible » est sorti de l'usage au XVII^e siècle.

Par ailleurs, les divers champs d'application de cet adjectif se sont conservés en français moderne, moyennant des évolutions de détail.

Dans le domaine juridique, l'adjectif *quitte* peut aussi bien s'appliquer à une personne (*être quite d'une dette, reconnaître un débiteur quite de sa dette, être quite envers quelqu'un*) que, par métonymie, en venir à caractériser un objet : un inanimé peut donc être *quite de dettes et d'hypothèques, quite de tous droits*.

L'application de *quitte* au domaine religieux a disparu, mais cet adjectif conserve une acception morale : « qui est libéré d'une obligation morale », « qui a accompli son devoir ». Cette valeur se trouve presque toujours dans des constructions comme *être quite de quelque chose* (d'une promesse, d'un vœu...), *tenir quite de, se croire quite de...*

Ce sont toutefois les sens affaiblis et plus larges du terme qui sont désormais les plus fréquents. Ainsi la valeur de « débarrassé » (d'une obligation désagréable), « sauvé » (d'un danger, d'une situation pénible) apparaît-elle dans des constructions du type (*en*) *être quite* (à bon compte, à bon marché), *être quite de* (d'un grand souci, d'une corvée), (*en*) *être quite pour* (apparu au XV^e siècle) qui signifie exactement « n'avoir à endurer qu'un inconvénient minime relativement à la peine, au danger que l'on

évite » (ex : *en être quitte pour la peur*). Par ailleurs, employé de façon absolue dans la formule *quitte à*, l'adjectif étudié signifie, depuis le XVII^e siècle, « au prix de », « au risque de » et par extension « sauf à », « en se réservant le droit, la possibilité de ». Dans ce type d'emplois, l'adjectif a continué de s'accorder, mais tend aujourd'hui à devenir invariable, signe de figement de la locution.

Ce sens affaibli a d'ailleurs donné lieu à la formation d'autres locutions dont :

- *être / faire quitte à quitte, être franc et quitte* (vieilli) : « ne rien se devoir de part et d'autre »
- *jouer (à) quitte ou double* (XVI^e siècle) : « jouer de façon à réparer toutes ses pertes (à être quitte) ou à les doubler ». De là, *quitte ou double* désigne une manière de jouer où l'on peut annuler son gain ou au contraire le doubler. Par extension, la locution *jouer quitte ou double* signifie « risquer le tout pour le tout ».

Paradigme morphologique

Cet adjectif a donné lieu à d'assez nombreux dérivés suffixés :

- *quit(t)er*, v. : « tenir quitte », « délivrer », « libérer », « céder », « abandonner » (AF et MF).

Le sens moderne de « partir » n'apparaît qu'au XVI^e siècle ;

- *quitteur*, n. m. (MF) : « celui qui donne quittance » ;
- *quitte*, n. f. « paix », « tranquillité », « absence de ~~re~~levance » ;
- *quittance*, n. f. (à partir du XII^e siècle) : « fait d'être quitte », « acquittement » ;
- *quitancer*, v. (MF) : « donner un reçu à un débiteur ».

S'y ajoutent les dérivés, secondaires à l'égard de *quitte*, auxquels a donné lieu le verbe *quitter*, son dérivé direct, qu'il s'agisse de dérivés préfixés comme les verbes *aquiter* ou *esquiter* (« libérer », « délivrer », « payer les dettes », « pardonner », « tirer d'embarras », voir *Jeu de saint Nicolas*, v. 312, 363, 954) ; ou des déverbaux *aquit* (XII^e siècle, « paiement d'une dette », « reconnaissance de dette » ; ce mot s'est maintenu en français moderne dans les expressions *pour acquit*, XVII^e siècle, « qui atteste le règlement d'une dette » et *par acquit de conscience*, « pour libérer sa conscience », formule apparue au XVI^e siècle mais devenue usuelle au XIX^e siècle seulement) et *acquittement* (1317, « fait d'être acquitté »).

Paradigme sémantique

Celui-ci se ramifie en fonction des divers sens médiévaux de l'adjectif *quitte*. Ses divers synonymes sont les suivants :

→ au sens d'« acquitté, payé » :

- *saut / sout* (participe passé de *saudre / soudre*) (*Jeu de saint Nicolas*, v. 986) ;

→ au sens de « sans entraves, libéré » :

- *delivre*, adj. : « libre », « libéré », « délié », « habile », « fort », « en bonne santé » ;
- *franc*, adj. : « noble », « libre », « sincère ». L'adjectif apparaît volontiers associé à *quitte* pour former avec lui des binômes synonymiques ;
- *livre*, adj. : « libre » (rare en ancien français).

Les antonymes correspondant à ce sens sont les suivants :

- *chetif*, adj. puis n. m. : « prisonnier », « malheureux » ;
- *serf*, n. m. puis adj. : « paysan assujéti à un seigneur » ou « qui n'est pas de condition libre ».

→ au sens de « calme » :

- *paisible*, adj. : « calme », « en paix » (début du XII^e siècle) ;
- *coi*, adj. : « tranquille », « paisible », « silencieux » ;
- *so(u)ef*, adj. : « doux », « tranquille ».

DECEVOIR

Étymologie

Ce verbe est hérité du latin classique *dēcipĕre* par l'intermédiaire du latin médiéval *dēcipĕre*. En latin classique, il signifiait soit concrètement « prendre, surprendre, attraper » ; soit au sens figuré « attraper, tromper, abuser ». D'emploi généralement transitif et suivi d'un accusatif désignant une personne, il se trouvait toutefois en emploi absolu au sens de « causer des déceptions ».

En latin médiéval, il conserve parfois le sens concret du latin (« prendre, capturer ») avec un régime désignant des poissons ou du gibier. Toutefois, c'est son sens figuré qui devient prédominant. *Decipere* signifie donc le plus souvent « tromper, circonvenir », avec un régime direct désignant une personne, ou encore ses attentes, ses espoirs, etc. ; on le trouve aussi en emploi intransitif au sens d'« être trompeur, susciter des illusions ». Par extension de sens et retour à une acception concrète, *decipere* peut aussi signifier au Moyen Âge « priver » (quelqu'un de quelque chose), « dépouiller » (quelqu'un de quelque chose).

Emplois en ancien et moyen français

Emplois en langue

Apparu à la fin du premier quart du XII^e siècle en français, le verbe *decevoir* reprend seulement le sens figuré de son étymon, le sens concret du verbe latin disparaissant presque totalement. *Decevoir* signifie donc généralement « tromper, induire en erreur ». Il apparaît le plus souvent en construction transitive avec un régime de personne ; mais on le trouve parfois en emploi absolu au sens d'« être trompeur ». Dans la littérature didactique, il reçoit fréquemment comme support agentif le diable. De cette première acception découle, en moyen français, l'expression lexicalisée, *sans decevoir* (« sans tromperie, sans mensonge »).

À partir de cette acception et par spécialisation au sens de « tromper par quelque illusion », *decevoir* signifie couramment jusqu'à la fin du Moyen Âge « attirer, séduire » — le sujet, dans ce cas, peut être un songe ou l'amour.

Par une autre restriction de sens, *decevoir* (transitif) peut en venir à signifier, en MF, « tromper » (sa femme ou son mari) ; voire « abuser sexuellement » (de quelqu'un).

Par affaiblissement de l'acception pleine de « tromper », *decevoir* peut signifier dès le moyen français « tromper l'attente de » (quelqu'un), « causer (à quelqu'un) une désillusion ». C'est d'abord pour le participe passé adjectivé *decevu*, « qui éprouve une déconvenue », que ce sens se répand ; il demeure par ailleurs rare jusqu'à la fin du Moyen Âge.

Par spécialisation du sens originel — et peut-être aussi par contact avec le latin médiéval correspondant —, ce verbe s'emploie en moyen français au sens d'« attraper (un animal) par la ruse ou par un piège ».

L'emploi occasionnel, en moyen français, de *decevoir* au sens de « porter préjudice » à (quelqu'un), voire « voler » (quelqu'un), « dépouiller » (quelqu'un) révèle également les contacts qui perdurent entre le latin médiéval *decipere* et le français *decevoir*.

En construction réfléchie (*soi decevoir*), le verbe étudié peut signifier « manquer de clairvoyance, de lucidité », puis « se tromper, commettre une erreur », voire « commettre un péché, une mauvaise action ou une faute ». Cet emploi, qui se rencontre dès l'ancien français, perdure en MF.

Emploi dans le texte à traduire

Figurant au vers 1018 dans une proposition négative, le verbe est prononcé par Rasoir pour protester de sa bonne foi et se faire ouvrir la porte par l'aubergiste. Deux acceptions sont ici envisageables : le sens, courant à l'époque, de « tromper » ; ou bien le sens moderne, « tromper les

espoirs » (de quelqu'un), affaiblissement encore rare au XIII^e siècle mais étayé, dans le présent contexte, par la caution d'Albert Henry.

Quelle que soit l'interprétation privilégiée, le sens de ce vers doit aussi être modulé en fonction de la teneur sémantique que l'on accorde au verbe *voloir*, conjugué, qui accompagne ici *decevoir* :

— si celui-ci doit être entendu dans son sens plein, la phrase signifie « nous n'avons pas l'intention de vous tromper / de vous décevoir ». On notera que l'emploi d'une tournure négative devant ce verbe sert à vaincre les éventuels préjugés négatifs que l'Aubergiste pourrait nourrir contre les voleurs ;
— si *voloir* est plutôt analysé comme un auxiliaire marquant une projection vers l'avenir, on comprendra cette phrase comme « nous n'allons pas vous tromper / vous décevoir ».

Emplois en français moderne

Jusqu'au français classique, ce verbe a pu conserver le sens de « tromper », voire de « tromper adroitement » ; c'est ainsi que le définissait encore Furetière. Ce sens, désormais senti comme vieilli dans notre langue, perdure en revanche en anglais pour le verbe *to deceive*, emprunt au français médiéval.

L'acception la plus usuelle est désormais « ne pas répondre aux attentes de quelqu'un, créer chez quelqu'un un sentiment de désillusion ».

Paradigme morphologique

Le verbe *decevoir* a suscité d'assez nombreux dérivés suffixés :

– *decevant*, adj. : « qui trompe », puis « inférieur aux attentes suscitées ». Ce participe a été adjectivé au XII^e siècle ;

– *decevanment*, adv. : « de manière malhonnête, par tromperie ». Ce terme est fort rare : le TL n'en présente qu'une seule occurrence ;

– *deceveor*, n. m. : « trompeur » (AF) ;

– *decevable*, adj. : « trompeur, faux ». Le mot évolue en français moderne vers le sens de « sujet à n'être pas suivi d'effet », avant de tomber en désuétude au cours du XIX^e siècle ;

– *decevanche*, n. f. : « tromperie, déception ».

En sont également issus le dérivé préfixé *endecevoir*, « tromper » et le déverbal *deceit*, « tromperie » (AF).

Même si *decevoir* n'a pas donné naissance à *deception* (emprunt au bas latin **deceptio*), le nom est volontiers senti par les locuteurs comme un dérivé du verbe *decevoir*.

Paradigme sémantique

Au sens de « tromper », ce verbe entre en concurrence avec :

– *tromper*, apparu au milieu du XIV^e siècle, et seulement au XV^e siècle (en 1420) au sens que nous connaissons ;

– *circonvenir*, apparu en 1355 (« entourer, cerner », puis « abuser en entourant d'artifices ») ;

– *seduire*, apparu au début du XII^e siècle au sens d'« entraîner quelqu'un à commettre des fautes » ; puis en moyen français « tromper, faire s'égarer » ;

– *trahir*, synonyme avec lequel il est assez souvent coordonné en MF.

Au sens de « séduire », ce verbe entre en concurrence avec :

– *atraire* ;

– *attirer*, apparu à la fin du XIII^e siècle.

Il y avait beaucoup à dire, on le voit, sur l'histoire de chacun des deux mots proposés ; leur examen montre tout le profit que de futurs enseignants tireront d'une solide préparation à la question de vocabulaire, qui sollicite culture et capacités d'analyse. L'évolution de *quite* est sous-tendue par la survivance d'un sème fondamental, « libre ». Celui-ci, toujours présent en français moderne, permet

seul de déplier le sens d'expressions qu'on ne comprendrait qu'à demi, voire sur lesquelles on ferait fausse route, si on l'ignorait. Cet adjectif se trouve en outre au cœur d'un riche réseau lexical, qu'il s'agisse des descendants de *quietus* ou des dérivés de *quitte*. Il y a là matière à penser les rapports d'hérédité qui relient latin et français, mais aussi le dynamisme propre à notre langue, du français médiéval au français moderne. Quant à *decevoir*, son sens s'est affaibli davantage, mais l'acception médiévale perdue en anglais. Or l'histoire des îles britanniques après 1066 rend fréquentes de telles coïncidences entre le français médiéval et l'anglais contemporain. Voilà, pour les candidats à l'agrégation, l'occasion rêvée d'aborder par le biais d'une érudition de bon aloi cette langue dont le lexique enrichit, comme en retour, le français contemporain.

Corrigé de l'épreuve de langue française sur un texte postérieur à 1500

1- Lexicologie

Cette année encore **la question d'ensemble** de lexicologie (b) a posé de nombreux problèmes aux candidats et donc à leurs correcteurs : la théorie selon laquelle ce type de question se traite en synchronie ne semble pas comprise par tous. Il importe de la rappeler. Certains candidats recourent vainement aux étymologies cependant que d'autres ne traitent que les cas où l'affixation va de pair avec la reconnaissance d'une base autonome en français et découpent en vain le mot sans en inférer de sens. D'autres plus scrupuleux s'égarerent dans une étude exhaustive de la signification de chaque occurrence, ce qui leur fait perdre trop de temps d'emblée. Surtout, cette question, même lorsqu'elle est correctement traitée, ne s'articule pas souvent sur la compréhension du texte ; elle n'a donc rien de préparatoire à l'étude stylistique et n'entre que de biais dans la cohérence globale de l'épreuve écrite. **C'est pourquoi le jury actuel, sans pour autant éliminer l'étude d'ensemble qui peut en certains cas s'avérer fructueuse pour une meilleure compréhension du texte, ne s'interdira pas de revenir à l'étude de quatre mots ou expressions. Rappelons que pour l'étude de mots ou expressions, la règle est claire : l'analyse se déroule en diachronie et intègre tout ce que les candidats ont eu le loisir d'apprendre sur la morphologie lexicale.**

a- Etude du mot « vicaire » (l.17)

On rappelle au candidat qu'un terme peut être étudié selon divers aspects (étymologie, morphologie, syntaxe, sens en langue et sens en discours). Cependant, l'étude n'est pas aveugle : le candidat doit d'abord se demander quel aspect éclaire le mieux le mot dans le contexte précis du texte. On ne saurait trop alors conseiller aux candidats d'équilibrer leur analyse et d'insister sur la partie qui semblera la plus pertinente.

Précisément, en ce qui concerne l'étude de « vicaire », même s'il est nécessaire de dire quelques mots au sujet de la morphologie, de la syntaxe et du sens en langue, ce sont d'une part l'étymologie et d'autre part le sens en contexte qui fournissent le plus d'informations éclairantes.

- Sur le plan syntaxique, « vicaire » est l'élément principal du syntagme nominal sujet « son vicaire » : le mot est actualisé par le déterminant possessif « son ». (*Au grand étonnement du doyen, son vicaire...* : curieux rattachement à ce qui précède, ou du moins phénomène de reprise caractéristique de la langue classique : « son » reprend un élément secondaire du syntagme nominal, le complément de nom).
- Sur le plan morphologique, « vicaire » est un mot simple, qui appartient à une famille morphologique peu étendue : *vicairie, vicarial, vicarier* (disparu) □ adjectif *vicariant* □ *vicariance* sont des dérivés de la base.
- Sur le plan sémantique, les premiers emplois de « vicaire » désignent un individu qui remplace un supérieur, son suppléant (par ex. le pape comme « vicaire du Christ ») ; des emplois plus récents se situent dans le domaine spécialisé de la grammaire, où l'on réactive

la valeur étymologique : le verbe *faire* comme *verbe vicaire*, *que* comme *conjonction vicaire*, ceci désignant une forme « neutre » remplaçant une forme sémantiquement pleine.

Les indications qui précèdent sont nécessaires, mais sont plutôt documentaires. Celles qui suivent en revanche peuvent être mises en valeur et développées, dans la mesure où ce sont celles-ci qui vont aider à la compréhension du texte.

1° vicaire est ici avant tout employé dans son sens le plus courant en langue : spécialisé dans la langue de l'église catholique, le terme désigne l'ecclésiastique qui aide et remplace éventuellement son supérieur. C'est bien le cas dans le roman, dans le rapport hiérarchique au sein de la paroisse entre Donissan et Menou-Segrais, puisque Donissan obéit en tout point au directeur de conscience qu'est pour lui l'abbé Menou-Segrais.

2° Bernanos peut par ailleurs retrouver un sens plus étymologique : le terme est un emprunt au latin *vicarius* = représentant. On peut alors entendre que Donissan est représentant, légataire de Dieu qu'il sert et représente auprès des hommes : alors, par une sorte d'inversion symbolique des positions hiérarchiques, c'est par lui que Menou-Segrais, qui s'était installé dans une foi très routinière et superficielle, retrouve la révélation d'une foi plus vraie et plus exigeante.

C'est donc par le jeu complexe entre sens en langue et sens étymologique que le mot prend toute sa valeur dans le texte.

b- Etude des verbes préfixés dans le texte

Le phénomène de la préfixation est régulier en langue française, tout comme celui de la suffixation. A partir d'une base lexicale, des affixes (préfixe et/ou suffixe) peuvent être adjoints. Pour ce qui concerne la question posée, le schéma dérivationnel est le suivant : [_{préf.} (base)_v]V. Dans la majeure partie des cas, la préfixation ne modifie pas la catégorie grammaticale de la base, sauf dans le cas que l'on appelle « parasynthétique », où la préfixation implique une suffixation verbale : [_{préf.} (base : □adjectif, nom...□) _{suffixe verbal}]V. Second point problématique, le rapport synchronie /diachronie. Il est de tradition d'étudier à l'agrégation les mots construits en synchronie, ce qui permet d'éliminer des formes qui ne sont plus productives en français contemporain : elles ont pu être construites en latin, ou bien encore dans des états de langue antérieur au texte, mais sont désormais figées. On en fera un traitement à part.

b-1. Délimitation du corpus.

On pouvait éliminer d'emblée certaines formes, dont le sens n'est aujourd'hui plus senti comme une addition de morphèmes : *Eluder*, *retentir*, *répliquer*. Dans cette liste, on peut distinguer deux phénomènes : (i) les mots empruntés dérivés en latin, comme *éluder* (lat. *eludere* « se jouer de », de ex- intensif, et *ludere*), *répliquer* (lat. *replicare* « replier, plier en arrière ») ; (ii) les mots dérivés dans des stades anciens de la langue française, comme *retentir* (de re-, et anc. franç. *tentir*). Dans les trois cas, on ne peut dégager en synchronie de base **luder*, **tentir*, **pliquer*.

On pouvait considérer comme faisant partie du corpus des verbes préfixés dans le texte les formes suivantes :

Disposer (l. 3)

Ressembler (l. 12)

Elever (l. 15)

Empoisonner (l. 21)

Transporter (l. 24)

Assurer (l. 19)

Il était également nécessaire de prendre en compte l'adjectif « surpris » (l. 8) dans la mesure où celui-ci est un dérivé intercatégoriel (du verbe à l'adjectif).

b-2. Traitement du corpus

Une question de synthèse ne peut être traitée de manière linéaire : il s'agit de dégager des formations dérivationnelles, et de poser les cas problématiques. Dans cette perspective, on pouvait dégager trois axes.

b-2.1. Les cas de préfixation transparente (avec ajout sémantique clair en synchronie)

Elever (l. 15) : [(é)_{préf.} (lever)_v]V. Associé à une base verbale, le préfixe « é- » indique un passage ou une progression ; la base verbale accepte d'autres préfixation comme « re- » par exemple. De même, *transporter* (l. 24) [(trans)_{préf.} (porter)_v]V. Dans ce cas, le préfixe a le sens de « au-delà », « par-delà ». On pouvait toutefois noter que ce mot est déjà construit en latin, *transportare*, de *trans-*, et *portare*.

b-2.2. Les cas de préfixation où la construction du sens est plus opaque

Disposer : Le cas de « disposer » est complexe, dans la mesure où il faut distinguer deux verbes, l'un dont le sens est « arranger d'un certain ordre », [(dis)_{préf.} [poser]_v]V, et l'autre qui signifie « avoir à sa disposition ». Dans ce cas, on ne peut pas postuler de construction suffixale en synchronie.

Ressembler : si la construction morphologique est transparente, [(re)_{préf.} (sembler)_v]V, la base n'est utilisée que dans des contextes syntaxiques précis, « sembler à quelqu'un » ou dans une construction impersonnelle. Dans ce contexte, même si le mot est construit, on peut considérer qu'il est en cours de figement.

b-2.3. Les cas de parasynthèse

Les constructions parasynthétiques sont spécifiques, la préfixation nécessite une suffixation verbale. Nous pouvons dégager deux cas dans le corpus : *empoisonner* [(em)_{préf.} (poison)N (er)_{suff.}]V. et *assurer* [(a)_{préf.} (sûr)adj (er)_{suff.}]V. Ce dernier cas pose problème, tout comme *transporter* évoqué plus haut : si la construction sémantique en synchronie est transparente, - le préfixe « a- » indique un passage ou un accomplissement, il n'en est pas moins vrai que le mot est emprunté du bas latin « *assecurare* ».

a- Étude de la négation

Introduction

Objet de débats renouvelés, la négation active des questionnements qui varient selon les grammaires. Le traitement de la question peut se faire sous les divers éclairages que permettent la syntaxe, la sémantique ou la pragmatique. Ainsi, le terme « négation » peut-il renvoyer autant à une inscription formelle qu'à un contenu sémantique (négativité sémantique). L'énoncé I.17 [...] *son vicaire hésita longtemps, le regard dur* n'est pas sans véhiculer un sens négatif (négation implicite). Inversement on peut se demander si la présence d'une négation explicite inscrit nécessairement une idée négative. La grammaire traditionnelle a longtemps privilégié la description formelle de la négation en faisant un sort particulier aux **marqueurs morphologiques**. Cette approche formelle n'empêche pas d'apprécier **la portée** de la négation : elle peut affecter la phrase, le prédicat ou un constituant particulier. Dans le cas de négation lexicale, les préfixes négatifs (-*dé*, -*in/im*, -*a*-, -*mé*, etc.) n'opèrent que sur un constituant. Plusieurs postes d'observation peuvent donc être privilégiés pour traiter la question.

- D'un point de vue **logico-sémantique**, la négation inscrit une polarité inverse de l'assertion (marquage binaire positif vs négatif), le morphème négatif inverse la valeur de vérité d'une proposition.

- D'un point de vue pragmatique, une proposition négative peut ne plus avoir une force illocutoire d'assertion (négation descriptive), mais constituer un acte de langage introduisant une réfutation de l'énoncé positif correspondant (négation polémique). Malgré les similitudes formelles des énoncés, la fonction de la négation est fort différente. Dans le premier cas, le locuteur décrit un état du monde *via* une assertion négative ou selon les mots de Ducrot « sert à parler des choses » alors que dans le second cas, le locuteur introduit une réfutation c'est-à-dire un énoncé à valeur métalinguistique. La fonction de la négation (**descriptive vs réfutatoire ou polémique**) reste soumise à l'appréciation du contexte d'énonciation. Cette lecture pragmatique de la négation interroge sur son statut au regard des autres modalités d'énonciation.

On peut donc pousser le questionnement jusqu'à mettre en rapport la négation, modalité facultative (ou forme facultative de phrase), avec les trois modalités fondamentales et exclusives (assertive, impérative et interrogative) que Benveniste rattache aux « trois comportements fondamentaux de l'homme parlant et agissant par le discours sur l'interlocuteur ». La spécificité de la négation par rapport aux trois modalités précitées réside dans sa propriété distributionnelle : interro-négative, injonctive-négative, assertive-négative.

Enfin, la pragmatique linguistique ne restreint pas son champ à la seule étude des actes de langage directs, mais interroge aussi les actes de langage indirects et allusifs (quelle interprétation donner aux énoncés négatifs dans le texte ?). L'étude ne saurait ignorer, dans un texte où les modalités de l'échange sont importantes, le rôle de la négation dans la progression textuelle et dans les rapports de force qui se jouent (réorientation argumentative éventuelle).

Examen des occurrences

a-1. Emploi de la négation bi-tensive (ou « à double détente »)

La négation se réalise en français à l'aide d'un morphème discontinu réparti autour du verbe. Un premier terme (adverbe) qualifié de « discordantiel » ouvre la négation (ne) alors qu'un autre terme, le « forclusif », confirme le mouvement négatif de sorte que celui-ci est irréversible. Il « aide *ne* à franchir le cap de la prédication négative » [Wilmet, §638].

Remarque : Selon Wilmet (§646, p.524), les marqueurs négatifs peuvent s'analyser comme des « circonstanciels intraprédictifs » dans la mesure où la négation affecte de l'intérieur la relation prédicative.

a-1.1 Négation totale : ne....pas

La négation **totale** (ou connexionnelle) est réalisée dans le texte par *pas* (origine nominale). Elle porte sur l'entier de la proposition et suppose un ancrage négatif en opposition (contradiction) avec la phrase positive. La place des morphèmes négatifs est contrainte en français moderne.

I.8 Je **ne** serais **pas** surpris que vous ayez formé quelque vœu dangereux

Remarque : [Riegel. et al, p.412]

Même en cas de négation totale, la négation peut restreindre sa portée à un constituant particulier.

* Je ne serais pas surpris **mais horrifié**

* je ne serais pas surpris que vous ayez formé quelque vœu dangereux **mais une multitude de projets coupables.**

a-1.2 Négation partielle ou nucléaire (ou de constituant)

La négation partielle n'affecte qu'une partie de la proposition et permet de repérer le constituant affecté par la négation. « Le degré nul de quantité » [Moignet, §333] concerne un actant ou un circonstant. Les constituants aptes à confirmer la première tension ouverte par *ne* appartiennent à trois classes grammaticales distinctes : adverbe, pronom et déterminant. Le forclusif responsable de la seconde tension peut s'interposer dans une position anticipante. Les forclusifs nucléaires connaissent ainsi une mobilité interdite à *pas* et *point*.

Ne...aucun

I.10 Je **n'**aurais pu former **aucun** vœu

I.19 Je **n'**ai fait **aucun** vœu, **aucune** promesse

Le déterminant négatif *aucun* exprime la quantification nulle (extensité zéro). L'existence du référent est niée.

Ne...jamais

I.6 Je **n'**ai **jamais** douté (vs toujours)

La négation temporelle est exprimée par l'adverbe *jamais* (il désigne la fréquence zéro).

Remarque

I. *J'ai offert tout ce que j'avais ou posséderais **jamais***

À l'origine positif, *jamais* peut en atmosphère forclusive ou négative retrouver une valeur positive (ou semi-négative [Denis.Sancier]). La commutation avec un syntagme nominal (*jamais / un jour*) met clairement à découvert le sens positif et indéterminé de l'adverbe temporel.

a-2. Emploi du discordantiel *ne* seul (négation ténue)

La linguistique guillaumienne, fondant sa théorie sur l'hypothèse « d'un signifié de puissance » du morphème négatif, conçoit le *ne* seul dans un *continuum* qui va du moins négatif au plus négatif : trois cas de figures se présentent liées au degré de négativité du morphème. D'abord vient le *ne* explétif de signification minimale, puis le *ne* corrélatif de la négation restrictive ou exceptive, puis le *ne* de sens plein qui porte sur le verbe et suffit à en « fournir l'idée contradictoire » [Moignet, §336, p.205]. L'occurrence du texte se rattache à ce dernier cas où le discordantiel seul fournit la négation du prédicat ici de la prédication existentielle.

I.12 *Si ce **n'est** un vœu*

Le recours à la forme réduite de la négation est tributaire de diverses conditions sémantico-syntaxiques particulières. Dans l'occurrence du texte, *ne* s'inscrit dans une protase hypothétique c'est à dire dans un contexte virtualisant rendant non obligatoire (mais toujours possible) l'inscription du forclusif.

a-3. Neque : la négation exceptive

Le morphème discontinu *ne... que* issu du tour latin comparatif *non aliud quam* (altérité niée) n'est pas à proprement parler une négation puisqu'il aboutit à l'effet de sens d'un positif restreint (équivalent de l'adverbe *exclusivement*). En effet est extrait un élément de la négativité. N'importe quel constituant de phrase, simple ou complexe, et quelle que soit sa fonction peut être soustrait à la saisie négative.

I.2 *Ce **ne fut qu'**après un long silence qu'il ajouta ... (* Ce fut seulement après un silence...)*

La négation affecte le circonstant temporel.

a-4. La négation sémantico-syntaxique et morpho-lexicale

a-4.1 « sans » : la préposition *sans* sémantiquement investie dite privative exprime la quantité nulle.

I.10 *sans la permission de mon confesseur* (vs * avec la permission)

I.15 *sans élever le ton* (vs *en élevant le ton)

I.20 *sans doute*

Sans doute forme une locution adverbiale à valeur négative en français moderne

a-4.2 La négation de constituant : la procédure de dérivation

La langue a largement recours à des préfixes négatifs pour inverser la valeur des mots. La négation préfixale opère sur diverses catégories grammaticales (substantifs, verbes, adjectifs, adverbes). Les mots dérivés peuvent entretenir une relation d'antonymie stricte :

I.5 *impossible* (-im allomorphe de -in)

I.8 *imprudence*

peut s'interpréter comme le contraire de possible (valeur modale contestée = qui ne peut) ou de prudence (I.20).

I.1 *désordre* (-dé)

comme le contraire d'ordre .

Remarque : la question de la relation entre la négation sémantique et le préfixe négatif est complexe. Si *impossible* peut être considéré comme glosable par *non possible* et substituable par son contraire, il semble difficile de remplacer *désordre* par l'antonyme ordre (* l'ordre des sentiments ?)

Le cas de *mal justifié* (I.20) rend compte de cette difficulté. Le marqueur adverbial *mal* non soudé s'oppose bien négativement à l'adjectif non marqué morphologiquement *justifié*, mais il ne rejoint pas le degré de négativité de *non justifié* suggérant ainsi l'idée d'une échelle de valeurs entre les deux termes. [Moeschler, chap.1, p.5/6/7).

a-4.3 Le déterminant complexe : « n'importe quel »

I .7 *n'importe quelle duplicité*

Le déterminant indéfini intègre le seul discordantiel *ne*.

Le déterminant indéfini *n'importe quel* est issu d'une construction impersonnelle (*il n'importe) de sémantèse critique dit Moignet justifiant la présence du seul discordantiel. Elliptique de la subordonnée (dont il ne reste que l'outil interrogatif), la construction conserve son sémantisme d'indétermination.

Conclusion

La langue de Bernanos ne manifeste pas de grande particularité dans l'usage de la négation, si ce n'est l'usage par Menou-Segrais de la négation archaïsante propre à la langue châtiée (*ne* de négation pleine, sans forclusif). L'intérêt de la négation serait davantage à voir dans son fonctionnement pragmatique. Nous verrons en stylistique qu'en tant qu'acte de langage allusif, la négation a ici partie liée avec l'émergence de la vérité dans un échange subtil où les rapports de force se redéfinissent jusqu'à s'inverser.

Bibliographie complémentaire

Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2 vol., 1966-1974.

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

Moeschler Jacques, *Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berne, Peter Lang,

Moignet Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.

Wilmet Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette, 1993.

b- Remarques nécessaires

« Ce ne fut qu'après un long silence qu'il ajouta, les yeux clos sur une vision mystérieuse »

b-1. La structure particulière de l'ensemble est le résultat de la transformation d'un énoncé de base (modalité du message, forme de phrase). Dans la relation qu'entretient un locuteur (dans le cas présent, un narrateur) avec son message, celui-ci dans certains cas, est amené à choisir une stratégie permettant de définir une hiérarchie entre :

- a) ce que le message dit, information essentielle (propos, rhème)
- b) ce sur quoi il le dit, considéré comme moins informatif (sujet logique, thème).

Si généralement le thème coïncide avec le GN sujet du verbe et le rhème avec le groupe verbal, certaines structures syntaxiques (formes de phrases), combinables entre elles et combinables avec les modalités d'énonciation, vont permettre, en cas de distorsion entre les deux syntaxes, de souligner l'organisation logique de l'énoncé.

Dans le cas particulier de l'occurrence du texte, nous avons affaire à une phrase à présentatif. Il s'agit d'un procédé qui consiste à mettre en tête de la phrase un élément de celle-ci, et à l'encadrer d'une formule (exception : le verbe) : *c'est... qui / que*

Cette structure permet de mettre en valeur un élément qui a une forte valeur informative, distinctive ou contrastive.

Dans cette formule, *c'est* est en relation discontinue avec *qui* ou *que*.

La rhématisation (ou focalisation) opérée par *c'est... qui/que* peut être assimilée à un phénomène d'extraction (d'où l'appellation de clivée pour cette forme de phrase). Il consiste à insérer entre *c'est* et *qui/que* un élément que l'on veut mettre en relief, dans le cas présent un groupe prépositionnel après un long silence, complément circonstanciel de temps marquant l'antériorité.

Cette opération ne comporte pas de phénomène de substitution ou de représentation, comme dans l'emphase (détachement). Le reste de l'énoncé, situé à droite de l'énoncé, demeure un énoncé incomplet.

Malgré son origine verbale, *c'est* n'est pas susceptible de variation en personne. La variation en nombre peut se faire si le terme mis en relief est le sujet ou le complément d'objet direct du verbe de la phrase de base. On notera en ce qui concerne l'occurrence du texte la variation en temps (*ce fut*, passé simple) qui est une temporalité d'accord avec celle de la phrase de base (*il ajouta*) et qui dénote un emploi littéraire de la séquence (cf. *ce n'est qu'après un long silence qu'il ajouta*).

L'origine verbale du présentatif se traduit, comme le montre l'exemple du texte, par sa combinaison avec une forme bi-tensive de la négation exceptive *ne... que*, forme discontinue propre aux formes verbales, qui se justifie par le fait que le terme extrait était sous la portée de cette négation dans la phrase de base et que la négation appartenait au rhème.

Le démonstratif *c'* n'est pas, dans ce type de formule, un représentant. Il n'est remplaçable par aucun autre syntagme nominal.

La séquence discontinue *c'est... que* est supprimable. On obtient alors une phrase complète en réinscrivant l'élément extrait à la place voulue par sa fonction.

Se pose le problème du statut du relatif. En effet, lorsque le constituant extrait est un syntagme sujet ou complément, il est aisé d'établir un lien anaphorique entre le pronom et le syntagme nominal encadré. Mais ici, il n'est pas question de considérer que le relatif *que* est COD d'*ajouta*. Lorsqu'il s'agit, comme ici, d'un groupe nominal prépositionnel complément circonstanciel de temps, l'établissement de ce lien ne va pas de soi, car en principe c'est le pronom relatif *où* qui est employé.

Par exemple : « il revint après une longue absence où personne ne le reconnut. »

Nous pourrions éventuellement considérer qu'il s'agit d'un adverbe relatif, comme celui que l'on trouve, par exemple, dans la construction populaire : « un jour qu'il faisait beau,.... ». Cependant, tandis que, dans cette construction, il est toujours possible de commuter *que* avec *où*, dans notre occurrence, ce n'est pas possible : **ce ne fut qu'après un long silence où il ajouta*.

Pour terminer, on pourrait s'interroger pour savoir si l'emploi du présentatif tenait uniquement à des contraintes de cohérence et de cohésion textuelle (on pourrait remarquer à ce propos que le substantif *silence* ne faisait que reprendre de manière anaphorique le groupe verbal *arrêtèrent la*

parole sur ses lèvres et que la seule information nouvelle était dans l'adjectif *long*) ou si son emploi ne se justifiait pas plus spécialement en raison de l'utilisation particulière dans cet énoncé du verbe *ajouter*.

b-2. « Il ajouta »

Le verbe *ajouta* est ici dans un emploi de verbe insertif. Si en effet, en principe, le discours rapporté, comme le discours indirect libre, où modalité et *dictum* sont confondus, exclut la présence d'un verbe introducteur, il n'en reste pas moins que lorsqu'il figure dans un récit, il y a nécessité de préciser l'identité de l'énonciateur du discours rapporté, ne serait-ce que pour éviter toute ambiguïté. Ce rôle est le plus souvent rempli par le verbe *dire* qui se caractérise par une neutralité sémantique remarquable. Il a pour seul rôle d'annoncer et de justifier l'insertion d'un discours rapporté dans une autre énonciation. D'autres verbes peuvent être utilisés, des verbes intransitifs (*rugir*) ou des verbes transitifs, sémantiquement plus riches. Le verbe *ajouter* (= dire encore quelque chose après ce qui vient d'être dit) n'apporte qu'une idée supplémentaire de successivité par rapport au verbe neutre *dire* et se justifie par le silence qui a interrompu les propos du personnage.

Verbe trivalent, il fonctionne ici de manière inachevée, certaines valences restant libres.

Le discours direct qui suit reste en effet linéairement et syntaxiquement distinct du verbe insertif ; dont il est pourtant l'aboutissement normal.

Situé à droite du verbe insertif, place occupée normalement par l'actant 2, le discours direct n'entraîne pas d'inversion du sujet pour le verbe *ajouter*. Il n'en serait pas de même si ce verbe était inséré en incise dans le discours direct où figurait de façon postposée par rapport à ce discours. L'inversion du sujet est alors obligatoire, témoignant du caractère inachevé de la construction (cf. l'interrogation).

=> Cf. Annexe.

Enfin, pour revenir à une remarque faite précédemment, cet emploi inachevé du verbe insertif *ajouter* pouvait apparaître comme la contrainte essentielle de l'utilisation du présentatif. Un énoncé de base du type « il n'ajouta qu'après un long silence » semble difficilement acceptable, à la différence de « il n'ajouta ces propos qu'après un long silence ».

b-3 « les yeux clos sur une vision mystérieuse »

Ce segment constitue un complément de phrase en position détachée.

A l'appellation de *construction absolue*, où l'emploi de l'adjectif *absolu* semble être un lointain souvenir du tour latin dénommé *ablatif absolu* et où il peut laisser croire à une autonomie de ces constructions par rapport au reste de l'énoncé, on préférera celle de *groupe solidaire* pour définir ce type de syntagme.

Ayant pour base un nom (ou un pronom) que complètent un adjectif, un participe ou un nom précédé ou non d'une préposition, ce type de groupe se caractérise par la forte solidarité (implication) existant

entre les différents termes du couple, dont aucun n'est supprimable, sinon à rendre la construction impossible et inacceptable.

On ne peut en effet remplacer « *les yeux clos sur une vision mystérieuse* »

ni par **les yeux*

ni par **clos*

ni par **sur une vision mystérieuse*.

La relation entre les deux éléments formant couple est une relation de prédicativité, relation généralement assurée par le verbe *être* en proposition autonome, dont la ténuité sémantique autorise la sous-entente entre le thème et le rhème.

Si, en français familier, ce type de groupe apparaît précédé d'une préposition (cf. l'anglais *with*), il se présente en français littéraire sans préposition initiale.

Le rattachement de ce type de complément au nom ou au verbe de la proposition dont il dépend, relève essentiellement de facteurs sémantiques.

Si, dans les groupes solidaires verbaux (c'est-à-dire comportant un participe présent ou passé), le rattachement au reste de l'énoncé se contente d'une compatibilité relativement lâche, dans les groupes solidaires non verbaux, l'un des termes du groupe est nécessairement dans une relation synecdochique avec un autre élément de l'énoncé, substantif ou pronom ayant le sème /animé/ généralement dans la fonction sujet (partie du corps), comme dans l'occurrence du texte *les yeux*, ou dans une relation métonymique (vêtement).

Cette relation de possesseur à possédé s'exprime le plus souvent implicitement par l'emploi de l'article défini : *les yeux*.

Des effets de sens différents peuvent apparaître selon la nature des déterminants :

les yeux clos sur une vision mystérieuse

est différent de :

ses yeux clos sur une vision mystérieuse

qui exprime une attitude plus habituelle.

Considéré comme un complément circonstanciel de manière (parfois de cause), exprimant une relation interne, ce groupe a une forte valeur caractérisante. Deux positions sont possibles :

la position en tête de phrase a pour effet de caractériser le sujet de la phrase (même rôle que l'adjectif).

Placé en fin de phrase, il caractérise plus essentiellement le verbe (phénomène de diffusion sémantique) comme pourrait le faire un adverbe.

Le détachement de groupe en fait dans l'énoncé un prédicat secondaire.

Le problème particulier que posait l'occurrence du texte tenait à ce que l'expression ne se limitait pas à deux termes, mais comportait trois éléments :

- *les yeux*
- *clos*
- *sur une vision mystérieuse*

qui masquaient la binarité fondamentale du groupement.

Il importait donc d'essayer de restituer cette binarité, d'autant qu'un des éléments pouvait apparaître comme étant de nature verbale. Deux hypothèses de lecture du groupe s'offraient alors :

- première hypothèse : *les yeux clos* constitue le premier élément ; *clos* étant à considérer comme un simple adjectif (d'origine verbale) épithète, susceptible d'effacement :

les yeux sur une vision mystérieuse,

où le groupe prépositionnel *sur une vision mystérieuse* forme un prédicat situationnel spécificateur du lieu (groupe solidaire non verbal) ;

- deuxième hypothèse, qui paraît la plus vraisemblable et narrativement la plus intéressante : le premier élément se limite au substantif *les yeux* ; le deuxième élément, prédicatif, s'élargit à *clos sur une vision mystérieuse*.

Cette analyse redonne à *clos* un statut verbal (participe passé pronominal non auxilié) et fait du groupe prépositionnel *sur une vision mystérieuse* un complément de verbe circonstanciel (groupe solidaire verbal).

L'hésitation entre les deux hypothèses se justifiait d'un côté par la forte implication sémantique de *les yeux* avec le sujet *il* de *il ajouta*, et de l'autre, par la nature, verbale ou non, de *clos*.

Annexe (liste des verbes et tournures suggérant l'insertion) :

- la ... voix retentit
- balbutia le pauvre prêtre
- répliqua l'abbé Menou-Segrais
- Hésita... puis
- Répliqua l'abbé Menou-Segrais
- Alors... prenant parti
- Fit-il à voix basse

3- Etude du style : la rhétorique de l'aveu

Remarques préliminaires

Quand le texte n'est pas assez connu, l'explication d'un passage est à peu près impossible. Les contresens sur le texte n'ont pas manqué (certains croient que Donissan n'a rien avoué, d'autres n'identifient pas les personnages en présence...)

Attention, si l'on n'est pas tenu de tout rédiger, l'abus du style télégraphique réduit souvent le devoir à la mise en place de rubriques trop générales assorties de citations. Les réponses qui ne sont pas du tout rédigées n'ont quelquefois plus aucun sens (sauf pour le candidat), exemple : « procrastination de l'aveu – silence I.12 et I.17 – pendant la longue hésitation ». Trop peu rédigé, le devoir perd sa cohérence démonstrative.

Il faut aussi éviter les montages de citations à partir du texte. Il ne faut pas se contenter de relever des champs sémantiques-lexicaux comme en classe de quatrième, l'exercice tournant quelquefois au recopiage du texte.

Attention au sens précis des mots.

Attention à l'orthographe.

Ecartez aussi les remarques trop simples ou trop vagues, exemple : « L'emploi du *je*, sujet de verbes au présent (« je vous assure ») qui le pose dans la situation d'énonciation, mais aussi de verbes au passé composé (« j'ai disposé », « j'ai offert ») qui montrent que Donissan parle de son expérience passée, permettent d'accentuer la puissance de l'aveu. » (quand on pense à tout ce qu'il y aurait eu à écrire sur ces passés composés...)

Introduction

Situer le passage : Après la longue nuit où Donissan rencontre le maquignon, puis Mouchette, cette dernière se tranche la gorge avec le rasoir de son père. Les pages qui suivent ce *climax* nous rapportent une longue discussion entre Donissan et le doyen de Campagne qui ignorent tout du geste de la jeune fille. Le lecteur qui a sur les personnages une large supériorité cognitive suit ce dialogue lent, tout en attendant l'annonce imminente de la catastrophe consommée.

Menou-Segrais est gravement malade ; on serait en droit d'attendre une scène d'extrême confession amenant à l'extrême-onction, mais ce n'est pas Menou-Segrais qui se confesse : c'est donc ici une scène topique du christianisme qui est retravaillée et inversée ; Menou-Segrais ne veut pas mourir sans avoir obtenu cet aveu, au centre de la page.

Définir les concepts : rhétorique / aveu

Dictionnaire Larousse, **aveu** (< *avouer* < *ad-vocare*) : 1) déclaration par laquelle on reconnaît être l'auteur d'une action, le plus souvent d'une action blâmable ou pénible à révéler (passer aux aveux, c'est dire quelque chose qu'on aurait préféré taire). 2) *class et litt* action d'avouer son amour (c'est même un topos littéraire, aussi bien romanesque que théâtral, cf. l'aveu de la Princesse de Clèves, ou l'aveu de Phèdre).

Le mot *aveu* ne laisse pas préjuger d'un contexte religieux (appartient à la rhétorique judiciaire « permission », « ordonne » « justifie » « reproche » - et à la « prudence humaine ») ; voire suppose un contexte profane ; amené par un interrogatoire, lui aussi profane (vs. confession = sacrement qui conduit à l'absolution et qui ne peut être faite qu'à l.10 « mon confesseur »).

Le terme employé par le narrateur est sciemment « aveu » et non pas « confession » : dans l'aveu il n'y a pas d'absolution de la faute, il peut y avoir pardon, mais le problème ne se pose pas dans notre texte.

On empruntera la définition du mot *Rhétorique* à Catherine Fromilhague (*Les Figures de style*, Nathan, 1995) : « La rhétorique se réfère à une norme, obéit à des règles dont l'enjeu est la

communication avec l'autre et la volonté de persuader. La persuasion comme dialogue avec l'autre associe l'art de plaire, celui d'instruire, et celui de toucher (le *placere*, *docere*, *movere* cicéronien).

Annoncer la problématique et le plan

Le texte est bien un combat rhétorique entre deux personnages qui ont chacun quelque chose à persuader à l'autre. Il met en jeu tous les moyens verbaux dont chacun dispose : Menou-Segrais veut convaincre Donissan de dire son secret, Donissan veut convaincre Menou-Segrais (et peut-être lui-même) qu'il n'a pas commis de péché. Le premier recourt à une éloquence habile, le second utilise l'absence de rhétorique comme une arme défensive. Mais l'absence d'éloquence est ici un effet de l'art : le narrateur parvient par le pathos à élever ce débat rhétorique à la hauteur d'un point sublime, le narrateur cherchant peut-être à persuader le lecteur que Donissan est un saint (?), à moins qu'il ne soit illuminé par Satan.

3-1. Un art rhétorique proche de la maïeutique

La rhétorique est d'abord employée pour faire accoucher celui qu'elle cherche à convaincre de sa vérité. Le discours maïeutique de Menou-Segrais est organisé selon des codes rhétoriques parfaitement maîtrisés. Le doyen déploie tout son talent d'orateur pour amener son vicaire à avouer. Le disciple possède une connaissance que le maître veut mettre au jour et qu'il suscite par ses suppositions.

3-1.1 : L'ethos de Menou-Segrais

Il s'agit pour Menou-Segrais d'amener Donissan à se confier à lui. Pour cela, il construit une image de lui-même sous le signe :

- de l'autorité : voix ferme « impossible à éluder » l.5 ; répétition de l'incise « répliqua » en réaction à la parole de Donissan ; le corps s'efforce de participer à cette image, il se « redresse » l.14-15 (notons aussi la présence du performatif : « je vous l'ordonne »);
- de la sagesse par l'attitude et la voix : « les deux mains posées sur ses genoux », une voix égale (la première qualité d'un rhéteur, c'est sa voix et la qualité de sa diction, beau rythme ternaire pour décrire la voix de Menou-Segrais). Evocation du clinicien des âmes « je n'ai jamais douté » l.6 (valeur du passé composé qui inscrit cette analyse dans le temps et dans la connaissance).
- de la bienveillance : par l'hypocoristique « mon enfant » l.16 (étymon *abbé* : père). Il adoucit ses propos et met en valeur les qualités de Donissan : « bonne foi » l.7. Et c'est l'expression « votre cœur » qui enclenche le mécanisme de l'aveu.

Par cette posture construite, il se présente comme apte à recevoir la confiance ultime.

3-1.2 : L'éloquence de Menou-Segrais : le forçage du consensus

Menou-Segrais est un redoutable rhétoricien.

Il maîtrise parfaitement son langage, formant des phrases complexes et presque toutes complètes, souvent portées par des cadences majeures. Il privilégie l'hypotaxe, use de l'imparfait du subjonctif,

d'une négation archaïque (*ne* sans le forclusif) propre à la langue châtiée. Toutefois, il n'emploie pas de terme théologiques, ne recourt pas au jargon religieux. Nous avons ici une conversation athéologique ; d'homme à homme (l.21 « votre cœur ») et non de prêtre à prêtre. Le « confesseur » est évoqué à la l.10 pour être immédiatement écarté, rappelant au lecteur que Menou-Segrais n'est pas le confesseur choisi par Donissan.

La répartition des rôles conversationnels fait apparaître, on l'a dit, une maïeutique et même un interrogatoire, et pourtant, paradoxalement, la modalité interrogative est résolument absente.

La parole de Menou-Segrais fonctionne par insinuation, dans des formulations prudentes : « je n'ai jamais douté » (double négation), « je ne serais pas surpris » (question implicite, demande d'information indirecte l.8-9 : fausse incertitude, conditionnel + subjonctif). La deuxième réplique de Menou-Segrais abandonne le conditionnel à valeur modale de ménagement pour le présent thétiq, l'hypothèse niée (« si ce n'est ») affirme la connaissance du doyen (ce n'est pas virtualisation mais reformulation) dans une recatégorisation du référent (*vœu* > *quelque chose*). La troisième réplique est un ordre. Dans sa quatrième réplique (« il empoisonne votre cœur »), quel que soit l'antécédent du pronom (anaphore quasi résomptive) le fait est asserté et donné comme une réalité.

3-1. 3 La rhétorique retorse de Menou-Segrais

La tactique de Menou-Segrais n'est pas frontale, mais indirecte et retorse. L'emploi des indéfinis vise à inviter l'interlocuteur à préciser des notions laissées exprès dans le vague.

On note la parole affirmative de Menou-Segrais usant en abondance des présentatifs : *il y a , il y a ; si ce n'est... c'est*, ce qui exprime la certitude que le secret existe, de telles formulations posant l'existence ne laissent pas de place à la contradiction.

On peut définir la stratégie rhétorique du doyen comme une maïeutique socratique réinventée et dans une certaine mesure inversée : *l'ironia* (feinte interrogation menant à l'affirmation chez Socrate) se trouve ici subvertie, puisque ce sont de feintes assertions qui mènent de fait à une interrogation. Toutes les répliques de Menou-Segrais peuvent aussi être considérées comme **initiatives** : certes il ne pose pas de question par un acte de langage direct, mais ses phrases assertives ont une valeur d'acte de langage interrogatif par indirection.

Dans ses répliques, les points de suspension ne représentent pas l'hésitation, mais plutôt une invitation à confirmer et à compléter la suggestion. Face à Menou-Segrais qui emploie des termes appartenant à la rhétorique du jugement fondée sur la vérité et la prudence, Donissan déploie la rhétorique du don « j'ai offert ». Face à la parole assurée de Menou-Segrais, les répliques de Donissan apparaissent hésitantes, bancales et confuses.

3-2. Donissan et la dénégation de la rhétorique

Entraîné par la force rhétorique du discours de Menou-Segrais, l'aveu (lié à la faute ?) semble appeler une parole incertaine. Pourtant la proportion des paroles des personnages et la longueur de leurs répliques s'inversent : après avoir encouragé Donissan à parler, Menou-Segrais va vers la concision, puis se tait, accueillant l'aveu, tandis que Donissan devient soudain prolix.

Donissan, par tous les moyens, cherche à minimiser la portée de son vœu, et la « réticence », figure macrostructurale, enveloppe les paroles du vicaire.

3-2.1 L'écriture de l'hésitation

Donissan n'a pas le don de la parole (c'est la *doxa* du roman) ; ce n'est ni un orateur ni un rhéteur. On pourrait le définir comme un antisophiste. De ce fait, sa parole procède d'un rejet de toute rhétorique, ce que traduisent les nombreuses marques d'hésitation. Ses répliques semblent brutes, au plus près d'une parole intérieure dont seules des bribes nous sont livrées, alors que l'essentiel demeure non dit :

- par le retour des aposiopèses (cf. maxime de quantité et rétention d'information),
- par les incidentes, marquées par des tirets qui fragmentent son propos l.25, et forment autant de corrections ou épanorthoses¹¹.

¹¹ On hésite aujourd'hui à employer le terme d'épanorthose et on préfère en passer par des paronymes (expolition, rétroaction, correction...) tant les définitions de l'hyperonyme sont discordantes. Un rapide parcours des discours théoriques nous a donc semblé indispensable.

La première question est de savoir si l'épanorthose est une figure de pensée (Fontanier, Morier, Dupriez, Molinié) ou s'il s'agit d'une figure de style comme le formule Emmanuel Bury (dir. Michel Jarrety (2001), *Lexique des termes littéraires*, Poche, p.163) : « Cette figure imite le mouvement vif de la pensée en corrigeant immédiatement ce qui vient d'être dit (modalisé le plus souvent par l'adverbe « plutôt ») » (il n'y a pas d'entrée « épanorthose » dans la somme de Heinrich Lausberg (1990), *Handbuch des literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag. Il y a une entrée « Correctio » p.386-389).

Elle est classée par Georges Molinié (Aquié et Molinié (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, La pochothèque, p.159) dans les figures macro-structurales parce que « diverses formes lexicales et grammaticales peuvent supporter l'épanorthose », mais Catherine Fromilhague (derrière Pierre Larousse et l'Encyclopédie) la range parmi les figures de construction par adjonction d'un syntagme : « La marque morpho-lexicale, explicite ou pas, de l'épanorthose est l'adverbe modalisateur 'plutôt' » (Catherine Fromilhague (1995), *Les Figures de style*, Nathan, p.38).

Cette contradiction se résout si l'on considère avec **Lausberg** (« So gibt es auch für die *correctio* zwei Varianten : eine zu den *figurae sententiae* zu zählende *res*-Variante eine zu den *figurae elocutionis* zu zählende *verba*-Variante [...]. Der Übergang zwischen beiden Bereichen ist fließend. » (*op. cit.* p.786), **Clément** (« Le texte propose [...] deux termes à la fois entre lesquels il travaille justement à faire béer l'écart. » Cette façon de faire « organise tantôt une formule, ou une phrase, tantôt une page, tantôt même la partie entière d'un livre. Elle pourra donc s'incarner aussi bien en des 'figures de style' qu'en des 'figures de pensée' ». Bruno Clément (1994), *L'œuvre sans qualités*, Seuil, p.179. « L'épanorthose [...] affecte aussi bien [...] l'*inventio* (en quoi elle est véritablement une figure de pensée) que l'*elocutio* (en quoi elle est, plus banalement, une figure de style). » *ibid.* p.186) et **Calas** (« Par le simple rapprochement de deux éléments, l'épanorthose jette la suspicion sur ce qui vient d'être dit, et le fait sentir comme inadéquat, imprécis ou faux. Elle suscite ainsi la confrontation entre deux univers, tout en indiquant dans quel sens il convient de lire les signes : elle est conjointement figure de construction et figure de pensée. » Frédéric Calas (2005), « L'épanorthose : de la correction langagière au dévoilement heuristique » p.239-250, dans *La Langue, le style, le sens, Etudes offertes à Anne-Marie Garagnon, L'improvisiste*) **que la signification globale de l'énoncé est engagée par la présence d'une figure** ; Henri Morier écrit : « On ne corrige pas un terme sans être conscient de son insuffisance ; toute correction est une rétroaction, et *vice versa*. » (Henri Morier (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, p.442).

Il s'agit ensuite de choisir entre une définition restrictive qui fait de l'épanorthose une forme d'inversion argumentative prenant appui sur le négatif (« une qualité est présentée négativement, puis positivement, de telle sorte que l'assertion positive apparaisse comme un renforcement par rapport à l'assertion négative préalable » Molinié *op. cit.* p.159.) et une définition plus large comme on la trouve chez Morier, Fromilhague ou Lausberg. Morier distingue quatre formes : épanorthose de renforcement, d'atténuation, de rétractation ou d'atténuation ironique. Fromilhague oppose le renversement du négatif au positif à un autre type « à double détente » fondé sur la juxtaposition.

Il faut souligner enfin que l'épanorthose est une figure, c'est-à-dire un artefact discursif, la correction est jouée, ce n'est jamais qu'une fiction sémantique, une pseudo-correction. Robrieux insiste sur le faire semblant : « L'artifice de cette figure, dans un écrit, est fondé sur l'apparence de l'oralité et de l'improvisation :

- par les modalisateurs (*peut-être, sans doute, au moins selon la prudence humaine, à peine un souhait*) qui affaiblissent toute certitude.

Tout ces procédés soulignent la difficulté de parvenir à l'aveu, lequel arrive en quatre répliques. Et il est remarquable qu'il ait lieu dans la seule phrase qu'achève un point d'exclamation. On ne peut rien dire après ce mot ultime, d'où le silence de Menou-Segrais.

La préparation laborieuse de cet aveu qui explose enfin se fait par le présentatif *voilà* (23) qui annonce un pas de plus vers l'aveu, et surtout par la répétition du mot *salut* : « leur salut », « mon salut ». L'antépiphore (« pour leur salut.. j'ai offert... mon salut ») est ici la traduction stylistique de la réversibilité. Le sacrifice absolu est exprimé dans une phrase à couperet qui met en valeur le dernier mot après une gradation (on pouvait penser que la vie était déjà le sacrifice ultime). Notons qu'il s'agit de la troisième apposition au complément d'objet direct « tout », après une interruption marquée par la narration : on peut donc parler d'hyperbate.

réversibilité (mot de la théologie, cf. la communion des saints) : dans la religion catholique « les mérites des saints et des justes profitent à tous les membres du corps mystique » (cf. Baudelaire), ce qui suppose que les mérites du saint profitent aux pécheurs. Dans la phrase le mot *Saint* (*Esprit-Saint*) fait le lien entre *leur salut* et *mon salut* ; il fait transiter le principe de la réversibilité.

On pouvait aussi évoquer la syntaxe de la déliaison où chaque constituant s'autonomise au-delà de l'éloquence. A ce propos, la dernière phrase l.19-28 pose un problème de syntaxe. On relèvera aussi les phrases accumulatives (appositions) et les tours emphatiques.

3-2.2 L'épanorthose ou « correction », matrice du texte

L'interrogatoire mené par Menou-Segrais conduit d'une formulation indéfinie et vague (« un bien » l.3) au mot inavouable (l.28 « mon salut »), avec le passage de l'indéfini (« un bien ») au défini (« mon salut »). Le texte apparaît donc tout entier comme une succession de reformulations qui aboutissent à un mot ; et ce mot à lui seul constitue l'aveu (la cohésion est forte, mais la progression est presque bloquée, la faute n'étant nommée qu'à la fin). L'aveu est le passage paradoxal par le mot inavouable. Les deux *ethè* s'opposent donc autour de ce moment et de ce mot : l'abbé Menou-Segrais qui pousse à son énonciation, Donissan qui s'efforce de ne pas mettre de mot sur le référent.

On peut remarquer l'enchaînement des répliques sur une unique chaîne référentielle : dans les premiers mots de Donissan et de Menou-Segrais, le référent (la « chose ») est actualisé par un article indéfini : « un bien », « un secret ». Viennent ensuite des déterminants indéfinis quantificateurs de la singularité : « quelque imprudence », « quelque vœu ». A cela s'ajoute la réinterprétation sémantique avec des connotations différentes selon la subjectivité des interlocuteurs ; l'axiologisation des termes (« bien » >0 : « imprudence » <0 : « quelque chose » = 0), et le déterminant indéfini de la quantité

corriger légèrement une formulation revient à laisser un certain choix au lecteur entre les deux termes proposés, à lui montrer qu'une certaine hésitation est légitime. Cela peut être une façon de feindre la crainte d'employer un terme fort et de s'en excuser ironiquement ou, à l'inverse, d'affaiblir hypocritement un propos vigoureux que l'on entend maintenir. » (Jean-Jacques Robrieux (1998), *Les Figures de style et de rhétorique*, Dunod, p.89). Le langage écrit mime l'expression orale où le mot est pris dans la linéarité du flux verbal.

nulle dans *aucun voeu*, *aucune promesse*, *aucun souhait*. On note ici la gradation descendante du voeu qui s'interprète comme une volonté s'effaçant derrière celle de Dieu (« si Dieu le veut »). Donissan devient peut-être un saint (cf. le « pur amour » de Fénelon : ne plus rien désirer pour soi, ne plus avoir de voeu même, ce qui explique peut-être pourquoi il refuse le mot « voeu » dans la bouche de Menou-Segrais). D'autres faits de langue ont le même effet : les relatives périphrastiques (selon Le Goffic variante de l'indéfini) « ce qui mérite vos reproches », « tout ce que j'avais », la remise en question par de successives épanorthoses des mots (12, 19-20, 25, avec la question de la construction grammaticale), la multiplication des modalisateurs épistémiques (« peut-être », « sans doute », « qui lui ressemble »), de sorte que la faute à avouer reste indéfinie le plus longtemps possible.

3-2.3 L'enchaînement des répliques sur le retournement polémique

Toutes les répliques de Donissan sont réactives, elles sont appelées par la parole de Menou-Segrais. On ne s'étonne donc pas de trouver des négations polémiques, défensives : *voeu* / *aucun voeu* (10 ; 19-20 on remarque que c'est le mot qui est nié, pas l'action qu'il désigne) ; *imprudence* / *prudence humaine* (8, 20, figure de concession), opposition qui suppose que Donissan se place sur un autre plan (cf. aussi *un bien*, *le Saint-Esprit*). Parlant de « prudence humaine », il n'évoque pas une vertu théologale mais cardinale. Ce n'est pas seulement l'énonciation qui est valorisée dans le récit, ce dont témoigne la caractérisation à deux reprises de la « voix » l. 4 (« ferme, claire.. »), ou l. 28 (« vox basse ») ou celle du silence, qui s'oppose à l'aveu : « long », « nouveau », « profond ». C'est bien le code lui-même, c'est-à-dire la désignation du discours par lui-même, qui devient l'objet du discours. Ainsi, nous assistons à un véritable échange métalinguistique, à valeur dilatoire. De fait, l. 9-12 : l'enchaînement de la réplique, comme souvent au théâtre, se fait « sur les mots » (Larthomas) – stratégie d'évitement qui entrave le déroulement du dialogue et provoque le piétinement du sens. C'est en outre par paronomase qu'une importance fondamentale est donnée au mot *voeu* : il rime avec « aveu » et « dieu le veut ».

N.B. *voeu*, du lat. *votum* : promesse faite aux dieux en échange d'une faveur demandée.

On ne comprendra qu'au moment de l'aveu le triple refus dilatoire du mot *voeu* qui engendre une interrogation sur la propriété du terme, ce qui nous mène à la connotation autonymique. L'interprétation ici est complexe et se dérobe, et cette dérobade du sens est elle-même à mettre en relation avec le silence qui encadre et traverse le texte.

Ce passage se construit donc sur le déploiement du code **proairétique**, tel que le définit Barthes, et qui consiste à poser un mystère, une énigme et à conduire à sa résolution (cf. S/Z, 1970 : « une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile »). En effet, au pantonyme « un bien », dont le référent reste énigmatique au lecteur comme à l'abbé Menou-Segrais, correspond dans la dernière réplique de Donissan la résolution de l'énigme : « Mon salut! ».

L'écriture de Bernanos, comme toute littérature, est bien sûr rhétorique. C'est un effet de l'art que celui de la dénégation de la rhétorique. La parole de Donissan échappe apparemment non seulement

à la rhétorique, mais même à la littérature, emportée qu'elle est par un enthousiasme qui la rend sublime. L'auteur fait passer cette parole pour spontanée, mais sa transparence est le résultat d'une écriture qui choisit de se faire oublier. Le sublime se tient alors dans la parole qui toujours manque (réticence, épanorthoses, aposiopèses...). Donissan doit mal dire les choses pour qu'elles soient bien dites, tel est le paradoxe rhétorique qu'assume le romancier.

3-3. L'absence d'éloquence, effet de l'art

Le lecteur connaît déjà le secret de Donissan (c'est le vœu de la nuit de Noël). Le romancier fait un usage très littéraire de la rhétorique de l'aveu et de la fausse défaillance rhétorique de Donissan : il fait attendre et retarde (on ne commence pas par l'aveu, cf. Phèdre ! L'aveu est action, il lui faut du temps, d'où le *tempo* très particulier de cette scène).

3-3.1 La dramatisation de l'aveu (ou la mise en œuvre non pas rhétorique mais romanesque)

Nous aurions pu avoir, en lieu et place de la scène, le sommaire suivant : « Donissan avoua à Ménou-Segrais qu'il avait offert son salut ». La mise en scène est donc destinée à retarder l'aveu.

Dans *Figures III*, Genette oppose *diegesis* et *mimesis*, classant la scène dans la catégorie descriptive lui permettant de comparer la durée du récit à celle des événements racontés. Elle est à distinguer de l'ellipse, qui passe certains événements sous silence, du sommaire, qui résume brièvement une durée longue d'événements, et de la pause descriptive qui suspend la narration des événements pour laisser place à une description.

Le temps de l'aveu qui aurait pu se réduire à celui d'un mot ou d'une phrase s'impose ici comme un temps suspendu qui dure et crée la tension (le lecteur est en quelque sorte manipulé). Le choix de la scène dialoguée, qui « réalise conventionnellement l'égalité du temps entre récit et histoire » permet donc de nommer dans la durée, d'inscrire l'aveu dans une temporalité rendue par l'étirement du signifiant et de la linéarité langagière.

3-3.2 Surmarquage de la temporalité dans la narration, étirement du temps

Plusieurs adverbes connecteurs temporels viennent ponctuer le discours et en indiquer la successivité : « alors » (4), « puis » (14), « puis » (17), « alors » (22), « encore » (27). La durée est soulignée sémantiquement au moyen de la figure dérivative sur « long » : dans le circonstant « après un long silence » (2), et l'adverbe « longtemps » (17). Le circonstant est lui-même mis en relief par l'emphase du clivage et par la négation exceptive.

Le mot « silence » est répété à trois reprises (2, 4, 29), et il est lui-même souligné par la caractérisation (« nouveau silence »). La caractérisation va l'étendre temporellement : « long », « profond ». La périphrase « arrêterent la parole » avait déjà placé le silence au début du texte (1). Tandis que ces procédés narratifs servent sa désignation et sa caractérisation, les nombreuses aposiopèses (points de suspension) le traduisent matériellement dans le texte.

Le verbe « hésita » (17, 27) est répété avec un soulignement par l'adverbe « encore » (27) pour mieux mettre en évidence le temps de l'énonciation de Donissan.

Du point de vue des valeurs aspectuelles, le participe présent, associé à des verbes imperfectifs, signale un procès non borné ; la durée du procès s'en trouve amplifiée (« se dressant péniblement », « secouant la tête », « prenant parti ») ; en outre, l'aspect lexical de « secouer » suggère l'itération, tandis que l'adverbe « péniblement » implique un procès ralenti.

Or, ces commentaires à valeur didascalique, véritables indications scéniques, viennent ralentir la narration même de l'aveu et différer dans la linéarité du discours son irruption, tant à l'écriture qu'à la lecture.

Plusieurs énoncés elliptiques ne sont constitués que de participes présents, venant caractériser épithétiquement le personnage parlant juste avant sa prise de parole : « se dressant péniblement... » (14), « secouant la tête et prenant parti » (22). L'écrivain recourt ainsi à la catalyse phrastique pour différer, dans la narration, le moment de la lecture de l'aveu par le lecteur :

l. 1-2 : ajout avant le discours direct d'une construction absolue « les yeux clos sur une vision... » (3)

l. 4-5 : trois épithètes détachées « ferme, claire, impossible à éluder » forment hyperbate, et viennent étoffer, *in extremis*, le GN, « la voix du doyen de campagne » ; ce rythme ternaire, en outre, n'a pas de valeur conclusive.

l. 14-15 : l'énoncé averbal elliptique, constitué d'un participe présent est étoffé de circonstants maniéro-temporels : un adverbe « puis », une construction absolue « les deux mains posées..... »), et un groupe nominal prépositionnel (« sans élever le ton »). La répétition est aussi remarquable, dans le discours direct lui-même, et en signale le piétinement : « je n'aurais pu former aucun vœu » (10), « je n'ai fait aucun vœu »(19) avec amplification rythmique ternaire du complément : « aucun vœu, aucune promesse, à peine un souhait » (20). Toujours dans le discours direct, on observe encore une incidente entre tirets doubles (« cela est si peu de choses! ») qui diffère l'imminence de l'aveu.

En somme, nous avons là un discours qui piétine, et dont l'enchaînement, comme au théâtre, se fait sur les mots.

3-3.3 Le pathos et le sublime

Il faut aussi observer l'utilisation dramatique des antithèses. On sait que deux *ethè* sont savamment mis en balance par l'auteur, avec d'un côté la parole ferme et de l'autre la parole hésitante (« répliqua » vs. « balbutia », « hésita »). Cette opposition redouble celle des positions dans la hiérarchie cléricale : doyen/vicaire. Nous avons surtout deux manières de manier le langage (on ne peut parler ni de « parlure » ni d'« idiolecte », car il ne s'agit ni de niveau de langue ni de choix des mots): Menou-Segrais domine les phrases, tandis que les phrases de Donissan tendent souvent à se défaire.

Or les défauts de la parole de Donissan disent clairement que de sa part la parole n'est pas éloquence, mais expression directe de la pensée, la simplicité dont il fait preuve est, selon Longin, propre à la rhétorique du cœur. Le langage « naturel » est le reflet des passions et donne au lecteur l'impression de suivre la pensée de Donissan au moment où elle se forme.

Mais utiliser les figures de l'embarras ne revient pas à hésiter soi-même : le romancier n'hésite pas, il met en scène l'hésitation de Donissan, il la fabrique.

Du reste, si les interventions du narrateur sont discrètes et ponctuelles, elles sont destinées à susciter un certain pathétique. On notera l'emploi de « le pauvre prêtre » qui implique un jugement sur le personnage par le narrateur. On observera toute la caractérisation descriptive (adverbes, adjectifs) et la formulation passive à l. 29 qui fait disparaître l'agent, et place le lecteur en position de récepteur de l'aveu.

Quant au jugement du narrateur sur les paroles de Donissan, notons que le dernier mot n'est pas laissé aux personnages (« profond silence = absence de réponse), le dernier mot, c'est « aveu » et ce mot même est un choix du narrateur. Contrairement à la confession, l'aveu n'est pas une parole volontaire, mais contrainte. Pourtant, ici, l'aveu se lie de façon trouble à une confession sacrilège.

Les présupposés (faute grave / vérité profonde qu'on porte en soi = amour) conduisent à l'ambivalence de l'aveu de Donissan, qui est une faute à l'égard du dogme catholique, mais aussi un acte d'amour fou pour ses semblables. Comment interpréter pareille démesure, *hybris*, avec l'image christique à laquelle on peut associer Donissan ?

L'*hybris* consiste ici à disposer de son salut en dehors des desseins de Dieu, alors que seul Dieu décide du salut des âmes, si bien que cet aveu serait blasphématoire (humilité paradoxale de l'aveu). Donissan a voulu faire pression sur Dieu : échanger son salut contre la damnation d'autrui, c'est bouleverser l'ordre de la grâce, c'est forcer Dieu à accueillir un réprouvé et Satan à prendre un élu, et exiger de Dieu qu'il renonce à l'enfer. Or, on n'exige rien de Dieu, on se donne à lui et on lui rend grâce quoi qu'il arrive.

Cet aveu soit-il se lire comme la reconnaissance d'une faute, d'un amour ? Donissan fait-il aveu de sainteté ? Est-ce une faute sacrilège ? Est-ce péché de désespoir ? Révolte face à Dieu ? Est-ce qu'il avoue une faute ou un amour fou ? Excès d'humilité ou excès d'orgueil ? On notera que le caractère théâtral de cette scène (cf scène topique de l'aveu d'amour / de l'aveu d'un crime = dénouement) nous dérobe finalement sa signification. Du reste cette acmé que constitue l'aveu ne forme pas le dénouement du roman.

Conclusion

Si l'on se fonde sur le dogme catholique, Donissan ne peut être absout et son don n'est pas recevable. Le sublime auquel il accède ici échappe à toute orthodoxie théologique ; d'où le « profond silence » de Menou-Segrais . Mais du point de vue de la métaphysique de Bernanos, sans doute en va-t-il autrement. Donner son « salut », c'est un sacrifice christique (dépassé voire inversé, puisque le christ donne sa vie pour le salut des hommes alors que Donissan donne son salut pour un autre salut). On passe du silence de Donissan au silence de Menou-Segrais (renversement des rôles), l'aveu ôte la parole au rhéteur déstabilisé ; On peut y voir une victoire de l'absence de rhétorique de Donissan sur la rhétorique du doyen, le silence de Menou-Segrais ayant la valeur d'une preuve éthique.

Le fait que le narrateur ait choisi le mot « aveu », non connoté, est significatif de la position auctoriale ; il maintient le texte dans l'indécidabilité du sens. L'interprétation est finalement laissée au lecteur ; le

non choix, le non jugement fondent une métaphysique (cf. le *deus absconditus*) en même temps qu'une poétique, métaphysique et poétique devenant indissociables sous la plume de Bernanos. Notre texte a, non seulement une valeur, mais aussi, dans une certaine mesure, une forme poétique : le « silence » qui encadre notre passage peut être assimilé au blanc de la page qui encadre tout poème, l'aveu semble sortir du néant pour y retourner : silence de Dieu ou néant de Satan... La rhétorique auctoriale nous conduit vers cet au-delà de la rhétorique qu'est toute poétique et vers cet au-delà du bien et du mal qu'est l'aveu de Donissan.

VERSION LATINE

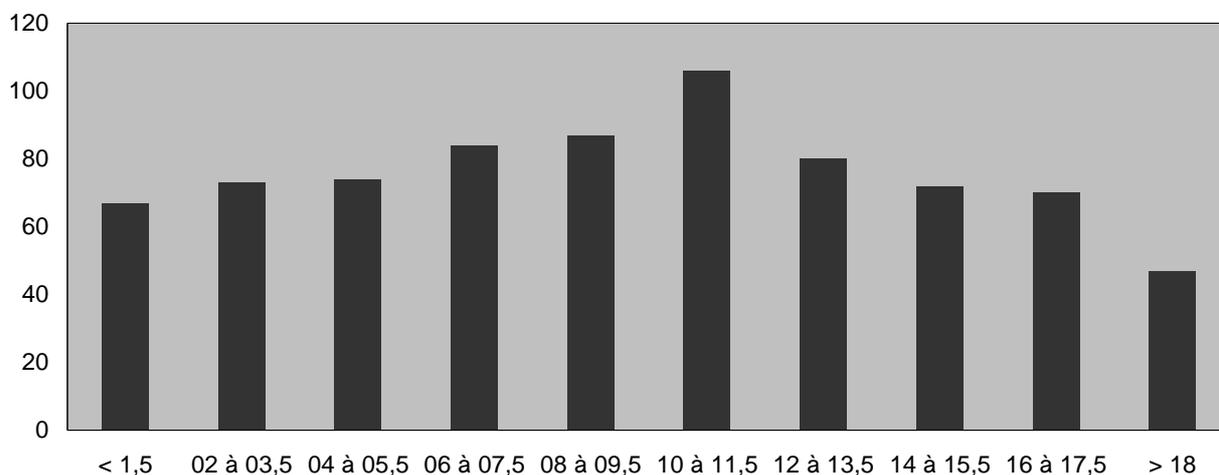
Rapport présenté par Renaud Viard

Bilan de l'épreuve 2009

La moyenne des 760 copies corrigées lors de la session 2009 s'établit à 09,15 / 20, ce qui représente un demi-point de moins que l'année précédente mais correspond à un chiffre sensiblement égal à celui de la moyenne observée en 2007. Les notes attribuées cette année se répartissent de la façon suivante : moins de 01,5 / 20 (dont cinq copies blanches) : 67 copies ; entre 02 et 03,5 : 73 copies ; entre 04 et 05,5 : 74 copies ; entre 06 et 07,5 : 84 copies ; entre 08 et 09,5 : 87 copies ; entre 10 et 11,5 : 106 copies ; entre 12 et 13,5 : 80 copies ; entre 14 et 15,5 : 72 copies ; entre 16 et 17,5 : 70 copies ; 18 / 20 et plus : 47 copies. 49,3 % des copies ont donc atteint ou dépassé la moyenne.

On pourra visualiser la répartition des notes dans le graphique ci-dessous :

La répartition d'ensemble des notes est, cette année, beaucoup plus homogène que les années



précédentes ; toutefois, le nombre global de copies très inachevées (ou dont le contenu est très éloigné du texte latin proposé à la sagacité des candidats), ayant reçu une note inférieure à 04 / 20, qui représentent en 2009 18,4 % de copies, reste sensiblement égal à celui des années précédentes (21,2 % en 2007 contre 18,8 % en 2008). De même, le nombre de copies ayant reçu une note supérieure à 16 / 20 représente cette année 15,4 % du total, soit un chiffre un peu inférieur à celui de 2008 (où 19,8 % des copies avaient franchi la barre de 16 / 20), mais nettement supérieur à celui de 2007 (10,9 %). La baisse brutale et notable du nombre de candidats ayant effectivement composé à la session de 2009 par rapport aux années précédentes (de l'ordre de quelque 16 % par rapport à la seule session de 2008) n'a donc pas véritablement bouleversé la répartition des copies. Si le jury se réjouit d'avoir lu un nombre respectable de bonnes copies, il déplore toutefois le nombre à ses yeux encore trop élevé de copies révélant une préparation très insuffisante eu égard aux exigences du concours (défaut se traduisant par des copies de quelques lignes seulement, voire entièrement « blanches », mais aussi par des propositions de traduction fantaisistes d'un bout à l'autre de la copie...), d'autant que le nombre (117) de notes élevées (16 / 20 et au-delà) attribuées à des copies fort bonnes, voire excellentes (la meilleure copie ayant été gratifiée d'un 19,5 / 20) devrait encourager les candidats à s'entraîner plus ardemment à l'exercice de la version latine qui, rappelons-le et redisons-le pour les sceptiques, s'avère fort payant pour des candidats correctement et suffisamment exercés et désireux de réussir. Enfin, le jury, considérant que ces qualités devaient aller de soi chez de futurs enseignants de littérature et de langue française, a été, cette année comme les précédentes, très attentif à la maîtrise de l'orthographe et de la syntaxe françaises et a systématiquement sanctionné les manquements aux règles d'usage (accord des participes passés, des verbes, etc.).

Conseils généraux

De rapport en rapport, on n'aura de cesse de le répéter : les candidats doivent se préparer à l'exercice de version latine tout au long de l'année et avec régularité. On a trop souvent l'impression que certains candidats semblent découvrir seulement le jour de l'épreuve l'existence de mots de base du lexique ou d'outils grammaticaux indispensables et qu'ils se jettent désespérément dans le dictionnaire à la recherche d'une traduction adéquate de *ut* ou de *cum*. La connaissance des principaux sens et des principaux emplois de ces deux conjonctions fondamentales de la syntaxe latine – entre autres – doit être un acquis des candidats bien avant le jour de l'écrit. Il en va de même pour le lexique : la longueur de la version proposée ne laisse pas le temps de chercher dans le dictionnaire le sens de mots qui doivent faire partie du *vade-mecum* de tout latiniste à des candidats qui doivent utiliser les quatre heures imparties à la construction des propositions et à leur restitution en français correct. Qu'on se le dise : l'exercice de version latine pour des non-spécialistes comme le sont les agrégatifs de lettres modernes a pour seule visée de vérifier leurs connaissances de base de la grammaire latine, non celle de donner des textes « pièges » ou des tournures peu usuelles de la langue. Le texte de Sénèque proposé cette année ne présentait aucune difficulté grammaticale qu'il n'était pas possible de résoudre à l'aide d'une grammaire latine écrite à destination des étudiants du supérieur.

Toute préparation sérieuse et ambitieuse à l'épreuve de version latine passe donc par une révision systématique (et un apprentissage non moins exhaustif) des principaux faits de morphologie et de syntaxe, notamment des principales conjonctions de coordination et de subordination (on attend par exemple de candidats à l'agrégation de lettres modernes qu'ils sachent distinguer dans leur forme mais, surtout, dans leur emploi syntaxique l'adverbe anaphorique *tum* « alors, à ce moment-là » et la conjonction de subordination *cum* « alors que » ; de même, les principales valeurs et natures de *quam*, *quid* et *quod* doivent être connues et maîtrisées), des pronoms les plus courants (relatif *qui*, démonstratifs *hic*, *iste* et *ille*, anaphorique *is*, pronoms *idem* et *ipse* trop souvent pris l'un pour l'autre) et des verbes (notamment ses formes personnels, adjectif verbal et gérondif, et les déponents), ainsi que par l'apprentissage d'un minimum de mots du lexique (noms et verbes courants, mais aussi adverbes et prépositions). Pour tous ces mots, le dictionnaire ne doit être consulté qu'en cas de doute ou si le sens connu du candidats ne semble manifestement pas convenir au passage proposé. À titre d'exemple, outre la *Syntaxe latine* de MM. Ernout et Thomas, qui conviendra surtout aux candidats plus « avancés », on peut recommander l'excellent *Précis de grammaire des lettres latines* de MM. Morisset, Gason, Thomas et Baudiffier dont la fréquentation régulière et l'apprentissage des principales règles exposées permettent d'aborder dans les meilleures conditions la traduction d'une version d'agrégation de lettres modernes.

En outre, les candidats ne doivent pas négliger de fréquenter régulièrement des textes : seule une lecture régulière de quelques lignes de latin assure une bonne réussite à l'épreuve. Le jury s'étonne toujours de voir des candidats proposer pour des mots usuels des traductions rares (qui suggèrent un usage fautif et abusif du dictionnaire), voire incongrues (en cas de confusion patente entre des lexèmes de graphies proches). En particulier, il convient que les candidats aient une pratique régulière de leur dictionnaire (laissé à leur libre choix) qui leur permette d'aborder les entrées les plus complexes avec familiarité ; il est notamment recommandé de consulter régulièrement les articles les plus longs et difficiles (*ut*, *cum*, *facio*, *do*, *fero*, *ago*, etc.) ; la nouvelle édition revue et augmentée du dictionnaire *Gaffiot* (2000) propose d'ailleurs des encadrés fort utiles pour les candidats. Concernant les remarques sur un usage raisonné du dictionnaire, nous renvoyons à nos remarques dans le rapport 2007 (p. 3).

Enfin, la version latine est un exercice de lecture et d'écriture : cela suppose, d'une part, un correct déchiffrement du texte latin (et l'on sait que l'ajout ou le retrait d'une lettre peut changer du tout au tout la nature d'un mot en latin) pour éviter des confusions dommageables qui peuvent avoir de graves répercussions sur la construction de la proposition tout entière (confusion de *uir* « l'homme » avec *uis* « la force », homographie de l'infinitif déponent *mori* « mourir » avec le datif du substantif *mos* « coutume, usage », etc.) et, d'autre part, une orthographe et une langue françaises irréprochables de la part des candidats, qui confondent trop souvent passé simple de l'indicatif (*eut*) et imparfait du subjonctif (*eût*, voire **eusse* à la troisième personne du singulier !), verbes du premier groupe (à passé simple en -a-) et verbes du troisième (à passés simples divers, mais jamais en -a- !). En outre, le jury est toujours sensible aux efforts déployés par tel ou tel candidat pour rendre le sens de la phrase latine dans une prose élégante en français et n'hésite jamais, le cas échéant, à majorer la note d'une copie qui sait allier précision de l'analyse du latin et qualité de la langue française.

Commentaire du texte

Le texte choisi (un extrait de la *Lettre à Lucilius* LXX de Sénèque), d'un auteur très fréquemment proposé à ce concours ou au CAPES de lettres modernes, ne pouvait désarçonner un candidat sérieux et préparé. Quoique Sénèque fût un auteur d'époque impériale, la langue du passage retenu était en tout point conforme aux règles de la syntaxe des textes classiques de la fin de l'époque républicaine et ne devait en aucun cas rebuter un latiniste un tant soit peu entraîné. Sénèque fait partie des auteurs de prédilection des jurys de concours et tout candidat sérieux se doit d'avoir lu – au moins partiellement et ne serait-ce qu'en traduction – ses œuvres majeures de prose (notamment ses *Lettres*) et en vers (*Médée*, *Phèdre*). De ce point de vue, le jury n'a nullement cherché à surprendre les candidats, dont il est en droit d'attendre qu'au cours de leur formation ils aient déjà été amenés à traduire un passage d'un si grand auteur de la littérature latine.

Le thème du passage retenu avait en revanche de quoi étonner : si le titre (« Réflexions sur le suicide ») pouvait faire attendre un bel exemple de suicide héroïque « à la Caton » (référence si souvent convoquée par le philosophe dans ses traités moraux), le texte développait au contraire un exemple volontairement pris parmi les plus vils (*uillissimae sortis*) pour illustrer la beauté et le courage d'un tel geste. Il fallait prendre Sénèque pour ce qu'il est : un auteur de l'époque républicaine, qui montre un goût prononcé pour le luxe et le plus grand raffinement et, en même temps, pour les situations sordides, qui peuvent paraître un peu repoussantes ou dégoûtantes aux modernes que nous sommes. L'exercice de version requiert en effet des candidats cette qualité rare qui exige du traducteur la plus extrême rigueur et la capacité de s'adapter à la pensée de l'auteur, de lire véritablement le texte à la lettre et d'en restituer le sens précis, sans rien tronquer, déformer, omettre, voire amender : trop de candidats, rebutés par le propos, qui n'ont pas voulu lire et comprendre ce que notre auteur disait pourtant de façon récurrence, à savoir qu'« il faut préférer la mort la plus immonde à la servitude la plus propre » (*praeferebam esse spurcissimam mortem seruituti mundissimae*), ont inventé à la place un autre texte qui eût dit tout autre chose, certainement plus conforme à nos goûts modernes et moins choquant, mais parfois fort éloigné de son sens véritable.

La difficulté la plus grande de ce texte résidait donc, à nos yeux du moins, dans l'analyse juste et précise de la thèse que Sénèque voulait faire entendre à Lucilius ; le plus grand barrage à sa compréhension n'était pas la langue elle-même (fort classique, même si le passage concentrait, il est vrai, un grand nombre de règles de grammaire), mais le sens profond du passage, qui a très manifestement « résisté » à un certain nombre de ses lecteurs.

S'agissant de la langue du texte, rappelons d'une manière générale que les candidats doivent être attentifs au temps (notamment thème du présent / *infectum* vs thème du parfait / *perfectum*), à la personne (passage de la troisième personne du récit à la première ou à la deuxième personne du discours, par exemple) et au mode (indicatif vs subjonctif, notamment après *ut* et *cum*, mais aussi en principale) des verbes, au nombre (singulier ou pluriel), au degré de l'adjectif (comparatif ou superlatif) et éviter les omissions, qui sont systématiquement sanctionnées.

– Première phrase : *Non est quod existimes magnis tantum uiris hoc robur fuisse quo seruitutis humanae claustra perrumperent.*

« Non, il n'y a pas de raison de considérer qu'il n'y ait que des grands hommes qui aient possédé cette force (d'âme) qui leur permit de briser les chaînes de la servitude humaine. »

Les trois premiers mots du texte constituent la première réelle difficulté du texte (réitérée, qui plus est, à la phrase suivante !) : il faut en effet y reconnaître le tour *non est quod* suivi du subjonctif (« il n'y a pas de raison que, il n'y a pas lieu de »), fort classique et très bien répertorié dans les grammaires. La deuxième personne du subjonctif présent *existimes* (qui n'est pas un futur de la troisième conjugaison, type *leges* ; même remarque à la phrase 2 à propos de *iudices*) peut être diversement interprétée, soit comme une véritable adresse au destinataire de la *Lettre*, Lucilius, soit comme une deuxième personne à portée générale équivalant au français « on » (cf. *scias* plus bas).

La suite est plus simple, à condition de reconnaître dans *uiris* le datif pluriel de *uir* « l'homme » (et non une improbable forme de *uis* « la force ») et dans *tantum* l'accusatif à valeur adverbial (= *solum*) « seulement, ne... que » (et non le datif pluriel * *tantis* « de si grands hommes »). Le verbe *fuisse* (à l'infinitif parfait dans la proposition infinitive pour exprimer l'idée d'antériorité) est ici construit avec le datif (*magnis uiris*) pour exprimer la possession ; on évitera absolument une traduction mot à mot (* « aux grands homme a été cette force ») pour lui préférer le tour français attendu : « les grands hommes ont eu cette force ».

Le démonstratif *hoc* (accusatif neutre singulier de *hic*, en accord avec le substantif neutre *robur* « la force ») remplit une fonction cataphorique (comme le fait le plus souvent *is*) en annonçant la relative déterminative qui commence avec le relatif à l'ablatif neutre *quo* : il n'était donc nullement nécessaire de se précipiter sur le dictionnaire pour chercher une conjonction *quo* qui ne pouvait que mener le candidat dans une impasse. Une fois de plus, redisons-le : seule l'analyse précise des différents constituants de la phrase permet d'en comprendre tous les éléments ; ici, l'analyse de *quo* comme un relatif et non comme une conjonction est solidaire de l'analyse de la fonction du démonstratif *hoc* dans la principale. La relative au subjonctif (*perrumperet*) a une valeur consécutive (= « ont eu une force assez grande pour ») et non pas conditionnelle (ce qui faisait contre-sens, puisque les hommes auxquels faisait allusion Sénèque se sont bel et bien affranchis de la servitude humaine par le suicide).

Signalons enfin que la présence des « chaînes » (*claustra*) a souvent entraîné un choix fautif dans le dictionnaire pour la traduction de *robur*, compris comme désignant « le chêne », d'où des traductions inventives comme : « Ce n'est pas à cause des grands prêtres perses que nous cessons d'exister, d'autant que ceux-ci détiennent la clef de la porte en bois de chêne qui se referme. »

– Deuxième phrase : *Non est quod iudices hoc fieri nisi a Catone non posse, qui quam ferro non emiserat animam manu extraxit.*

« Il n'y a pas de raison d'estimer que Caton soit le seul qui puisse le faire, lui qui arracha avec sa main l'âme qu'il n'avait pu faire expirer avec son épée. »

Profitons de la présence de plusieurs négation dans cette phrase pour rappeler le principe général et sans exception qu'une négation ne peut porter que sur le verbe (ou éventuellement un autre mot) de la proposition où elle se trouve ; il est rigoureusement impossible par exemple de vouloir faire porter la première négation *non* sur *iudices* placé après *quod* alors qu'elle est incluse dans la principale *non est* ! Pour le sens du tour *non est quod*, on se reportera à la première phrase.

La structure de cette phrase est parallèle à celle de la précédente : à *non est quod existimes* construit avec une proposition infinitive, répond *non est quod iudices* construit lui aussi avec une proposition infinitive (le subjonctif *iudices* n'ayant rien à voir avec le nominatif pluriel de *iudex* « le juge »). Il convient de bien analyser *fieri* : l'infinitif présent de *fero* sert de passif lexical à *facio*, qui est pour sa part dépourvu de formes passives, et peut donc signifier « être fait » (à côté des sens plus fréquents comme « devenir » avec un attribut du sujet ou « arriver » dans l'expression *fit ut* suivi du subjonctif) ; cette valeur est ici assurée par le complément *ab Catone* « par Caton » qui remplit la fonction de complément d'agent et est, de façon régulière, introduit par la préposition *ab* suivie de l'ablatif. Dans le tour *nisi... non* « ne... pas... si ce n'est », la double négation revient à dire de façon positive : « seulement, ne... que, être le seul à ».

La fin de la phrase est constituée de deux relatives, dont l'une est enchâssée dans l'autre. La succession des deux relatifs *qui* et *quam* a souvent dérouté les candidats. La première relative à l'indicatif (*qui... manu extraxit*) est appositive, elle apporte une précision (« lui qui... ») sur l'antécédent *Catone* (qu'on se gardera de traduire par « Cato » voire « Catone » !) ; la seconde (*quam ferro non emiserat animam*) est une relative déterminative dont l'antécédent est rejeté après la relative et son relatif (*quam... animam = animam quam*), cas bien connu en latin. L'ablatif *ferro* (à distinguer du verbe *fero* !) désigne « le fer », d'où par métonymie « l'arme en fer, l'épée » (et, éventuellement, « le combat »).

– Troisième phrase : *Vilissimae sortis homines ingenti impetu in tutum euaserunt, cumque e commodo mori non licuisset nec ad arbitrium suum instrumenta mortis eligere, obuia quaeque raperunt et quae natura non erant noxia ui sua tela fecerunt.*

« Des hommes de la plus basse extraction, avec un effort immense, se réfugièrent en lieu sûr et, puisqu'il ne leur avait pas été donné de mourir comme il leur convenait ni de choisir à leur guise les moyens de se donner la mort, ils se saisirent de tout ce qui put leur tomber sous la main et mirent leur énergie à faire d'objets qui, en soi, n'étaient pas dangereux des armes. »

Il faut être attentif à la morphologie des adjectifs : *uilissimae* est un superlatif (et non un comparatif ; autres exemples plus loin avec *acerrimi*, *spurcissimam*, *mundissimae*) « le plus vil » (voire « très vil » qui peut convenir ici) féminin, qui se rapporte au génitif singulier *sortis* « le sort, la condition » (et non un nominatif masculin pluriel se rapportant à *homines*) ; le jury a été étonné de trouver régulièrement des « hommes au destin bradé » ou « bon marché ». De même *ingenti* est

l'ablatif singulier (en *-i*, régulier pour les adjectifs du type *ingens* quand ils se rapportent à un substantif inanimé) d'un adjectif de la deuxième classe, et ne peut en aucun cas être confondu avec un nominatif pluriel d'un adjectif de la première (erreur qui a entraîné fréquemment * « des hommes immenses »).

La suite est plus délicate : il faut tout d'abord retrouver dans *cumque* la conjonction de subordination *cum* (suivie ici du subjonctif *licuisset*, avec un très nette valeur causale : « puisque, étant donné que ») et la conjonction de coordination *-que* en se rappelant que cette dernière se place derrière le premier mot du deuxième élément qu'elle coordonne : *cumque* = *et cum*. Insistons sur ce point : un minimum de latin suffit pour parvenir à cette analyse qui ne requiert jusque-là aucunement le recours au dictionnaire ; les malheureux qui cherchent le moindre mot dans *Gaffiot* ont été, une fois de plus, gravement induits en erreur : ce dictionnaire consacre en effet une entrée à *cumque*, glosé par « en toute circonstance », article où il est expliqué que cette forme se rencontre parfois en poésie quand il y a tmèse (séparation) de *quicumque* en *qui et cumque*. Mais nous ne sommes pas en poésie et *cumque*, hormis en un ou deux passages d'Horace, signifie toujours *et cum* !

L'infinitif déponent *mori* de *morior* « mourir » a trop souvent été confondu avec le datif de *mos* « la coutume », lui-même fautivement construit avec *e commodo* (*ex* commandant l'ablatif, il faudrait *more* !), expression figée où l'adjectif *commodus* est substantivé : « à ma / ta / sa, etc. guise ». Là aussi, le simple fait que le verbe *licuisset* (subjonctif plus-que-parfait de *licet* « il est permis ») requière un infinitif doit amener à analyser correctement la forme *mori* (d'autant que le champ lexical de la mort est aussi présent dans la proposition suivante avec le substantif *mortis*). La conjonction *nec* coordonne toujours deux éléments sur le même plan syntaxique : elle ne peut coordonner l'infinitif *eligere* « choisir » qu'avec un premier infinitif (en l'occurrence, *mori*) – et certainement pas avec le subjonctif *licuisset* !

Contrairement à *cumque*, la forme *quaeque* ne doit pas être analysée comme composée de deux éléments indépendants (un relatif *quae* et la conjonction de coordination *que*, ce qui était d'autant plus tentant que l'on trouve juste après *et quae*...) mais comme le neutre pluriel du pronom indéfini *quisque* « chacun », d'où *obuia quaeque* : « tout ce qui leur tombait sous la main ».

La fin de cette phrase représente sûrement le passage le plus délicat de la version : *et* coordonne les deux parfaits *rapuerunt* et *fecerunt*, en conséquence de quoi la relative qui commence avec *quae* a pour centre l'imparfait *erant*. La multiplication de mots finis *-a* a été très souvent source de confusions : *natura* ne peut être un nominatif singulier sujet du pluriel *erant* (ni l'antécédent de *quae*, lui-même sujet de *erant*) ; c'est donc un ablatif (de manière) : « du fait de la nature, par nature, naturellement ». *Tela* est le neutre pluriel de *telum* « l'arme » (qui réapparaît plus bas dans le texte, et non le nominatif singulier de *tela* « la toile » qui ne peut de toute façon être sujet de *fecerunt*). Comme *fecerunt* a le même sujet que *rapuerunt* (« les hommes [en question] »), *tela* est ici un accusatif complément d'objet. Surtout il fallait voir que le verbe *facio* est ici construit avec un complément d'objet (la relative substantive *quae natura erant noxia* : « des choses qui par nature étaient inoffensives ») et un attribut de l'objet (*tela*) au sens de « faire que x soit..., rendre tel », du type *Romani Ciceronem fecerunt consulem* « Les Romains ont élu Cicéron consul ». En revanche, on peut hésiter sur l'adjectif possessif *sua*, soit ablatif féminin singulier (*ui sua* : « de leur propre force »), soit accusatif neutre pluriel (« il ont fait de cela leurs armes »).

– Quatrième phrase : *Nuper in ludo bestiariorum unus e Germanis, cum ad matutina spectacula pararetur, secessit ad exonerandum corpus.*

« Récemment, lors d'un jeu qui mettait aux prises les gladiateurs à des bêtes, un Germain, alors qu'on le préparait pour les combats du matin, se retira pour se soulager. »

Cette phrase est relativement simple à condition de bien voir que *bestarius* désigne « un bestiaire », c'est-à-dire « un gladiateur qui se bat contre des bêtes », et non « la bête » elle-même ! L'ablatif pluriel *Germanis* vient de *Germanus* « le Germain » et non de *Germania*. La conjonction *cum* construite avec le subjonctif imparfait *pararetur* (passif « était préparé ») n'est pas purement temporelle (comme avec l'indicatif) mais renferme une (légère) valeur d'opposition : « alors que », ou même « comme ». L'adjectif verbal *exorandum* après *ad* n'a en aucune façon de sens d'obligation ; en revanche *ad* suivi de l'accusatif exprime le but (comme plus loin dans le tour *ad emundanda obscena*) : « pour soulager son corps ». L'accusatif neutre *corpus* se construit avec *ad*, il ne peut absolument pas exprimer l'origine (* « pour se libérer de son corps » *uel sim.* souvent lu dans les copies) : le titre proposé pour la version a amené trop de candidats à vouloir interpréter *ad exonerandum corpus* comme une périphrase pour désigner le suicide, alors qu'il s'agissait d'un euphémisme pour dire « faire ses besoins naturels » !

– Cinquième phrase : *Nullum aliud illi dabatur sine custode secretum.*

« On ne lui permettait d'aller dans aucun autre endroit qui fût à l'abri des regards d'un garde. »

Il faut reconnaître dans *aliud* le nominatif neutre singulier de *alius* « autre » et dans *illi* le datif masculin singulier du démonstratif *ille* (qui, contrairement à ce que suggère parfois un enseignement abusif, n'a pas systématiquement de sens particulièrement laudatif : il s'agit ici d'un simple équivalent de *hic* ou *is*); l'imparfait passif *dabatur* a pour sujet *secretum*, adjectif substantivé au sens de « lieu secret, à l'abri » ; *sine* est évidemment la préposition suivie de l'ablatif « sans » (et non une improbable forme de *sino* « permettre »).

– Sixième phrase : *Ibi lignum id quod ad emundanda obscena adhaerente spongia positum est totum in gulam farsit et interclusis faucibus spiritum elisit.*

« Là, il s'enfonça complètement dans le gosier le bâton qui est y placé avec une éponge accrochée au bout pour nettoyer les excréments et il rendit l'âme, la gorge obstruée. »

L'adverbe de lieu (plutôt que de temps) *ibi* « là, à cet endroit-là » (adverbe anaphorique renvoyant à *secretum* de la phrase précédente) ne doit pas être confondu avec l'adverbe relatif *ubi* « là où » (ni avec la conjonction de temps). La phrase est constituée de deux propositions indépendantes à l'indicatif parfait coordonnées par *et* (*farsit... et elisit*). L'adjectif *id*, déterminant de *lignum* (« le bois », d'où par métonymie « tout objet en bois, le bâton », comme ici), sert – c'est sa fonction première – à annoncer la proposition relative déterminative *quod... positum est* : « le bout de bois qui est placé... » (le thème de *perfectum* indique ici le résultat et doit être traduit par un présent, cf. *templum clausum est* : « le temple est fermé ») et se rend par l'article qui, en français, remplit la même fonction. *Totum* est apposé à *lignum* (« tout entier », d'où « entièrement »).

La relative dans son ensemble a très souvent été mal comprise. L'adjectif verbal *emundanda* doit être construit avec *ad* et *obscena* (neutre pluriel substantivé désignant « les matières obscènes », c'est-à-dire dans le contexte « les excréments » et non « les parties génitales » !) : se rappeler qu'après préposition, le latin n'admet pas un gérondif suivi d'un accusatif complément d'objet (* *ad emundandum obscena*) mais utilise l'adjectif verbal accordé au substantif, lui-même construit avec la préposition. Le sens de ce tour dépend du choix de la préposition (*ad* suivi de l'accusatif exprimant le but : « pour, afin de ») et l'adjectif verbal dans ce cas n'a jamais de sens d'obligation (mêmes remarques pour *ad exonerandum corpus* plus haut et *ad moriendum* plus bas). Les ablatifs *adhaerente spongia* et *interclusis faucibus* constituent des ablatifs absolus (le participe présentant toujours la désinence -e quand il est le centre d'un ablatif absolu, même quand le sujet est un objet ou un inanimé, comme *spongia*). Surtout, la consultation du dictionnaire a entraîné des traductions souvent malheureuses pour *spongia* (mot pourtant transparent en français : « l'éponge ») et, en conséquence, des contre-sens sur l'ensemble de la phrase, certains candidats ayant voulu, vu le contexte, retrouver dans *spongia* « la cote de mailles » de notre gladiateur. Quelle n'a pas été ainsi la surprise du jury de lire que, dans l'Antiquité, les gladiateurs portaient des « cottes de maille en bois » (*sic*) ! Une fois de plus, un peu de bon sens aurait dû empêcher quiconque d'écrire une pareille absurdité.

L'expression finale *spiritum elisit* « rendre l'âme » (parfait de *elido* et non de *elicio*) était un euphémisme pour « mourir ».

– Septième phrase : *Hoc fuit morti contumeliam facere.*

« [Mais, diras-tu,] cette attitude revint à faire un affront à la mort ! »

Cette phrase constitue une objection possible de Lucilius qu'imagine Sénèque et à laquelle il répond dans la phrase suivante : *ita prorsus* « oui, tout à fait », « tu as (aurais) raison (de dire cela) ». Le datif *morti* a parfois été confondu avec *mori*, malgré (ou : à cause de ?) la présence du génitif *mortis* un peu plus haut dans le texte. L'infinitif *facere* était l'attribut du sujet neutre *hoc* (souvent pris pour le datif *huic*) ; la séquence *fuit facere* a parfois été traduit par « fut fait » comme s'il y avait eu *est factum* !

– Huitième phrase : *Ita prorsus : parum munde et parum decenter.*

« Oui, tout à fait : de façon bien peu propre et bien peu décente. »

Il s'agit d'une phrase nominale : *ita prorsus* était la réponse à l'objection imaginaire de Lucilius, les adverbes de manière *munde* et *decenter* se rapportant à *contumeliam facere* sous-entendu (= « oui, c'était lui faire outrage de façon... »). *Parum* a une valeur intensive « bien peu, fort peu », plutôt que « trop peu » qui ne convient guère ici.

– Neuvième phrase : *Quid est stultius quam fastidiose mori ?*

« Mais qu'y aurait-il de plus stupide que de mourir en jouant les délicats ? »

En tête d'une proposition interrogative, *quid* ne peut être que le pronom interrogatif neutre « que... ? quoi... ?, qu'est-ce qui / que... ? » L'adjectif *stultius* (nominatif neutre de *stultior*, comparatif de *stultus*) est son attribut ; *quam* introduit le complément du comparatif après *stultius*. Le jury a regretté qu'aucun candidat n'ait pensé à la possibilité de traduire l'indicatif présent *est* construit avec un adjectif neutre par un conditionnel potentiel : « qu'est-ce qui serait (pourrait être) plus stupide que... ? », au même titre que *potest* signifie souvent « il pourrait ».

Le point le plus délicat est la traduction de l'adverbe de manière *fastidiose* : on ne peut comprendre « mourir avec [provoquant le] dégoût » (= « de façon dégoûtante, en dégoûtant les autres ») qui ferait contre-sens, car c'est précisément l'inverse que nous dit Sénèque dans ce passage : il n'y a aucun suicide qui soit dégoûtant ou qui puisse nous détourner de l'admirer. L'adverbe *fastidiose* ne se rapporte donc pas au spectateur, il n'est pas causatif (« en faisant que les gens soient dégoûtés ») mais il se rapporte au sujet (« en faisant le dégoûté »).

– Dixième phrase : *O uirum fortem, o dignum cui fati daretur electio !*

« Ô homme courageux, ô homme qui méritait qu'on lui donnât le choix de son destin ! »

Cette phrase est en fait constituée de deux accusatifs exclamatifs précédés de l'interjection *o* (français *ô !* et non pas * *oh !*, qui exprime la surprise) que l'on peut garder dans la traduction pour rendre l'emphase du passage. En latin, *fortis* ne signifie pas « fort » (c'est plutôt *ualidus*) mais « courageux » (même remarque pour *fortiter* à la phrase suivante) ; l'adjectif *dignus* est construit, tour classique, avec une relative au subjonctif (cf. *daretur* – l'imparfait s'explique par le fait que l'exclamative porte sur un homme qui est mort et appartient au passé révolu au moment où parle Sénèque) à valeur consécutive : « (lui qui était) digne que, digne de ». Le pronom relatif *cui* (et non pas *qui*), au datif, est complément d'attribution de *daretur*, passif dont le sujet est *electio fati*. Le substantif *fatum* « le sort, le destin » peut désigner par euphémisme « la mort ».

– Onzième et douzième phrases : *Quam fortiter ille gladio usus esset, quam animose in profundam se altitudinem maris aut abscisae rupis inmisisset !*

« Avec quel courage cet homme aurait manié l'épée, avec quelle hardiesse il se serait précipité dans un gouffre profond en mer ou au fond d'un ravin, à flanc d'un rocher abrupt ! »

Ces deux phrases sont constituées d'exclamatives introduites par *quam*, adverbe exclamatif portant exclusivement sur des adjectifs ou, comme ici, des adverbes (cf. *quam fortiter*, *quam animose*). Les deux verbes sont au subjonctif plus-que-parfait exprimant l'irréel du passé (d'où une traduction par un conditionnel passé en français) : un déponent – et non pas passif ! – : *usus esset* « il se serait servi », de *utor* « se servir de » ; et un actif : *(se) inmisisset* « il se serait précipité » de *immitto*. L'ablatif *gladio* « l'épée » est la construction régulière du déponent intransitif *utor*.

La traduction du substantif *altitudinem* était délicate : de même que *altus* signifie à la fois « haut » et « profond », ce mot a pour complément *maris* (il qualifie la « profondeur de la mer ») et, en même temps, *rupis* qui lui est coordonné par *aut*, auquel cas il désigne « la hauteur » du rocher par rapport au sol (« les abîmes d'un rocher » = « tout en bas / au fond, au pied (du haut) d'un rocher élevé ») ; on peut essayer de tourner en dédoublant l'expression.

– Treizième phrase : *Vndique destitutus inuenit quemadmodum et mortem sibi deberet et telum, ut scias ad moriendum nihil aliud in mora esse quam uelle.*

« Abandonné de toutes parts, il trouva le moyen de ne se devoir qu'à lui-même tant la mort que son arme, pour qu'on sache que, pour mourir, rien d'autre ne nous retarde que notre volonté. »

Cette phrase présente certainement le second passage délicat de la version. Le participe *destitutus* est apposé au sujet du verbe (seulement exprimé par la désinence de troisième personne de *inuenit*) ; vu la concordance des temps au passé, *inuenit* ne peut être ici qu'un parfait, et non un présent. *Quemadmodum* (« de quelle façon, comment »), suivi du subjonctif, ne peut être comparatif ; il ne peut s'agir que de l'interrogatif, introduisant donc au subjonctif une interrogative indirecte dépendant de *inuenit* : « il découvrit de quelle façon... ». *Deberet* n'est pas *daret* : *sibi debere* signifie donc « se devoir », « ne devoir qu'à soi-même » (si on confère à l'expression un sens restrictif) ; ses compléments d'objet (*mortem* et *telum*) sont quant à eux coordonnés par *et... et...* La difficulté supplémentaire tient à la valeur du subjonctif dans l'interrogative indirecte : ce n'est pas, comme le plus souvent, la transposition d'un indicatif du style direct, mais celle d'un subjonctif délibératif (au style direct, le gladiateur se demanderait : « *Quemadmodum mihi debeam mortem ?* » « Comment pourrais-je ne devoir ma mort qu'à moi-même ? »). Il faut donc rendre la valeur délibérative du subjonctif dans la traduction : « il découvrit de quelle façon il pourrait ne se devoir qu'à lui-même... »

La conjonction *ut* suivie du subjonctif avait une valeur de but (ou de conséquence) ; la deuxième personne du singulier de *scias* a ici très nettement une valeur indéfinie (« pour qu'on sache ») : Sénèque ne va pas prétendre que le gladiateur en question s'est suicidé ainsi juste pour l'édification morale de Lucilius ! Si l'on peut hésiter à la première phrase, aucun doute n'est ici permis. Construit avec *ad*, l'adjectif verbal *moriendum* a un sens de but, comme plus haut. La proposition infinitive *nihil aliud in mora esse* (« rien d'autre ne constitue un retard ») dépend de *scias* ; *aliud* est ici construit avec *quam*, sur le modèle des comparatifs (tour déjà classique). L'infinitif *uelle* (de *uolo*) complément de *nihil aliud*, est employé en fonction de quasi-substantif (tour rare en latin, qui constitue un trait propre à la langue philosophique de Sénèque) : « rien d'autre que le vouloir » = « rien d'autre que la volonté ».

– Quatorzième phrase : *Existimetur de facto hominis acerrimi ut cuique uisum erit, dum hoc constet, praeferendam esse spurcissimam mortem seruituti mundissimae.*

« Que chacun apprécie l'acte de cet homme si impétueux comme bon lui semblera, pourvu que l'on tienne pour avéré qu'il faut préférer la mort la plus immonde à la servitude la plus propre. »

Le subjonctif présent *existimetur* (qui n'est pas un futur type *legetur* malgré la présence de *erit* dans la proposition subordonnée), placé en tête de phrase, a une valeur jussive (l'impératif latin n'existant pas à la troisième personne, le subjonctif présent se substitue à lui à cette personne) ; il est employé comme passif personnel : * « qu'il soit estimé » = « qu'on estime ». La préposition *de* introduit le complément dépendant de *existimo* (« faire une estimation à propos de »), *facto* est l'ablatif de *factum*, participe neutre substantivé au sens de « acte, action » (le tour n'a rien à voir avec l'expression latine figée en français *de facto* que le jury a rencontrée !). *Hominis* a une valeur anaphorique : « cet homme, l'homme dont je parle » ; *acerrimi* est le superlatif (en *-errimus* puisque le positif a son nominatif masculin singulier en *-er*) de *acer* « vif, impétueux », d'où *acerrimus* « très vif » ou « si vif » (autre traduction possible du superlatif).

La conjonction *ut* construite avec l'indicatif futur antérieur (*uisum erit*) a un sens comparatif (« de même que, comme »). *Visum erit* est le futur antérieur non du passif *uideor* « être vu » (fort rare) mais celui du déponent *uideor* « sembler, paraître » (si fréquent). Se rappeler que, construit

avec le datif (cf. ici *cuique*, datif masculin singulier du pronom indéfini *quisque* « chacun ») *mihi uidetur* signifie « il me semble, il m'apparaît » mais aussi, assez souvent, « il me semble bon, je décide de », d'où : « de la façon qu'il semblera bon à chacun ». Comme souvent, le latin emploie plus volontiers le futur antérieur que le futur simple dans une proposition subordonnée (temporelle, conditionnelle, comparative) en relation avec une principale elle-même au futur simple (ou un équivalent : ici *existimetur* « qu'on estime » équivaut à : « on pourra estimer »), contrairement au français qui néglige d'exprimer l'antériorité et traduit avec un futur simple.

En relation avec le subjonctif présent *constet*, la conjonction de subordination *dum* a le sens de « pourvu que » (et non un sens temporel). Le verbe *constare* s'emploie volontiers de façon impersonnelle avec une proposition infinitive (cf. *praeferendam esse*) au sens de « c'est un fait établi que », « il est avéré que ». L'adjectif verbal *praeferendam* (de *praefero* « préférer », construit avec le datif *morti* : « préférer une chose à une autre ») est employé comme attribut avec l'auxiliaire *esse* : il a donc ici une valeur d'obligation passive (* « la mort est devant être préférée » = « il faut préférer la mort »)

– Quinzième phrase : *Quoniam coepi sordidis exemplis uti, perseuerabo.*

« Puisque j'ai commencé à prendre des exemples triviaux, eh bien ! je vais continuer dans cette voie. »

La conjonction de subordination *quoniam* suivie de l'indicatif exprime la cause : « puisque, étant donné que ». Le parfait *coepi* « j'ai commencé » sert par supplétisme de parfait à *incipio* ; il se construit avec l'infinitif déponent *uti* (de *utor* « se servir de », construit avec un complément à l'ablatif : *exemplis*), qui n'a donc rien à voir avec la forme seconde de *ut* (autre *uti*).

– Seizième phrase : *Plus enim a se quisque exiget, si uiderit hanc rem etiam a contemptissimis posse contemni.*

« Chacun exigera en effet davantage de soi-même s'il constate que même les êtres les plus méprisables peuvent mépriser cette chose qu'est la mort. »

Le pronom indéfini *quisque* s'emploie volontiers au contact du pronom réfléchi *se* (comme ici) ou de l'adjectif possessif *suus*. La préposition *ab* introduit le complément du verbe *exigo* (« exiger de quelqu'un »). Contrairement à *existimetur*, *exiget* est bien, lui, un indicatif futur ; dans la proposition hypothétique, l'éventuel (en relation avec la principale au futur simple : *exiget*) est au futur antérieur (comme dans le tour *ut cuique uisum erit*) ; il ne peut toutefois se rendre en français que par le présent après *si*. *Viderit* est le futur antérieur de l'actif *uideo* « voir » qui signifie « constater, comprendre » quand il est construit, comme ici, avec une proposition infinitive (cf. *hanc rem posse contemni* : « [il constate que] cette chose peut être méprisée »).

L'adverbe *etiam* indique un degré et signifie « aussi » ou « même », cette dernière traduction étant bien préférable dans notre phrase. La préposition *a* (*ab*) introduit le complément d'agent (*contemptissimis* étant le superlatif de *contemptus* qui signifie « méprisé » mais aussi « méprisable », de même que *inuictus* signifie « invaincu » ou « invincible » ; l'adjectif substantivé est ici au masculin et désigne « les personnes les plus méprisables » – et non un neutre !) après l'infinitif passif *contemni* « être méprisé ».

Ce texte renfermait certes un certain nombre de traits de syntaxe (sens et emplois de *quid*, *quod*, *quam*, *ut*, *cum*, syntaxe des interrogatives indirectes, du gérondif et de l'adjectif verbal) et de morphologie (adjectifs de la deuxième classe, verbes déponents, infinitif passif, superlatif et comparatif, relatif, indéfini *quisque*) qui exigeaient des compétences grammaticales sûres, un entraînement régulier ainsi qu'un peu de bon sens pour débrouiller tel ou tel passage plus complexe, mais ne présentait aucune phrase impossible à comprendre pour qui possède les bases de la grammaire latine. Surtout, contrairement à ce que, chaque année, certains semblent croire, traduire un texte latin en français requiert davantage d'efforts que faire coller des mots français qui

ressemblent de loin à l'original latin (en particulier, il faut se méfier des faux-amis) et à partir desquels ils brodent un « roman » sans rapport avec le texte de l'auteur !

VERSION GRECQUE

Pour cette grande première qu'est la présence d'une version grecque à l'Agrégation des Lettres Modernes, sept candidats ont composé, pour une moyenne générale de 9,8. Il est bien évidemment difficile d'en tirer des conclusions trop hâtives, mais ces premiers résultats apparaissent tout à fait encourageants pour le devenir de l'épreuve. Sur ces sept copies, quatre ont obtenu la moyenne, trois en particulier présentant des qualités de langue et de traduction tout à fait satisfaisantes, voire remarquables pour l'une d'entre elle qui a obtenu un 18. En comparaison, deux copies d'une extrême faiblesse attestent la nécessité de s'investir bien sûr dans la discipline, mais aussi de soigner la qualité de la traduction et de la langue française, trop souvent malmenée et parfois indigne d'un candidat à une agrégation de Lettres. Le choix du jury s'était porté, pour cette première, sur un texte de la littérature grecque d'époque impériale, le roman pastoral *Daphnis et Chloé* de Longus. Il était à la fois dicté par les impératifs du concours, qui exigent un degré de difficulté raisonnable et un encouragement à l'étude des langues anciennes, et par un souci d'ouverture à une tradition littéraire qu'un agrégatif de Lettres Modernes doit absolument connaître, à défaut de maîtriser. Pour cette raison, on ne saurait trop conseiller à tout candidat, qu'il soit aspirant helléniste ou non, la lecture de ce roman disponible en livre de poche dans la belle traduction d'Amyot. La fortune de *Daphnis et Chloé* n'est en effet plus à démontrer, depuis l'idylle médiévale jusqu'au XVIIIe siècle (Rousseau, Bernardin de Saint Pierre, Marivaux), en passant bien sûr par Honoré d'Urfé et *L'Astrée*, dont Éric Rohmer a signé récemment une splendide adaptation, sans oublier la musique de Ravel pour le ballet éponyme. Pour mémoire, rappelons qu'il s'agit d'un roman où deux jeunes gens, élevés dans la campagne de l'île de Lesbos, grandissent ensemble jusqu'à tomber amoureux l'un de l'autre. Mais l'un des charmes de *Daphnis et Chloé* vient précisément de ce que ses protagonistes ignorent jusqu'au nom même de l'amour, et qu'il faudra l'appui de *praeceptores amoris* pour assister à l'épiphanie de ce sentiment, dans un cadre naturel moins artificiel qu'il n'y paraît. Précisément, le passage choisi par le jury proposait la rencontre de Daphnis et Chloé avec le vieillard Philétas, qui le premier les met sur la voie de la réalisation de leur désir. Ce texte ne sollicitait donc pas du candidat une culture de l'antiquité irréprochable, mais devait permettre d'éprouver sa sensibilité littéraire en écho à la délicatesse extrême, non dénuée d'une douce ironie toutefois, de Longus.

Daphnis et Chloé est un chef d'œuvre de sophistication, emblématique de ce mouvement complexe et informel qu'est la Seconde Sophistique. Mais la langue de l'auteur, d'une très grande beauté formelle, ne devait pas déconcerter le candidat plus habitué peut-être aux canons de la littérature grecque classique. Longus, dans la lignée des mouvements littéraires de son époque, est un atticiste convaincu, sans être pour autant de ces extrémistes ou de ces pédants dont Lucien a pu se gausser dans certains de ses dialogues. Les emprunts de Longus, fruit de la *mimésis* indispensable à tout lettré de ce temps, sont multiples, d'Homère à Thucydide, de Théocrite à Ménandre, sans que cette imitation soit purement servile ou ornementale. On ne trouve donc dans ce texte guère d'emphases ou de tournures boursouflées, d'originalités syntaxiques ou morphologiques, et des hellénistes solides sur leur base pouvaient l'aborder en toute sérénité. Un problème délicat de traduction avait d'ailleurs été levé par le jury, en l'occurrence le sens de l'expression κατὰ τῶν μύρτων ἀφήσειν. Pour aborder cette version, le paratexte, dont on ne soulignera jamais assez l'importance dans un concours, était particulièrement précieux. Il levait immédiatement l'ambiguïté sur la nature de la rencontre effectuée par Philétas (il s'agit d'Éros, désigné comme un « enfant » dans le texte) et précisait le cadre de cette rencontre (le jardin de Philétas). Les multiples références à la faune et à la flore qui constituent ce magnifique *paradis* (myrte, grenade, pavot, perdreau, hirondelle, rossignol) étaient attendues, si l'on considère que Longus s'inscrit tout autant dans la tradition de l'idylle, en premier lieu celle de

Théocrite, que dans celle du roman grec. Le jeu entre la vieillesse de Philéas et l'éternel jeunesse de l'insaisissable Éros témoignait également du pouvoir universel d'Amour, tel qu'il a été défini dans la littérature érotique grecque et latine, et plus particulièrement dans le célèbre préambule de *Daphnis et Chloé*: « Personne, en aucune façon, n'a échappé ou n'échappera à l'amour, aussi longtemps qu'il y aura de la beauté et des yeux pour la voir. »

L'amorce du texte, avec le pronom personnel au datif de la première personne, ne devait pas troubler le candidat, puisque le paratexte précisait quel était le système d'énonciation (c'est bien Philéas qui parle). Il fallait bien voir également que le participe présent au nominatif (ἔχων) se rapportait donc au sujet de la proposition, donc παῖς, c'est-à-dire Éros, et non à Philéas, auquel il fallait rattacher un participe à l'aoriste et au datif (Εἰσελθόντι). Le jury aura apprécié chez certains candidats le respect de l'ordre du texte et des propositions, qui ménage ici la surprise de la rencontre amoureuse. La phrase suivante était facilement décomposable par le candidat, puisqu'elle s'appuyait sur une parataxe qui opposait Philéas (Εγὼ μὲν) à Éros (ὁ δέ). Rappelons une bonne fois pour toutes (mais il s'agit vraisemblablement, si l'on considère les rapports successifs depuis l'aube de l'histoire des concours, d'un vœu pieux) que l'association de ces particules ne doit pas se traduire par le très plat et insignifiant "D'une part...d'autre part". Une traduction est un engagement personnel, et si le candidat aborde un texte avec le souci d'une neutralité inoffensive, son absence de choix risque de se répercuter par une traduction souvent lourde et maladroite qui sera au final très sanctionnée. La parataxe exprimait simplement ici une forte opposition entre la tentative de Philéas pour attraper cet enfant (tentative retranscrite par un participe futur précédé de ὡς exprimant le but) et la facilité avec laquelle l'enfant lui échappe : *Quant à moi, je me précipitai vers lui pour le saisir [...] Mais il m'échappa avec aisance et facilité.* La complétive de crainte, dans la première partie de la phrase, avec un subjonctif aoriste comme attendu (κατακλάση), ne devait pas constituer une surprise pour un helléniste sérieux. Les particules, adverbes et conjonctions au début de la phrase en grec ne sont pas simplement présents pour éviter l'asyndète, et leur traduction doit être réfléchie et soignée. Pour le Καίτοι, un simple « Pourtant » (mieux que « Certes ») satisfaisait amplement les attentes du jury. L'expression πράγματα ἔσχον était fournie par le Bailly (« avoir de la peine, de l'embarras, de la difficulté »), et il est évident que traduire πράγματα par « affaires » n'arrangeait pas celles du candidat. Il convient de rappeler qu'une maîtrise élémentaire du dictionnaire est à peu près aussi essentielle que celle de la grammaire grecque, et que cela passe par une pratique régulière de la langue sous la forme désormais canonique du « petit grec ». L'anaphore de πολλάκις, renforcée par l'usage des particules, devait être conservée par le candidat dans sa traduction (« bien souvent [...] bien souvent »). La phrase suivante était peut-être l'une des plus délicates à traduire sous une forme élégante. Il fallait d'abord bien voir que τοῦτο était le sujet de la proposition et que le groupe nominal τι χρῆμα était son attribut, accompagné de deux épithètes au nominatif neutre. Le démonstratif et l'adjectif indéfini renforçaient le mystère qui entourait cette rencontre singulière et la distinguait des éléments de la faune évoquée précédemment par Philéas, que ce soit les chevreaux de lait ou les jeunes veaux. Une traduction comme celle qui suit, presque littérale d'une certaine manière, était tout à fait acceptable : *Mais c'était quelque chose d'une souplesse insaisissable.* Fatigué par la poursuite, « parce qu'il est âgé » (il fallait souligner la valeur causale du ὡς γέρων), Philéas cherche alors à connaître l'identité de cet enfant espiègle, sous la forme d'une double interrogative indirecte. Sur ce point, l'accentuation de τί ne pouvait laisser de place au doute. Il s'agissait bien d'un interrogatif, et non d'un indéfini, introduit ici par le participe présent βουλόμενος, ce qui donnait : *Je lui demandai [...] quel but il poursuivait* (littéralement « voulant quoi ») à cueillir comme cela dans le jardin d'autrui. La

phrase suivante ne posait pas de difficultés particulières, si ce n'est peut-être dans la construction de la proposition ὅπως ἔθελε μηκέτι θυμοῦσθαι. Si l'amateur d'Homère aura noté ici l'emploi de ce verbe évoquant le charme magique de Circé ou des Sirènes dans l'*Odyssée*, le candidat devait insister dans sa traduction sur la conséquence explicite de ce charme sur Philétas, exprimée ici par l'infinitif : *Je ne sais comment son charme fit en sorte de faire cesser ma colère*. Philétas promet alors à son étrange interlocuteur, qui garde le silence, de lui « faire cadeau de pommes et de grenades » et de le « laisser cueillir les fruits des arbres et couper les fleurs », mais à une condition : cette condition, un simple baiser, était exprimée par le participe aoriste τυχῶν et devait être retranscrite comme telle par le candidat (« si j'obtenais de lui un baiser »). Le rire d'Éros, de « tout à fait aimable » (πάνυ ἀπαλὸν) qu'il était, devient alors « franchement éclatant » (πάνυ καπυρὸν), dans un de ces effets d'échos et de parallèles qu'affectionne Longus et que le candidat avait toute liberté de souligner avantageusement. Éros fait alors entendre sa voix, qui offre un contraste saisissant avec son apparence de petit enfant. Ce contraste est exprimé par Longus au moyen de comparaisons (un usage extrêmement fréquent dans son roman en général, et dans ce passage en particulier) avec plusieurs oiseaux. Une difficulté de compréhension de la clause pouvait toutefois survenir. A qui en effet se rapporte le participe γενόμενος ? Est-ce au dernier substantif de la proposition qui précède, soit κύκνος ? Dans ce cas, ce participe, s'il s'accorde grammaticalement avec ce dernier élément, doit se rapporter selon l'usage à l'ensemble des éléments de la comparaison, soit l'hirondelle, le rossignol et le cygne. Ce choix, qui est celui de l'édition de la CUF, débouche sur une traduction telle que celle-ci : *Il fait entendre une voix comme n'en ont ni l'hirondelle, ni le rossignol, ni le cygne, fussent-ils aussi vieux que moi*. Mais on pouvait aussi comprendre ce participe comme se rapportant au sujet de la proposition principale et du verbe ἀφιησι, soit Éros lui-même. En ce cas, la traduction de la clause pouvait être : *Il fait entendre une voix comme n'en ont ni l'hirondelle, ni le rossignol, ni le cygne, comme s'il était devenu aussi vieux que moi*. Le jury a accepté ces deux constructions, parfaitement recevables l'une comme l'autre. Le texte se conclut par l'intervention tant attendue d'Éros : *Pour moi, Philétas, ce serait chose facile que de t'embrasser*. Mais le facétieux dieu s'empresse d'avertir Philétas, à l'aide d'un impératif présent (ὄρα) qui n'a pas la même valeur qu'un impératif aoriste et qui insiste fortement sur la convenance du comportement adopté par le vieillard : *Réfléchis bien pour savoir si ce présent convient à ton âge*. La phrase qui suivait présentait un exemple d'infinitif substantivé (τὸ μὴ διώκειν) et il ne fallait pas oublier le très discret - mais essentiel - adjectif ἐν, qui montre bien que Philétas ne pourra se contenter de cet unique baiser, car Amour ne saurait apporter la satiété. Selon un autre romancier grec, Achille Tatius, « en embrassant, on ne saurait être rassasié, mais plus on se gorge de baisers, plus on a encore soif d'embrasser. » Éros reprend par la suite à son compte la comparaison avec les oiseaux, mais cette fois deux prédateurs, un faucon ou un aigle pour souligner son extrême rapidité, avant de conclure sur une formule familière aux lecteurs de la *Théogonie* d'Hésiode : *Je ne suis certes pas un enfant, même si je ressemble à un enfant ; et je suis plus vieux que Chronos et que toute la suite des temps même*. Sur cette affirmation, qui renvoie à la très complexe généalogie d'Éros et à l'opposition entre « l'Éros primordial » et « le jeune Éros », le candidat pourra se référer très avantageusement à la lumineuse étude de Jean-Pierre Vernant, « Un, deux, trois : Éros ».

En conclusion, le jury est conscient que de plus en plus de candidats débutent l'étude du grec tardivement, et parfois même à l'université. Mais ce qui est attendu à l'occasion de cette épreuve ne présente aucun caractère insurmontable pour des étudiants qui auraient sérieusement travaillé au cours de leurs études supérieures à l'apprentissage de la morphologie et de la syntaxe grecque, ainsi qu'à la connaissance des textes classiques. Par connaissance, il ne faut pas entendre nécessairement une maîtrise de ces œuvres dans leur langue d'origine, mais plus modestement une lecture de la traduction de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, de pièces d'Aristophane, de Sophocle et d'Euripide,

voire de dialogues platoniciens. De telles exigences n'ont rien d'incongru chez des étudiants de Lettres Modernes dont la formation et la polyvalence exigent une ouverture à la culture des humanités, qu'elle soit grecque ou latine. Cette version inaugurale constitue une invitation à la réussite bien sûr, mais aussi au plaisir du texte que le jury a souvent partagé avec les candidats à l'issue de cette session.

Rapport établi par Romain Brethes

Rapport sur la version hébraïque

Un seul candidat a composé en version hébraïque.

Note obtenue : 14/20.

Le passage à traduire était tiré du roman *Aravim rokdim*, paru en 2002, de Sayed Kashua.

Le texte, qui ne présentait pas de difficultés majeures, a été bien compris par le candidat mais sa traduction, un peu trop littérale, manquait parfois d'élégance.

Quelques remarques de détail :

- le verbe *levakesh* n'a pas un sens emphatique mais signifie simplement : « demander à quelqu'un (de faire quelque chose).

- attention à la traduction du verbe *linso'a* : « partir » et non pas « voyager à... »

- attention à la traduction délicate des verbes hébreux vu qu'il n'existe dans cette langue que trois temps et qu'il convient de choisir parmi la multitude de temps que le français propose, ne serait-ce que pour exprimer le passé.

- dans le même ordre d'idées, il convient de rendre le passage du passé au présent dans un récit narratif.

Corrigé

La mer Morte

Un jour, j'étais allé à la mer Morte avec ma Grand-mère. C'est excellent contre les douleurs des jambes. Elle avait demandé à son amie Amné de m'inscrire avec elle à ce voyage. Amné organisait des excursions pour les femmes, surtout les femmes d'âge mur, comme elle. Une fois elles étaient allées à Hamat Gader et une autre fois à Jérusalem, pour les prières du vendredi. Elle organisait des excursions partout où cela pouvait être bénéfique pour les os. (...) Amné ressemblait à ma Grand-mère. Elles portaient les mêmes robes blanches quand elles sortaient et le même foulard blanc couvrait leurs cheveux. Elles étaient les plus âgées de cette excursion à la mer Morte. Les autres étaient des femmes plus jeunes. De temps à autre ma Grand-mère désignait discrètement l'une d'elles en demandant à Amné : « De qui est-elle la fille ? Elle est mignonne. Pourquoi n'est-elle pas mariée ? Pendant tout le trajet en autobus les femmes tapaient sur une darbouka, chantaient et dansaient. L'une d'elles, un micro à la main, chantait une chanson indienne du film *Kourbani*, qui était alors très en vogue. Tout le monde connaissait les paroles et l'accompagnaient.

J'étais installé entre elles deux, Grand-mère me tenant la main droite et Amné la gauche. Elles regrettaient de ne pas avoir pris leurs cannes. Il faisait terriblement chaud et le voyage en autobus les avait épuisées. Toutes les femmes étaient déjà dans l'eau et nous fûmes les derniers à gagner la plage. Quelques filles se moquaient de nous, mais à une telle distance, Grand-mère et Amné ne voyaient ni n'entendaient rien. Peu m'importaient leurs moqueries. Je restais collé à elles, tellement j'aimais écouter leurs histoires. Que nul ne connaissait. Toujours les mêmes. Comment certains s'étaient tiré une balle dans la main pour ne pas être enrôlés par les Turcs. Les Turcs les emmenaient très loin, dans les montagnes, là où il y avait de la neige et ils mouraient de froid. Personne n'en revenait.

Grand-mère et Amné retiraient leurs robes blanches. Elles portaient par-dessous des robes blanches moins belles avec lesquelles elles pouvaient se baigner et par-dessous encore leurs sarouals. Elles avançaient lentement vers l'eau, de peur de glisser puis décidaient de ramper, assises sur les pierres. J'étais installé au milieu, leur tenant les mains et rampant moi aussi vers l'eau. Grand-mère avait beau me crier de venir, je restais hors de l'eau, pour surveiller qu'elle ne se noie pas. Je la surveillais de loin et lorsqu'elle sortirait de l'eau, j'y entrerais à mon tour. Leurs robes blanches flottaient sur l'eau comme des parachutes. Tout le monde riait et moi avec. C'était la première fois que je voyais Grand-mère à la mer. A présent, Je pouvais l'imaginer jeune et forte.

D'après Sayed KASHUA *Aravim rokdin*

RAPPORT SUR LA VERSION ANGLAISE

Texte de la version anglaise

QUIRKE DID NOT RECOGNIZE THE NAME. IT SEEMED FAMILIAR BUT HE could not put a face to it. Occasionally it happened that way; someone would float up without warning out of his past, his drinking past, someone he had forgotten, asking for a loan or offering to let him in on a sure thing or just wanting to make contact, out of loneliness, or only to know that he was still alive and that the drink had not done for him. Mostly he put them off, mumbling about pressure of work and the like. This one should have been easy, since it was just a name and a telephone number left with the hospital receptionist, and he could have conveniently lost the piece of paper or simply thrown it away. Something caught his attention, however. He had an impression of urgency, of unease, which he could not account for and which troubled him.

Billy Hunt.

What was it the name sparked in him? Was it a lost memory or, more worryingly, a premonition?

He put the scrap of paper on a corner of his desk and tried to ignore it. At the dead center of summer the day was hot and muggy, and in the streets the barely breathable air was laden with a thin pall of mauve smoke, and he was glad of the cool and quiet of his windowless basement office in the pathology department. He hung his suit jacket on the back of his chair and pulled off his tie without undoing the knot and opened two buttons of his shirt and sat down at the cluttered metal desk. He liked the familiar smell here, a combination of old cigarette smoke, tea leaves, paper, formaldehyde, and something else, musky, fleshly, that was his particular contribution.

He lit a cigarette and his eye drifted again to the paper with Billy Hunt's message on it. Just the name and the number that the operator had scribbled down in pencil, and the words "please call." The sense of urgent imploring was stronger than ever. *Please call.*

For no reason he could think of he found himself remembering the moment in McGonagle's pub half a year ago when, dizzily drunk amidst the din of Christmas reveling, he had caught sight of his own face, flushed and bulbous and bleary, reflected in the bottom of his empty whiskey glass and had realized with unaccountable certitude that he had just taken his last drink. Since then he had been sober. Despite all his training and his years in the dissecting room he had a secret conviction that the body has a consciousness of his own, and knows itself and its needs as well as or better than the mind imagines that it does. The decree delivered to him that night by his gut and his swollen liver and the ventricles of his heart was absolute and incontestable.

Remarques préalables générales.

Cette année, le texte retenu par le jury pour la version anglaise était tiré d'un roman noir intitulé *The Silver Swan*, publié en 2008 chez Henry Holt & Co, New York. Ce roman narrant les enquêtes et questionnements parfois existentiels d'un anatomo-pathologiste dublois du nom de Quirke à la vie complexe et contradictoire constitue la suite de *Christine Falls* (2006). Ajoutons qu'il s'agissait de l'incipit, d'où une typographie initiale s'étirant sur la première ligne en majuscules, typographie qu'il ne s'agissait en aucun cas de contester- certains candidats allant jusqu'à insérer des notes infrapaginales pour signifier avec insistance une erreur de présentation.

QUIRKE DID NOT RECOGNIZE THE NAME. IT SEEMED FAMILIAR BUT HE could not put a face to it. (l.1-2)

Si le genre auquel appartenait l'œuvre dont est tiré l'extrait soumis à la sagacité du candidat traducteur est mentionné d'emblée dans ce rapport c'est bien pour insister sur l'importance d'une lecture attentive du texte afin d'en identifier le style, le registre, les codes de composition génériques. Rappelons au passage qu'il n'est jamais vain pour un candidat de lire et relire le texte proposé afin de s'en imprégner et mieux en saisir les subtilités, la structure logique, chronologique, narrative. Dans le cas présent, il était primordial de comprendre que le roman appartenait au genre du polar ou roman noir, écho chromatique en forme de clin d'œil au nom de l'auteur Benjamin *Black*, pseudonyme ou *pen name* derrière lequel se cachait en fait l'écrivain irlandais John Banville, lauréat du Booker Prize en 2005 pour un roman d'un tout autre genre *The Sea*.

Cette identification préalable du texte n'a jamais eu pour but d'enfermer la traduction dans des stéréotypes l'appauvrissant, mais plutôt de définir un champ logique de pertinence lexicale, syntaxique et thématique. Les candidats qui ont su lire, comprendre le texte et en déduire le possible ou plausible contexte ont ainsi évité de commettre des bévues inexcusables tant sur le plan du registre de langue que sur celui des explicitations liées au protagoniste mentionné de prime abord, à savoir Quirke, lamentablement transformé par d'aucuns en commis voyageur, en standardiste ou encore en marginal endetté alcoolique à la dérive, soit autant de faux-sens voire contre-sens qui ont coûté cher aux candidats manquant de discernement .

Le candidat se devait donc d'adopter une démarche herméneutique semblable à celle d'un lecteur curieux de repérer, éviter, les chausse-trappes d'un contrat de lecture tantôt respecté tantôt contourné mais inmanquablement établi dans l'incipit. En cela le lecteur-traducteur se muait à son tour en détective en quête d'indices étayant sa proposition de traduction. Les détails tels que " hospital " (l.7), " windowless basement office " (l.15), " pathology department " (l.16), " formaldehyde " (l.18), " dissecting room " (l.27) devaient permettre au candidat de se faire une idée crédible de la profession de Quirke, en l'occurrence médecin légiste/anatomo-pathologiste, en aucun cas vendeur représentant placier ou démarcheur téléphonique. Les références à la solitude " loneliness " (l.7), à l'alcool " drinking past " (l.6) , " drink had not done for him " (l. 8), " swollen liver " (l. 32), " whiskey glass " (l.28), au stress " pressure of work " (l.8), permettaient quant à elles de cerner un personnage isolé, sans doute en proie aux affres de la dépression, idée renforcée par le corrélat objectif de l'atmosphère urbaine suffocante, autant de topoï noirs réunis que la ville, la moiteur, la brume, la mort qui rôde...

At the dead center of summer the day was hot and muggy, and in the streets the barely breathable air was laden with a thin pall of mauve smoke [...] (l.16-18)

En outre, le référentiel social et la tonalité générale du texte n'autorisaient aucune divagation vulgaire ou argotique. Certains allant jusqu'à traduire "reflected in the bottom of his empty whiskey glass" par "dans le reflet du cul de son verre", traduction mêlant contre-sens (voire non-sens) et approximations lexicales.

Au-delà de cette importance apportée aux détails, nous ne pouvons que reprendre à notre compte les conseils consignés dans les précédents rapports de jurys, à savoir qu'une vision globale du texte est nécessaire. Traduire au fil de la plume ne peut s'avérer que contreproductif voire catastrophique à un concours d'excellence comme l'agrégation. Le texte de 2009 semblait facile, mais ce n'était là que faux-semblant tant les problèmes de registres de langue et de pertinence idiomatique dans les collocations se posaient. Le jury a, comme à l'accoutumée, effectué un travail minutieux de double correction après mise au point d'un barème collégial autorisant bien sûr certaines variantes quand celles-ci s'avéraient judicieuses. La proposition de traduction qui conclut ce rapport reprend d'ailleurs certaines suggestions heureuses des candidats eux-mêmes. A l'opposé, chaque maladresse, erreur, aberration, faux-sens ou contre-sens a été consignée sur une fiche individuelle numérotée et anonyme dans la mesure où il est formellement interdit d'écrire ou altérer une copie de concours. Mais répétons-le une nouvelle fois, une lecture judicieuse étayée par du bon sens et une volonté de visualiser le récit permettaient d'éviter de véritables aberrations. Deux petits passages descriptifs suffiront à illustrer notre propos.

"He [...] pulled off his tie without undoing the knot" (l. 16) a donné lieu à des traductions pour le moins fantasques allant de "il enfila sa cravate sans en défaire le nœud" (contre-sens) à l'absurde "et il retira ses bretelles sans les détacher". Le second exemple de traduction fautive est révélateur d'un manque de compréhension du texte. "[he] sat down at the cluttered metal desk" (l. 17) a souvent été traduit par "et il s'assit sur le bureau encombré/en désordre". Il est incontestablement plus facile de s'asseoir sur une chaise ou un siège, ou encore dans un fauteuil que sur un bureau déjà recouvert de bric-à-brac mais cela n'a pas semblé gêner certains candidats égarés.

Problèmes de lexique : un mimétisme délétère

Comment expliquer que "drinking past" (l. 3) ait été traduit par "buvant son passé" ? Comment expliquer que "and the like" (l. 6) ait abominablement été rendu par "et qu'il aimait" – preuve supplémentaire d'une méconnaissance de la langue anglaise ? La réponse tient en un mot aux déclinaisons multiples : le calque. "Drinking" est directement traduit par "buvant", "like" par aimer etc. au mépris total du contexte grammatical ou narratif.

En outre, le texte ne présentait pas de difficulté majeure quant au vocabulaire employé. Le recours autorisé à un dictionnaire unilingue pendant l'épreuve ne devait cependant en aucun cas dispenser le candidat d'un travail préalable systématique d'acquisition et d'enrichissement de son vocabulaire. Ce conseil a déjà été donné les années précédentes. *Bis repetita placent*. Bien que l'épreuve dure 4h00, la perte de temps liée à la recherche d'items lexicaux qui devraient être normalement connus de tous ne peut s'avérer que préjudiciable au candidat lui-même. Pour cette épreuve encore, en dépit d'un

support au format relativement court, un certain nombre de copies ont présenté une traduction incomplète –fin manquante ou unités de textes plus ou moins délibérément omises, faute de temps ou d'entraînement, peut-on imaginer. Répétons que la version en langue vivante ne s'improvise pas ; elle requiert un savoir-faire, une pratique encadrée et une maîtrise des techniques de transposition d'une langue à l'autre allant de l'étoffement à la modulation en passant par l'adaptation et la dilution, l'ellipse... (cf. l'excellent rapport rédigé par M. Jean-Louis HABERT, consacré à l'épreuve de version de 2007, consultable en ligne au lien suivant :

ftp://trf.education.gouv.fr/pub/edutel/siac/siac2/jury/2007/agreg_ext/lettresmodernes.pdf

Citons quelques travers rencontrés lors de la correction de l'épreuve proposée cette année. Le premier problème déjà mentionné est donc le calque, souvent dû à une origine latine commune. On se plaît à parler parfois de faux amis, mieux vaudrait parler d'infléchissement sémantique différencié entre langue de départ et langue d'arrivée. Ces différences ou nuances sémantiques distinguant mots anglais et français issus de la même origine ont tout simplement été souvent ignorées. Certains candidats fatigués ont ainsi traduit "lost memory" (l.11) par "mémoire perdue", "office" (l.15) par "office", "pathology department" par "département de pathologie" (anglicisme qui pourrait se répandre dans bien des départements français, mais il existe encore des services dans les structures hospitalières), "hospital receptionist" (l. 7) par "la réception de l'hôpital", on préférera "l'accueil de l'hôpital" tant le mot réception semble renvoyer au domaine hôtelier– nous concéderons néanmoins volontiers aux esprits chafouins et pointilleux une origine étymologique commune entre hôtels et hôpitaux.– "jacket" (l. 16) a ponctuellement été traduit par "jaquette", "formaldehyde" (l. 18) par formaldéhyde (très peu usité en français standard), "operator" (l. 21) par "opérateur" en lieu et place de standardiste, "scribbled down" (l. 21) par "scribouiller", "bulbous" (l. 25) par "bulbeux" (?), "training" (l. 27) par entraînement au lieu de formation etc., "ignore" (l. 13) par ignorer...

Parfois ce calque, ou cette volonté de rester au ras du texte ou des apparences ont mené à des métaphores hasardeuses reprises telles quelles.

Citons comme exemple paradigmatique le cas de la ligne 14 :

What was it the name **sparked** in him?¹²

D'aucuns ont gardé le sens original du verbe anglais "spark" –littéralement "étincelle (n), produire une étincelle (v)"–, ce qui a pu conduire à des absurdités telles que : "le nom créait un choc électrique à l'intérieur de lui"... "créait une étincelle en lui", ou encore quel était ce nom qui clignotait/scintillait/étincelait en lui?", "quel était ce nom qui lui déchargeait des secousses électriques ?" etc. On ne peut garder l'image de la langue anglaise, il faut alors trouver une équivalence par le biais de verbes tels que "évoquer", "susciter" etc., on évitera toute référence au feu, aux étincelles et autres bougies de moteur thermique, évidemment inappropriées.

L'orthographe

¹² C'est nous qui soulignons.

Toujours et encore, le jury a constaté à son grand dam une maîtrise très approximative de l'orthographe de mots parfois pourtant très simples. Ainsi, le simple adverbe "occasionally" a été à l'origine de bien des grincements de dents chez les correcteurs. Certains candidats n'ont pu résister à la tentation du calque "occasionnellement", mais en ajoutant à ce premier travers des tâtonnements cacographiques liés notamment à l'épineuse question du doublement (ou non) de consonnes : * "ocasionnellement", * "occasionnellement", * "occasionèlement" ont ainsi entaché certaines copies... Le verbe "jeter" s'est révélé une fois de plus retors : * "avoir jetté" (pour "thrown it away", l. 8) a ainsi été préféré au sans doute trop fade "avoir jeté" avec un seul T. Parfois l'orthographe anglaise a littéralement contaminé l'orthographe française : "odeur *familiaire", " *réceptioniste" (avec un N, on a déjà évoqué le mot), * "hopital" (sans accent circonflexe, pourtant trace d'un S étymologique commun, * "bouttons" épilé avec deux T, * "muské" avec un K. Les accents aigus et graves ont en général essuyé des pertes lourdes lors de cette épreuve où l'on ne compte plus les *telephones, les bureaux *metalliques, les *numeros (sic)... Au chapitre de l'orthographe (certes dénoncée par certains comme science des ânes), on ne pourra oublier l'éternelle confusion entre foie et foi, entraînant dans le contexte qui nous intéresse une cirrhose théologique inattendue (l. 29). Cela étant dit avec un soupçon d'humour, manière légère de remède au désespoir naissant du jury à la lecture de certaines productions, ce genre d'erreurs bien que modérément sanctionnées, ne peut être que de mauvais augure pour des candidats prétendant enseigner la langue et les lettres françaises. Inutile de se lancer dans un florilège de monstruosité orthographiques, on renverra avec profit aux dictionnaires usuels, Robert 1, Larousse ou autre. De même et en usant d'une prétérite rebattue, nous ne nous appesantirons pas sur les * "il s'asseoya" (l. 17), * "il se surpris" (l. 23), * "il suspendut" (l. 16)... Il est temps de passer à un rapide état des lieux du domaine verbal.

La grammaire et les temps

Des erreurs plus graves combinent parfois orthographe et grammaire quand le candidat confond participe passé et verbe à l'infinitif : * "quelqu'un qu'il avait oublier" ; imparfait et participe passé : * "qu'était-ce que ce nom provoqué en lui ?". Le jury n'a pu que considérer comme réhabilitaires de telles erreurs.

En ce qui concerne les temps utilisés dans le récit, le jury a considéré que l'on pouvait souvent justifier l'usage tant de l'imparfait (avec une valeur de stase descriptive, de tableau narratif) que du passé simple (valeur d'enchaînement d'actions simplement révolus et mentionnées sans autre effet). Le meilleur exemple en est le tout début du texte proposé : ont été acceptées : "Quirke ne reconnaissait pas ce nom/Quirke ne reconnut pas ce nom." (l.1) L'économie du texte ne s'en trouve pas bousculée ou affectée par l'incohérence. La même remarque demeure valable l. 8 "quelque chose retenait néanmoins son attention" / "quelque chose retint néanmoins son attention". Parfois, la même mansuétude a caractérisé l'attitude du jury quand il s'est agi de choisir entre passé simple et plus-que-parfait, ex : "Le décret qui lui fut/avait été signifié cette nuit-là par ses entrailles" (l.29), à la toute fin du texte quand le narrateur omniscient opère une analepse tout à fait compatible avec les deux temps. En revanche dans de (nombreux) autres cas, l'alternative n'était guère possible ou justifiable.

Nous ne nous souhaitons pas ici fournir d'illusoire martingales au candidat par le biais de généralisations peu pratiques. Mais quand un verbe est à conjuguer, le candidat doit toujours se poser

la question de savoir s'il ne s'agit que de nuance dans la stratégie narrative (effet de tableau ou suite d'actions révolues, auquel cas l'alternative est possible par exemple entre imparfait et passé simple de l'indicatif) ou s'il s'avère que le contexte ne rend possible qu'une seule option : ex : " Il en allait ainsi de temps à autre " (l.2). Dans ce dernier cas, la valeur itérative, non révolue du procès ne pouvait en aucun cas s'accommoder soudain d'un passé simple. La même remarque s'applique par exemple l. 5 " Mostly he put them off ", " en général il se défilait ". Citons encore au cœur du texte le passage suivant très révélateur de la maîtrise des temps chez le candidat :

He put the scrap of paper on a corner of his desk and tried to ignore it. At the dead center of summer the day was hot and muggy, and in the streets the barely breathable air was laden with a thin pall of mauve smoke, [...] (l. 13-15).

La première phrase ne peut qu'appeler l'utilisation d'un passé simple traduisant une action révolue dans une suite de procès relatés dans leur enchaînement logique, leur durée importe peu du reste. La deuxième phrase en revanche établit un contexte, et de façon contrastive, un imparfait s'impose car il permet au narrateur de planter le décor de l'intrigue : " Au beau milieu de la torpeur estivale, il faisait chaud et lourd ce jour-là, et dans les rues, l'air à peine respirable était recouvert d'un fin linceul mauve [...] ", autant de mots par lesquels la dynamique du récit va se mettre en place. Au passage, remarquons que les candidats qui ont su rendre les connotations de substantifs comme " pall " (cf. le latin *pallium*, drap mortuaire), par le biais de " linceul " se sont vu octroyer une bonification par le jury.

Ce sont précisément ces détails et ces pauses descriptives qui permettent au narrateur d'instiller, de disséminer des indices proleptiques qui vont permettre d'organiser le déroulement cohérent de l'intrigue. Quirke est légiste et va bel et bien devoir pratiquer une autopsie sur le cadavre de Deirdre Hunt au cours des pages à venir. Un horizon d'attentes est ainsi créé grâce à des outils grammaticaux (temps) et lexicaux (isotopie du morbide).

Par ailleurs, toujours en ce qui concerne les temps, si le mode subjonctif n'a pas posé de problèmes particuliers dans ce texte où il est peu sollicité, le conditionnel a quant à lui été employé mal à propos notamment à la ligne 2 où le modal " would " ne renvoie qu'à une valeur fréquentative. De nombreux candidats sont tombés dans ce piège somme toute assez classique, traduisant " would float up " (l. 2) par " ressurgirait ".

Style et transposition

Le texte de Benjamin Black est incisif, simple, souvent parataxique. Black a recours à des procédés narratifs connus. L'antéposition du nom du protagoniste, sa thématisation ou mise en relief, pourrait-on dire, n'était certainement pas anodine et permettait au lecteur de reprendre le fil de l'intrigue tissée dans Christine Falls, autour du même personnage : Quirke. On ne pouvait que valoriser les traductions respectant cette topicalisation du nom propre. Néanmoins, d'autres candidats ont bien senti que la phrase " Quirke ne reconnut/reconnaissait pas le nom " n'était pas nécessairement des plus idiomatiques en français et ont opté pour une tournure bien plus heureuse sur le plan de la fluidité langagière : ex : " Ce nom ne disait rien à Quirke ". Le jury s'est ainsi trouvé maintes fois face à un dilemme. Au final, quand, le gain et la perte provoqués par la transposition s'équivalaient

relativement, le jury a le plus souvent accepté les diverses tournures présentant des avantages complémentaires et/ou contradictoires.

Sur le plan syntaxique, des échanges multiples entre les divers membres du jury ont eu lieu en ce qui concerne les problèmes associant tournures syntaxiques proches de l'idiosyncrasie chez l'auteur et formulation idiomatique. Le problème dans notre texte de la prolifération de conjonctions de coordination "and", "or" a entraîné un questionnement sur la pertinence de l'asyndète dans la transposition en français. Tantôt, elle semble s'imposer naturellement. Tantôt, elle semble peu bénéfique au texte en français. On songe aux trois occurrences de "or" dans le premier paragraphe :

Occasionally it happened that way; someone would float up without warning out of his past, his drinking past, someone he had forgotten, asking for a loan **or** offering to let him in on a sure thing **or** just wanting to make contact, out of loneliness, **or** only to know that he was still alive and that the drink had not done for him. (l. 2-5)

Le jury a alors opté pour un respect du texte initial dans sa stratégie de coordination, ce qui a donné :

Il en allait ainsi de temps à autre ; quelqu'un émergeait de son passé, de son passé d'alcoolique, sans crier gare, quelqu'un qu'il avait oublié, cherchant à se faire prêter de l'argent **ou** lui proposant de le mettre sur un bon coup, **ou** encore souhaitant tout bonnement renouer le contact, pour sortir de la solitude, **ou** juste pour savoir s'il était toujours de ce monde, si la boisson n'avait pas eu raison de lui.¹³

On notera néanmoins au passage l'étoffement de "or" par "ou encore" préférable à la sécheresse d'une reprise simple par "ou". Le texte d'arrivée offre ainsi une palette modulée de l'emploi de la conjonction "ou [...] ou encore [...] ou juste".

A l'opposé, l'asyndète partielle s'est imposée spontanément par exemple dans la traduction de la dernière phrase :

The decree delivered to him that night by his gut **and** his swollen liver **and** the ventricles of his heart was absolute **and** incontestable. (l.29-30)¹⁴

Le décret qui lui fut signifié cette nuit-là par ses entrailles, son foie gonflé **et** les ventricules de son cœur était sans appel et incontestable/absolument incontestable.¹⁵

On le voit, les problèmes posés par la traduction requièrent une perception subtile et nuancée des tendances profondes de chaque idiome. Le français demeure une langue moins sensorielle ou directe que l'anglais dans son essence. On y perçoit souvent un souci de construction rhétorique plus net, même si évidemment cette généralisation ne peut rendre compte de l'immense diversité des styles

¹³ C'est nous qui soulignons.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

coexistant dans chaque langue. Le candidat, dans tous les cas, ne pouvait que gagner à être un lecteur avide dans les deux langues, la lecture régulière et assidue d'ouvrages de tous les genres permettant de mieux assimiler les tropismes tant des individus singuliers que sont les auteurs que des organisations générales de sens que sont les langues.

La syntaxe

En ce qui concerne la grammaire, nous pourrions nous évertuer à égrener une litanie d'erreurs, mais peut-être devrions-nous dire d'errances de certains candidats, mais en sus d'être fastidieuse, cette longue liste susciterait assurément le refus opiniâtre du candidat éventuellement "collé" de s'y voir associé. Quelques exemples révélateurs suffiront amplement, "wanting to make contact" a ainsi été traduit par "désirant de garder le contact", structure marquant une grande confusion entre structure adjectivale prépositionnelle "désireux de" et structure transitive directe du verbe désirer : "désirant garder le contact". Parfois c'est la transitivité directe en français qui s'est révélée (très) maladroite : "mumbling about pressure of work and the like" (l. 6) a ainsi été rendu par * "bafouillant la pression du travail.". Terminons ce bref panorama verbal avec l'habituel problème inhérent au verbe pronominal "se rappeler". Nombre de candidats ont traduit "he found himself remembering the moment" par :

*" Il se surprit à se rappeler de ce moment ".

L'immixtion de la préposition "de" n'est là toujours guère goûtée par les grammairiens. On se souvient de quelque chose, on se rappelle quelque chose...

Il serait faux de dire que les bonnes copies ou du moins les copies honorables ont fait défaut cette année, mais trop nombreuses ont été celles traduisant surtout une absence totale de recul par rapport au texte voire une incompréhension patente de ce dernier. La période dans le style de Benjamin Black est plutôt brève, incisive, adéquate au genre policier, aux antipodes des méandres d'un James par exemple. On compte ainsi près de 25 phrases en une trentaine de lignes. Les problèmes de syntaxe auraient donc dû être rares tant la prose à traduire était faiblement marquée par l'hypotaxe, à trois exceptions notables l. 2-5, l. 13-16, et le dernier paragraphe. En outre, les locutions conjonctives complexes, de concession par exemple, (du type "bien que" entraînant un temps du subjonctif) étaient quasiment absentes, facilitant d'autant la tâche du traducteur. Il s'agissait donc pour le candidat de trouver la meilleure fluidité dans la syntaxe du français. Sans passer par le gueuloir de Flaubert peu praticable en salle d'épreuve de concours, le candidat avait tout intérêt à lire et relire ses propositions de traduction pour mieux en apprécier le caractère idiomatique ou naturel en français. Illustrons notre propos avant de nous rapprocher de la conclusion :

For no reason he could think of he found himself remembering the moment in McGonagle's pub half a year ago when, [...] (l. 23)

Le candidat pouvait opter pour une version très (trop) respectueuse de la syntaxe originale de Black telle que : "Pour aucune raison qu'il pût concevoir, il se trouva se rappelant le moment au pub McGonagle's [...]". Mais cette version se révèle pataude et peu vraisemblable dans un récit rédigé en

français. L'intention du jury n'est assurément pas d'enjoindre aux futurs candidats de réécrire le texte, mais une certaine dose d'adaptation idiomatique s'impose donnant par exemple dans le cas qui nous intéresse (sans trahir le propos de l'auteur) :

Sans trop savoir pourquoi, il se surprit à se remémorer le moment précis au pub McGonagle's où, [...]

Pour conclure le chapitre de la syntaxe, nous reproduisons in extenso la traduction d'un passage du 1^{er} paragraphe, dénichée dans une copie:

Occasionally it happened that way; someone would float up without warning out of his past, his drinking past, someone he had forgotten, asking for a loan or offering to let him in on a sure thing or just wanting to make contact, out of loneliness, or only to know that he was still alive and that the drink had not done for him. (l. 2-5)

*Lorsque cela lui arrivait cela se passait ainsi; le souvenir d'une personne le hantait sans qu'il puisse saisir quoi que ce soit du passé, du passé révolu où il l'avait connue, quelqu'un qu'il avait oublié mais qu'il voulait pour une ancienne dette, ou pour lui offrir une situation solide retrouver, ou avec qui il souhaitait juste faire connaissance pour finir la solitude, et dont il voulait simplement savoir s'il était encore en vie et si la boisson ne l'avait pas achevé.

Ces lignes témoignent de façon flagrante d'une incompréhension réelle du texte, de sa structure, comme en attestent les redondances "Lorsque cela lui arrivait cela se passait ainsi", les inexactitudes : la métaphore liquide "float up" rendue par le fantomatique "hantait", le faux-sens "passé révolu" pour "drinking past", le contre-sens "qu'il voulait pour une ancienne dette" inversant les rôles, les fautes de syntaxe etc. La logique interne à la phrase de départ est tellement peu maîtrisée que l'on en arrive à un amoncellement, pour ne pas dire un magma de connecteurs du discours : de prépositions de but, de pronoms relatifs, de conjonctions et de locutions conjonctives : "sans que", "qu'", "où" "mais que", "pour" "dont", "si", "si" menant à une traduction erronée et brouillonne. Ici encore, le jury ne peut que conseiller une préparation minutieuse à l'art de la version, qui est avant tout un art de la lecture, afin de faire mentir un tant soit peu l'adage italien "traduttore traditore". Concluons enfin par le problème du niveau de langue.

Le registre de langue et l'épineux problème de la probabilité de collocation des items lexicaux.

On l'aura compris, le héros de *The Silver Swan*, Quirke, est un ancien alcoolique rompu aux techniques de dissection, solitaire et quelque peu dépressif, il évolue dans un cadre urbain où le crime et la transgression prévalent. Cela dit, rien ne justifie objectivement dans le texte l'emploi d'un argot très marqué voire de termes familiers ou vulgaires. Le roman est noir certes mais le vocabulaire appartient dans l'ensemble au registre courant voire soutenu. Le protagoniste est un médecin cultivé, et même si le candidat n'a pas lu le roman en question, il se doit d'établir que, derrière ce récit à la troisième personne, où le narrateur utilise un style indirect libre qui rend compte des raisonnements du protagoniste, foyer de narration interne, la vulgarité n'a pas sa place.

La noirceur est là dans le fond mais très peu dans la forme. Les candidats qui se sont ainsi permis de traduire “ asking for a loan ” par “ taxer de l’argent ”, ou “ demander du fric ” se sont vu légitimement sanctionner par les correcteurs. Ces emplois étaient injustifiés après lecture attentive du texte.

En général du reste, ce texte pose de façon complexe la question de la pertinence de la collocation des items lexicaux. “ gut ” a ainsi été traduit¹⁶ par “ intestins ”, “ intestin grêle ”, “ tripes ”, “ boyaux ” etc. mais seul le mot “ entrailles ” ne confine pas au grotesque dans “ The decree delivered to him that night by **his gut** and his swollen liver and the ventricles of his heart was absolute and incontestable. ” (l. 30)¹⁷

Bilan chiffré

A contrario, il est absolument incontestable – pour reprendre les mots finaux de notre texte– que la patience requise par une lecture intelligente du texte de Benjamin Black ne pouvait que porter ses fruits et être récompensée.

Les notes cette année s’étaient de 0.5 à 17/20. La moyenne générale de 6.95 a légèrement progressé par rapport à l’an dernier (6,52). Si l’on peut regretter le manque de rigueur ou l’extrême désinvolture caractérisant les pires copies, le jury tient néanmoins à reconnaître la qualité indéniable de nombreuses copies et le caractère honorable de nombreuses autres. *Food for thought* pour l’an prochain où les modestes conseils prodigués tout au long de ce rapport auront certainement été mis à profit.

Proposition de traduction

Le nom ne disait rien à Quirke. Il lui semblait familier mais il ne parvenait pas à lui associer un visage. Il en allait ainsi de temps à autre ; quelqu’un émergeait de son passé, de son passé d’alcoolique, sans crier gare, quelqu’un qu’il avait oublié, cherchant à se faire prêter de l’argent ou lui proposant de le mettre sur un bon coup, ou encore souhaitant tout bonnement renouer le contact, pour sortir de la solitude, ou juste pour savoir s’il était toujours de ce monde, si la boisson n’avait pas eu raison de lui. En général, il y coupait court, en marmonnant quelques mots sur le stress du boulot ou quelque chose de ce genre. Cette fois-ci cela aurait dû être facile de se défilier, puisqu’il ne s’agissait que d’un nom et d’un numéro de téléphone laissés à l’accueil de l’hôpital, et il aurait très bien pu s’arranger pour les égarer opportunément ou encore tout bonnement avoir jeté le bout de papier. Quelque chose retenait néanmoins son attention. Il éprouvait un sentiment d’urgence, de malaise, qu’il ne pouvait s’expliquer et qui le perturbait.

Billy Hunt.

Ce nom lui évoquait quelque chose, mais quoi ? S’agissait-il d’un souvenir enfoui ou, chose plus inquiétante, d’un mauvais pressentiment ? Il posa le bout de papier sur un coin de son bureau et tenta d’en faire abstraction. Au beau milieu de la torpeur estivale, il faisait chaud et lourd ce jour là, et dans les rues, l’air à peine respirable était recouvert d’un fin linceul mauve et il appréciait la fraîcheur et la tranquillité de son bureau aveugle en sous-sol, au service de médecine légale. Il accrocha sa veste de costume au dossier de la chaise et enleva sa cravate sans en défaire le nœud, puis

¹⁶ Oublions “ gut ” traduit par “ goutte ”, grave symptôme d’un calque pseudo-étymologique.

¹⁷ C’est nous qui soulignons.

déboutonna le haut de sa chemise et s'assit à son bureau en désordre. Il aimait bien l'odeur familière de l'endroit, un mélange de tabac froid, de feuilles de thé, de papier, de formol et de l'odeur musquée qu'exsudait son corps, sa contribution à l'odeur ambiante.

Il alluma une cigarette et son regard glissa à nouveau jusqu'au bout de papier sur lequel se trouvait inscrit le message de Billy Hunt.

Rien qu'un nom et un numéro que la standardiste avait griffonnés au crayon, et les mots " prière de rappeler ".

Le sentiment d'un appel au secours pressant était plus fort que jamais. *Prière de rappeler.*

Sans trop savoir pourquoi, il se surprit à se remémorer le moment précis au pub McGonagle's où, six mois auparavant, saoul à en tituber, au beau milieu du vacarme causé par les festivités de Noël, il avait aperçu le reflet de son propre visage rougi, boursoufflé et flou au fond de son verre de whiskey vide et avait compris avec une certitude inexplicable qu'il venait de prendre son dernier verre. Il n'avait pas touché une goutte d'alcool depuis lors. Malgré toute sa formation et les années passées en salle de dissection il avait l'intime conviction que le corps possède une conscience qui lui est propre, et se connaît lui-même et ses besoins, aussi bien voire mieux que ne l'imagine l'esprit. Le décret qui lui fut signifié cette nuit-là par ses entrailles, son foie gonflé et les ventricules de son cœur était sans appel et incontestable.

Bibliographie indicative:

Pour le support choisi en 2009

BLACK Benjamin, *The Silver Swan*, New York, Henry Holt & Co, 2008.

Pour le B-A BA de la version:

CHUQUET Hélène, PAILLARD Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, Paris, Ophrys, 2002.

GREVISSE Maurice, (14^{ème} édition refondue par André Goosse) *Le Bon Usage Grammaire française*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2007.

VINAY J-P et DARBELNET J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Ed. Didier, 2004.

Rapport établi par Thierry ROBIN

ÉPREUVE DE VERSION ESPAGNOLE

RAPPORT DU JURY

Les résultats

119 copies, notées de 0,25 à 18/20.

Moyenne de l'épreuve : 7,93/20. (Moyenne en 2008 : 7,85/20).

Notes inférieures à 1/20 : 14 copies, soit 11,76 % ;

notes comprises entre 1/20 et 10/20 : 75 copies (soit 63,02%),

notes comprises entre 10/20 et 18/20 : 30 copies sur 119, soit 25,21 %, dont 5 copies notées au-dessus de 14.

Remarques générales sur l'épreuve de version

L'épreuve de version espagnole de la session 2009 du concours a donné lieu à peu de copies blanches ou inachevées et à un nombre moins important de lacunes et d'omissions volontaires que par le passé. Ce signe est plutôt encourageant. De façon générale, les copies ont mieux respecté les règles de l'exercice très normé qu'est la version en langue étrangère. On a su ainsi éviter, dans la grande majorité des cas, les réécritures libres, fort nombreuses les années précédentes. Le jury a pu lire également de très bonnes copies, justes, écrites dans une langue fluide, alliant respect du texte et intelligence de la traduction. Celles-ci sont, à n'en pas douter, le fruit d'un entraînement régulier à la version et de réelles ressources grammaticales et lexicales en français, comme en espagnol.

En revanche, le jury a constaté avec inquiétude l'abondance des fautes de français. Celles-ci ont pu peser de façon significative sur la note finale de copies déjà faibles. Le jury souhaite attirer l'attention des futurs candidats sur le point suivant : toutes les fautes de français sont pénalisées dans une version. Accents erronés, accords fautifs (de genre, de nombre, sujet-verbe etc.), conjugaisons, fautes de ponctuation, rien n'échappe à la correction. Certaines fautes graves de français (syntaxe, conjugaisons) sont aussi fortement pénalisées, en nombre de points-faute, que les erreurs de traduction au sens propre (faux-sens et contresens). L'absence de rigueur dans ce domaine est une faute grave dont les candidats doivent être conscients. Comment justifier la négligence sur un point aussi capital que celui de la correction de la langue que le candidat sera amené à enseigner – et à corriger un jour – s'il réussit ses épreuves de concours ? Bien souvent, l'expression fautive est allée de pair avec une mauvaise compréhension du texte et de graves erreurs de traduction. Mais les fautes de langue eussent sans doute été commises quelle que fût la difficulté du texte proposé. Certaines copies, enfin, sont insuffisamment lisibles : ratures, épais emplâtres de blanc, écritures et présentations compactes, devoirs peu aérés, ajouts rendant illisibles les copies ne donnent pas une bonne impression et rendent la tâche du correcteur ardue. Des candidats souhaitant un jour devenir de futurs enseignants devraient discipliner leur propre présentation. Faut-il rappeler qu'un jour de concours, il est dans leur intérêt de fournir cet indispensable effort de clarté ?

Présentation de l'extrait

Le texte proposé était tiré des premières pages de *El maestro de esgrima* (*Le maître d'escrime*) roman à succès de l'écrivain espagnol Arturo Pérez-Reverte. Bien connue, populaire en Espagne et en France, l'œuvre de cet auteur pouvait être familière à un candidat hispaniste. S'inscrivant délibérément dans la filiation du roman d'aventures français du XIX^{ème} siècle, aussi bien que dans celle de la littérature du Siècle d'or espagnol, à la croisée de plusieurs genres (roman de cape et d'épée, roman policier, feuilleton), les romans de Pérez-Reverte multiplient intrigues et rebondissements, personnages hauts en couleur et aventures rocambolesques. La lecture de Pérez-Reverte pouvait donc susciter des rappels littéraires nombreux et évidents, chez un étudiant de lettres, futur professeur. Dans l'extrait présent, un personnage important, ministre de son état, est amené à rencontrer pour d'obscures raisons non précisées dans le fragment, un informateur intrigant. La scène, obéissant à un certain nombre de conventions du genre, présente une situation assez classique, reconnaissable à bien des traits : des personnages puissants, ambigus et manipulateurs, un mélange des genres et des milieux (politiques et canailles du beau monde), des individus « impliqués » dans une sombre affaire non mentionnée, des « agents », de « noms », tous ces éléments ont pour fonction d'amorcer l'intrigue et de susciter une attente. Une lecture un peu attentive permettait donc de broser rapidement la scène : le cadre cossu d'un salon ministériel (nombreux éléments de décor et d'ambiance, meubles, candélabres, table, nappe de lin), les cigares de valeur (« havanes »), les habits (« levita ») et bijoux de prix, la référence au restaurant Lhardy (toujours situé sur la madrilène *Carrera de San Jerónimo*), un pli cacheté à la cire, ne portant pas de « timbre », mais un sceau ou un cachet (« *sello* ») et contenant une « *relación* » (liste) dont on devine sans peine qu'elle revêt une importance capitale pour le ministre, On aurait pu ainsi éviter de traduire quelques lignes plus loin « *una bonita relación* » (l. 26) par « une jolie relation », non-sens incompréhensible, alors que le visiteur lui-même évoque les « noms » et des « adresses » que le ministre souhaite connaître et qui figurent sur cette énigmatique liste. C'est à ce précieux « capital » que fait référence encore, de façon allusive, le mystérieux informateur, un « capital » (et non une « capitale ») qui constitue une intéressante monnaie d'échange et qu'il lui convient de « gérer » de la façon la plus profitable pour lui.

Le maniement correct du dictionnaire unilingue, associé à un travail d'analyse et de déduction logique, aurait donc dû permettre d'éviter bien des non-sens et des contresens de lecture. Certaines traductions, transpositions mécaniques d'une langue dans l'autre, montrent à l'évidence que la traduction est faite dans une indifférence complète au sens global de la scène. Or il s'agit bien de traduire un texte cohérent, porteur de sens, en un autre texte cohérent et porteur de sens.

Ce qui nous amène à rappeler brièvement quelques évidences, déjà évoquées dans des rapports antérieurs :

- la première opération, dans l'analyse d'un texte en langue étrangère, devrait être un repérage simple, mais précis, des temps verbaux, des lieux, des personnages, des personnes grammaticales, l'ensemble de ces observations permettant d'élucider bien des difficultés, sans avoir recours de façon immédiate et compulsive au dictionnaire. Une fois le contexte et la scène identifiés (plusieurs lectures sont parfois nécessaires), il faut passer à l'analyse logique de chaque phrase, avant de la traduire,

sans oublier d'aller constamment du mot, du syntagme, à la phrase et au texte, et l'inverse. La plupart des gros contresens et non-sens est due à un séquençage de la phrase en unités indépendantes de mots, qui ne permet pas de rendre la cohérence logique et syntaxique de la phrase. Certaines versions semblent avoir été traduites mot après mot, successivement, sans se soucier de reconstituer le sens global de l'ensemble.

- la version n'est pas un « exercice technique », expression regrettable et trop souvent employée, mais une épreuve de compréhension et d'analyse littéraire à part entière. Comme l'écrit Paul Ricœur (*De la traduction*), « comprendre, c'est traduire ». Et nous oserions ajouter que la réciproque est vraie. La version est aussi un exercice complet, mettant en jeu des connaissances culturelles et littéraires dans les deux langues concernées car tout texte appartient à un ensemble culturel qui s'exprime à travers la langue. Ainsi la traduction de « *caballero* » (l. 33) par « chevalier » « cavalier », ou pis encore, « camarade » ou « dandy », n'est pas seulement un gros faux-sens, elle manifeste une ignorance complète du sens d'une apostrophe pourtant classique, dans la langue et dans la culture hispaniques. Le *Diccionario de la Real Academia española* note simplement, s. v. « *caballero* » : « 7. *señor (término de cortesía)* ». De même, l'on pourrait attendre d'un hispanisant qu'il sache reconnaître dans « *habano* » (l. 6) , le célèbre « havane », le cigare de La Havane, et non le « havanais », « de la Habana » (sic). Autrement dit, pour faire de la bonne version, il faut des connaissances culturelles et non seulement linguistiques. Ce sont également ces connaissances culturelles et littéraires dans les deux langues qui permettent de recréer une scène et des éléments de décor, sans commettre d'anachronisme. La couleur fortement XIX^{ème} siècle du fragment, facilement identifiable, indiquait assez bien le ton et le registre lexical du texte. Un candidat familier du roman du XIX^{ème} siècle, d'Alexandre Dumas, ou d'autres auteurs de la même veine, possédant dans sa mémoire littéraire les ressources lexicales nécessaires à la restitution de cet univers, peut trouver sans difficulté un équivalent à « *levita* », ce manteau court, à la mode, à l'époque où se situe le roman, et que l'on a souvent traduit de façon impropre par « veste », « veston », « smoking », « cardigan » ou encore « gilet ». De même, « *berlina* » pouvait être rendu par « calèche », « coupé », « berline », ou simplement « voiture », mais plus difficilement par « fiacre » ou « diligence », qui ne convenaient guère à la situation. Des lectures nombreuses, en français, une palette étendue de registres et de vocabulaire, permettent également d'éviter les néologismes déplacés : de simples « adresses » (l. 26) ne sont pas systématiquement « des coordonnées » et l'« acceptation sociale » ne se résout pas à la très actuelle « intégration sociale », sans parler du détestable « au final » qui ne traduit que fort mal « *al fin y al cabo* ».

Les principales sources de fautes

L'extrait proposé présentait peu de réelles difficultés de traduction : une syntaxe simple, des phrases indépendantes, bien que comportant parfois des incises, une langue très compréhensible. Les fautes sanctionnées relèvent en revanche d'une série de problèmes de méthode que nous analyserons ci-dessous.

Un défaut d'analyse grammaticale

La structure des phrases, la ponctuation.

Il convenait de prêter attention à la structure des phrases, et notamment, à la ponctuation. Les erreurs commises s'expliquent parfois par une lecture hâtive. Quelques exemples : la structure de la phrase commençant ligne 6, (« *todo eso, [más ...], lo situaban...* ») était très claire. L'espagnol emploie certes un pluriel, qu'il est impossible de conserver en français. Mais la structure de la phrase peut être maintenue : « tout cela, ajouté à son élégante désinvolture [...] et aux renseignements précis [...], le situait [...] » ou encore « tout cela, ainsi que son élégante désinvolture [...] et les renseignements précis [...], le situait [...] ». Il fallait ici être attentif à la construction de la phrase en français. La phrase suivante (l. 8-10) est constituée de deux propositions indépendantes reliées par une virgule et par une conjonction de coordination « *y* », qui rectifient ou corrigent la première proposition (l'homme était une canaille) en une sorte d'épanorthose. Il convenait de respecter cette structure et de ne pas introduire d'autre rapport logique. De même, la structure de la phrase « *seguía sonriendo cuando...* » (l. 15-16), suivie d'un gérondif (« *haciendo refulgir ..* »), et d'une virgule suivie d'une conjonction de coordination (« *e introdujo* ») devait être observée avec soin : il s'agissait de deux phrases indépendantes que l'on ne pouvait traduire par « il continuait de sourire lorsque ... et qu'il introduisit une main dans sa redingote » car cette traduction transforme la deuxième phrase, indépendante, en une subordonnée temporelle, ce qu'elle n'est pas, la présence de la virgule et de la conjonction laissant peu de doute sur ce point.

L'analyse des personnes.

Bien des candidats ne sont pas suffisamment attentifs à l'analyse des personnes grammaticales. Ainsi, dans « *No le cabía la menor duda de que aquel hombre...* » (l. 3), la traduction du pronom personnel c.o.i. « *le* » a souvent été omise (« Il ne faisait aucun doute ») alors que c'était bien le ministre qui n'avait aucun doute. Certains contresens ont été dus à une analyse erronée des personnes, ou à une méconnaissance des marques grammaticales des genres et des nombres : dans « *Los precisos antecedentes que había ordenado reunir sobre él* » (l. 7), le sujet de « *había* » ne peut être que celui de la proposition principale, à savoir le ministre (« les renseignements qu'il avait ordonné de rassembler à son sujet »). Autre faute d'analyse logique très fréquente : « *parecía que el contenido hubiera dejado de interesarle desde el momento en que abandonó sus manos ...* » (l. 23-24) : il va de soi que c'est « l'enveloppe » (mot féminin, en français) qui avait abandonné ses mains, et non « le contenu » et que l'on ne pouvait donc traduire par « à partir de l'instant où il abandonna ses mains ». Une simple relecture attentive permettait de corriger l'erreur. De même, bien des contresens sont dus à des confusions dans l'analyse des personnes verbales : « *necesito pruebas* » (« j'ai besoin de preuves ») (l. 13) n'est pas « *necesita pruebas* (3ème personne) ou des personnes pronominales : « *Éste no lo tocó* » (« celui-ci ne le toucha pas », l. 20) n'est pas « *esto no lo tocó* » : parfois traduit par « cela ne le toucha pas », le pronom masculin étant confondu avec un pronom neutre. « *Aquello* » – pronom démonstratif neutre – ne peut être confondu avec « *aquel* ». Traduire « *aquello que espera escuchar* » par « celui qu'il espère écouter » trahit soit un manque d'attention soit une grave méconnaissance de la langue. Enfin, les pronoms « *le / lo* » ont été l'objet d'une confusion classique, « *le escucho* » (« je vous écoute ») devenant « *lo escucho* » (« je l'écoute », traduit parfois par « je le comprends », voire « j'entends bien »).

Des structures espagnoles non reconnues

L'exercice de la version suppose que soient clairement distingués, dans l'esprit du candidat, deux systèmes linguistiques, parfois proches mais également bien distincts. La version invite à une réflexion contrastive sur les grammaires. Or, nombre de copies manifestent peu d'attention sur ce point en se bornant à produire une production-calque, source de nombreux solécismes en français. Les faits de langue suivants, spécifiquement hispaniques, devraient être mieux connus des candidats, et donc mieux reconnus et analysés lors de la traduction.

- « *Se obtenían importantes ventajas...* » (l. 12) a souvent été traduit littéralement par « s'obtenaient d'importants avantages ». Or la « *pasiva refleja* » est l'une des traductions bien connues de « on »¹⁸.
- « *él pagaba la cena* » (l. 14) : la mise en valeur du sujet doit être rendue en français, puisqu'elle est exprimée à travers le pronom « él » : « c'était lui qui payait le dîner ».
- « *Se estiró los puños* » (l.15-16) a été rendu à l'identique par « il s'étira les manchettes au lieu de « il tira sur les poignets de sa chemise ». L'espagnol exprime souvent l'idée de possession grâce à un article défini à valeur possessive (« los puños ») et à un datif d'intérêt.
- « [...] *como si temiera algún contagio, limitándose a mirar su interlocutor* » (l. 24-25) : il est préférable de traduire le gérondif qui suit le verbe de la principale par un verbe conjugué à une forme personnelle, au temps de la principale, coordonné à celui-ci par « et ». En effet, les deux actions se rapportent au même sujet, alors que l'ambiguïté est possible en français. Au lieu de « ce dernier/celui-ci ne la toucha pas, comme s'il craignait quelque contagion, se limitant à regarder son interlocuteur », « ce dernier/celui-ci ne la toucha pas, comme s'il craignait quelque contagion et il se contenta de regarder son interlocuteur ».
- « *nombres, direcciones* » (l. 25-26) : l'omission de l'article indéfini en espagnol devrait être connue (« Des noms, des adresses »). En aucun cas, elle ne peut être rendue en français par « noms, adresses » traduction-calque incompréhensible.
- le pronom possessif de troisième personne « *sus* », dans « *sus agentes* » (l. 26-27) ne peut être traduit ici que par « vos agents », et non par « ses agents ». Il y a là une faute logique et une faute grammaticale, puisque les agents ne peuvent être que ceux du ministre, non ceux d'une tierce personne.
- « *Con las últimas palabras* » a été rendu par « avec ces derniers mots », maladresse ou traduction-calque.
- « *Digamos que* » (l. 29) a été confondu avec « *decimos que* ». le subjonctif présent remplace, comme cela devrait être connu, les formes impératives manquantes : « disons que », et non « nous disons que ».

Des confusions lexicales

¹⁸ J. COSTE, A. REDONDO, *Syntaxe de l'Espagnol moderne, Sedes, p. 208*. « Ce tour s'emploie pour présenter, d'une façon impersonnelle, un fait d'ordre général et ce, quelle que soit la construction du verbe: attributive, intransitive ou transitive. Il équivaut, quand le verbe est construit transitivement, à une véritable forme passive. D'où le nom de « *pasiva refleja* » que lui ont donné certains grammairiens espagnols ». « *Cuando se es joven y pobre no hay cosas altas* » (A. Casona). « *Se esperaba a los bomberos que no acababan de llegar* » (A. Palacio Valdés).

Quant aux faux-sens, il sont aussi, dans bien des cas, la conséquence malheureuse d'une lecture superficielle. Par exemple dans « *había ordenado reunir sobre él* » (l. 8) l'on comprend « *ordenar* » dans le sens de « mettre en ordre », alors que « *ordenar* » veut dire tout simplement « ordonner » (« qu'il avait ordonné de rassembler à son sujet, à son propos »). Dans « *estaba convencido de antemano* » (l. 14), le participe passé du verbe « *convencer* » (convaincre) a parfois été traduit par « il était convenu qu'il paierait le dîner » et non par « il était convaincu qu'il paierait le dîner ». Et que dire de ces « *gemelos* » (l. 16) devenus des « jumeaux », le visiteur élégant « faisant reluire de remarquables jumeaux en diamants », ou encore « une paire d'attirants diamants jumeaux ». Utiliser à bon escient le dictionnaire, déduire du contexte les mots les plus simples (*ordenar*, *gemelos*, ...) devrait permettre d'éviter certaines bévues.

Des traductions-calque

Imputable à un mot-à-mot paresseux ou irréfléchi, la traduction-calque débouche souvent sur un hispanisme caractérisé, assez fortement pénalisé. Une fois encore, les quelques exemples qui suivent n'ont pas pour but de mortifier les candidats malheureux, mais de les aider à analyser et à corriger leurs fautes.

- « le ministre, loin de se considérer un radical » / « se considérer radical » / « s'estimer radical » (l. 9).
- dans « *No todas las canallas eran iguales* » (l. 9), il n'était pas question d'égalité de condition. Le mot-à-mot est ici la cause d'un gros faux-sens. La distinction et la fortune introduisent, selon le ministre, des différences : « toutes les canailles ne se valaient pas » ou « n'étaient pas équivalentes ».
- il est impossible de traduire « *con la distinción y fortuna de cada cual* » (l. 10) par « avec la distinction et fortune de chacun ». Il convient de répéter l'article après la conjonction de coordination, en français.
- « *los dedos finos ... lucían un valioso ...* » a été traduit par « les doigts luisaient d'un solitaire », « les doigts fins luisaient un solitaire » ou « faisaient reluire un solitaire ». La traduction mot-à-mot débouche presque sur un non-sens en français, « *lucir* » voulant dire « arborer » (« ses doigts arboraient un solitaire »).
- « *precisos antecedentes* » (l. 7) traduit par « antécédents précis », mot-à-mot incompréhensible, « antécédents » étant ici un hispanisme. *A contrario*, « *precisos* » ne voulait pas dire dans ce cas « nécessaires », mais bien « précis », puisque le ministre avait cherché à se renseigner précisément sur son informateur, ce qui pouvait aisément se déduire du contexte.
- « *nombres, direcciones* » (l. 25-26), traduit par « des noms, des directions » est un faux-ami classique qui n'a guère de sens en français.
- « *bonita relación* » (l. l. 26), « une jolie relation » n'est pas plus logique. Il était question de noms et d'adresses consignés sur une « liste », sens de « *relación* » qui apparaît dans tous les dictionnaires. « 5. *Lista de nombres o elementos de cualquier clase* » (DRAE).
- « *algo con que entretener a sus agentes* » (l. 26-27), traduit littéralement par « quelque chose pour entretenir ses agents » est à la limite du non-sens (« de quoi distraire, occuper vos agents »).

Les fautes de français

Que l'on ne sache pas orthographier correctement des mots aussi simples et usuels que « cigare » (« cigarre », « cigar, « cigard »), « impeccable » (« impécable ») « sourire » (« sourir »), et même « adresse » (« adresse »), que l'on trouve dans de nombreuses copies « en suspen », « en suspend », « antécédant », « resplandir », légerté », « sot » ou « seau » pour « sceau », « celà » « ocupper », « guères », est inquiétant, surtout lorsque ces fautes s'accumulent. Les accords sont eux aussi fantaisistes : « tout les gens », « chacuns », « entres eux », « quelques temps », « en matières d'éthique » et les fautes d'accentuation (« intérieure », ...) ne sont pas rares, de même que les fautes de conjugaison ou de morphologie verbale (conjugaison du subjonctif imparfait, conjugaison du passé simple). Le prétérit espagnol, temps du récit, devait obligatoirement être conservé dans la traduction. Certains candidats, peu familiers de la conjugaison du passé simple français, ont pu éprouver quelques difficultés : « l'autre parût surpris », « dît le ministre », « il eût un haussement d'épaules », « il renouvella », « celui-ci ne la pris pas », ou encore l'imparfait « il paraissait ». Enfin, les règles d'accord du participe passé restent un écueil pour nombre de candidats : on trouve dans la grande majorité des copies « «[...] renseignements précis qu'il avait ordonnés de rassembler, » au lieu de « ordonné », mais aussi «[...] renseignements précis qu'il avait rassembleé », alors que l'accord était obligatoire.

Ces constats amènent à penser qu'il ne s'agit pas d'étourderies dues à l'émotion ou à la tension du jour de l'épreuve mais bien d'un manque de rigueur que l'on devine habituel chez certains candidats. Il ne nous appartient pas d'analyser ici les raisons, sans doute multiples, de ce relâchement, mais le jury d'espagnol souhaite rappeler avec la plus grande fermeté que l'épreuve de version est un tout, qui inclut également la correction du français, langue que le candidat souhaite enseigner.

Enfin, on signalera pour terminer de nombreuses fautes d'expression, des maladresses de style (« le cristal des verres évasés de cognac », « brûlaient dans les candélabres d'argent ») mais surtout des impropriétés et des approximations lexicales, qui sont aussi bien le signe d'une difficulté de compréhension du texte que celui d'une incapacité à trouver le mot juste. Une expression aussi usuelle que « hausser les épaules » est parfois rendue par « lever », « rentrer », « ramasser les épaules », « rentrer le torse ». « *Llamativos gemelos* » est traduit par « d'éloquents », « de parlants diamants jumeaux ». La « *vitola del habano* » est tantôt un « anneau », une « enveloppe », un « emballage », une « étiquette » et rarement une « bague ». Le solitaire « *montado en oro* » (l. 6) est rendu par « monté d'or », « monté sur de l'or », « serti d'or » ou encore « incrusté d'or ». Les tournures orales ou relâchées sont également nombreuses : « Tout cela, plus son élégante désinvolture... », « tout cela, avec en outre ... », « des boutons de manchette tape-à-l'œil... », « toutes les canailles n'étaient pas pareil », « en réalité, c'était évident qu'il était convaincu »...

Conseils de lecture

Nous nous contenterons, pour conclure, de féliciter les candidats qui ont su rendre avec intelligence et goût le fragment proposé, tout en les encourageant à poursuivre, s'ils le peuvent et le

souhaitent, la pratique de cet exercice, « belle et constante école de vertu », comme l'écrivait Valéry Larbaud (*Sous l'invocation de saint Jérôme*, 1944). Nous nous permettrons par ailleurs de renvoyer les candidats ajournés et les nouveaux préparatoires aux rapports des sessions passées, tout en leur redisant qu'il est possible d'améliorer très sensiblement leurs résultats, pour peu qu'ils veuillent suivre les quelques consignes rappelées et s'entraîner régulièrement à traduire. Le rapport de la session 2008 fournissait les recommandations de lectures nécessaires. Les candidats doivent se convaincre qu'il est absolument indispensable de travailler cette épreuve et de la préparer avec sérieux : rendre régulièrement des versions, effectuer un travail précis sur le vocabulaire, assimiler du lexique, ne pas découvrir l'usage du dictionnaire unilingue le jour du concours, et surtout, malgré la charge de travail imposée par l'année de préparation, lire le plus possible : articles, romans, nouvelles contemporaines, entrer dans un commerce familier, et non occasionnel, avec la langue littéraire. Les éditions bilingues de textes contemporains ou classiques (par ex. Gallimard, coll. Folio bilingue) sont d'un secours utile. La lecture assidue fait la différence, aussi bien dans l'appréhension des textes en langue étrangère que dans la restitution dans une langue littéraire française riche et variée.

Proposition de corrigé

Le cristal des verres à cognac ventrués/pansués reflétait les bougies qui brûlaient/se consumaient sur les candélabres d'argent. Entre deux bouffées de fumée, le ministre, occupé à allumer un gros/imposant cigare de la « Vuelta abajo », étudia discrètement son interlocuteur. Pour lui, il ne faisait aucun doute que cet homme était une canaille : mais il l'avait vu arriver à la porte du Lhardy dans une impeccable berline tirée par deux splendides/superbes juments anglaises, et les doigts fins et soignés qui retiraient la bague du havane arboraient un solitaire coûteux/précieux monté sur or. Tout cela, ajouté à son / ainsi que son élégante désinvolture et aux / et les renseignements précis qu'il avait demandé de réunir sur lui/ à son propos/ à son sujet, le situait automatiquement dans la catégorie des canailles distinguées. Et pour le ministre, qui était bien loin de se considérer comme un radical en matière d'éthique, toutes les canailles ne se valaient pas ; son/leur degré d'acceptation sociale était en relation directe avec la distinction et la fortune de chacun. Surtout si, en échange de cette petite violence morale, on obtenait d'importants avantages matériels.

– J'ai besoin de preuves – dit le ministre : mais ce n'était qu'une phrase en l'air/ façon de parler. En réalité, il était évident qu'il était convaincu d'avance : c'est lui qui payait le dîner. Son interlocuteur sourit à peine, comme quelqu'un / en homme qui qui entend exactement ce qu'il s'attend à entendre. Il souriait encore/continuait de sourire quand il tira sur les poignets, d'un blanc immaculé, de sa chemise, faisant briller des boutons de manchettes en diamant très voyants, et il introduisit une main dans la poche intérieure de sa redingote.

–Des preuves, naturellement– murmura-t-il avec une douce ironie.

L'enveloppe cachetée à la cire, sans aucun sceau, resta sur la nappe de fil, posée au bord de la table, près des mains du ministre. Ce dernier/celui-ci ne la toucha pas, comme s'il craignait quelque contagion et il se contenta de regarder son interlocuteur.

–Je vous écoute–dit-il. L'autre haussa les épaules en faisant un geste vague vers/en direction de l'enveloppe, comme si/on aurait dit que le/son contenu avait cessé de l'intéresser à partir du moment où elle avait quitté ses mains.

–Je ne sais pas–commenta-t-il/fit-il remarquer, comme si tout cela n’avait pas d’importance–. Des noms, des adresses...Une belle liste j’imagine. Belle pour vous. De quoi occuper vos agents pendant un certain temps.

–Toutes les personnes impliquées y figurent-elles?

–Disons que ceux qui doivent y être y sont. En fin de compte, je crois qu’il convient de gérer mon capital prudemment.

Sur ces derniers mots, son sourire apparut à nouveau. Cette fois il était plein/chargé d’insolence et le ministre se sentit irrité.

–Cher Monsieur, vous semblez prendre cette affaire avec une certaine légèreté/à la légère. Votre situation...

Il laissa sa phrase en suspens, comme une menace. L’autre parut/sembla surpris. Puis il fit une grimace.

VERSION ITALIENNE

TEXTE

Un pittore del Quattrocento

Se non avesse visto gli affreschi di Firenze, Cinìn non sarebbe diventato il Maestro dei santi pallidi : la severità delle composizioni, la naturalezza delle tinte, gli sfondi paesaggistici delle sue pitture affondavano le radici in quelle di Firenze.

Ma a Firenze era entrato in lui un'ossessione, che non gli aveva più dato pace : da allora in poi Cinìn fu posseduto dal demone della prospettiva.

Arrivati alla Porretta, non aveva fatto nemmeno il gesto di aiutare a scaricare il carro. Giusto il tempo per un rapido saluto a Floriano e alla Lucina e si era precipitato in bottega. Aveva afferrato il primo carbone che gli era capitato sotto mano e su un foglio di carta trovato sul tavolo aveva cominciato a disegnare furiosamente. In testa aveva un'immagine che da giorni spingeva per uscire : era l'immagine di una Madonna, della sua Madonna, seduta su un trono di pietra. L'immagine era completa in tutti i dettagli, nitida, precisa, ma sulla carta uscì uno scarabocchio senza forma. Lui credeva di dare profondità, e invece gli scappavano linee sghembe che andavano in tutte le direzioni tranne che verso il punto focale. Quel trono di pietra non era che un'accozzaglia di figure geometriche assurde. Non stava letteralmente in piedi. Nei giorni che seguirono, Cinìn ritentò più volte di mettere su carta quell'immagine che l'assillava, ma con esiti sempre scoraggianti (...).

Un giorno venne a sapere che il fiorentino Leon Battista Alberti aveva scritto un libro sulla pittura nel quale insegnava a costruire le figure in prospettiva. Da quel momento non ebbe che un pensiero : metterci le mani sopra. Era certo che con quel libro sotto gli occhi avrebbe imparato i segreti della profondità e delle fughe prospettiche. Ne parlò a Giberto, il quale obiettò che un libro costava quanto la metà della bottega. Ma Cinìn non rinunciò a quell'idea. E quando, in occasione di uno dei loro viaggi primaverili a Bologna, apprese da un pittore di loro conoscenza che un giurista dell'università lo possedeva ed era disposto a venderlo per una cifra ragionevole, ricominciò a implorare Giberto di comprarglielo. Questi aveva un bell'obiettare che i libri erano roba da ricchi e che, per quanto contenuto, il prezzo sarebbe sempre stato troppo alto per le loro finanze : Cinìn non si dava per vinto e ritornava alla carica. Batti e ribatti, alla fine Giberto cedette e andò a Bologna a trattare l'acquisto. Ci lasciò una buona fetta dei risparmi di una vita, ma lui per questo ragazzo stravedeva.

La gioia di Cinìn fu immensa. Trattava quel libro con la tenerezza con la quale si curano i bambini : lo accarezzava, quasi lo cullava. Lo sfogliava lentamente e percorreva con gli occhi le righe, senza leggere. Non si era impegnato subito nella lettura per differire il piacere che avrebbe provato nel momento in cui il libro avrebbe svelato il suo segreto. Quando decise che il momento era arrivato, capì subito che quella sarebbe stata un'altra dura prova.

da Marco Santagata, *Il Maestro dei santi pallidi*, (Parma, Guanda, 2003)

Traduction proposée

Un peintre du XVème siècle

S'il n'avait pas vu les fresques de Florence, Cinin ne serait pas devenu le Maître des saints pâles : la rigueur des compositions, le naturel des teintes, les paysages d'arrière-plan de ses peintures plongeaient leurs racines dans celles de Florence.

Mais à Florence s'était aussi insinuée en lui une obsession qui ne lui avait plus laissé de répit : dès lors Cinin fut possédé par le démon de la perspective.

A leur arrivée à Porretta, il n'avait même pas fait un geste pour aider à décharger le chariot. A peine le temps d'un rapide bonjour à Floriano et Lucina, et il s'était précipité à l'atelier. Il avait saisi le premier fusain qui lui était tombé sous la main, et sur une feuille de papier qu'il avait trouvée sur la table il avait commencé à dessiner frénétiquement. Il avait en tête une image qui depuis des jours voulait à tout prix en sortir : c'était l'image d'une Madone, de sa Madone, assise sur un trône de pierre. L'image était parfaite dans tous ces détails, nette, précise, mais sur le papier le résultat fut un gribouillage informe. Il croyait donner de la profondeur, mais ce qui sortait de lui, c'étaient des lignes qui partaient de travers et allaient dans toutes les directions, sauf vers le point de fuite. Ce trône de pierre n'était qu'un assemblage désordonné de figures géométriques incohérentes. Il ne tenait littéralement pas debout. Les jours suivants, Cinin réessaya maintes et maintes fois de mettre sur le papier l'image qui l'obsédait, mais avec des résultats toujours décourageants (...).

Un jour il apprit que le Florentin Leon Battista Alberti avait écrit un livre sur la peinture, dans lequel il enseignait à construire les figures en perspective. Il n'eut plus désormais qu'une idée en tête : mettre la main dessus. Il était sûr qu'avec ce livre sous les yeux il apprendrait les secrets de la profondeur de champ et des lignes de fuite. Il en parla à Giberto, qui lui objecta qu'un livre coûtait autant que la moitié de l'atelier. Mais Cinin ne renonça pas à cette idée. Et quand, à l'occasion de l'un de leurs voyages de printemps à Bologne, il apprit par un peintre qu'ils connaissaient qu'un juriste de l'université l'avait en sa possession et était disposé à le vendre pour une somme raisonnable, il se remit à supplier Giberto de le lui acheter. Celui-ci avait beau objecter que les livres, c'était pour les riches et que, même s'il n'était pas excessif, le prix en serait toujours trop élevé pour leurs finances, Cinin ne s'avouait pas vaincu et revenait à la charge. Il insista tant et tant qu'à la fin Giberto céda et alla à Bologne négocier l'achat. Il y laissa une bonne partie des économies de toute une vie, mais il aimait le garçon au point d'en perdre tout bon sens.

La joie de Cinin fut immense. Il traitait ce livre avec toute la tendresse que l'on montre quand on s'occupe des enfants : il le caressait, le berçait presque. Il le feuilletait lentement et en parcourait les lignes des yeux, sans lire. Il ne s'était pas attelé à la lecture immédiatement pour retarder le plaisir qu'il éprouverait au moment où le livre lui dévoilerait son secret. Quand il décida que le moment était venu, il comprit aussitôt que ce serait à nouveau une rude épreuve.

(d'après Marco Santagata, *Le Maître des saint pâles*)

RAPPORT VERSION ITALIENNE

Statistiques : Nombre de candidats : 46

Moyenne générale : 9,48

(En 2008, 60 candidats, pour une moyenne de 9,53)

Note la plus haute :16

Note la plus basse : 0,5

Nombre de copies ayant obtenu une note égale ou supérieure à 10 : 26, soit 56%

Répartition des notes :

0,5	1	7,5	1	12	1
1,5	1	8	1	12,5	1
2	2	8,5	1	13	4
4	3	9	2	13,5	4
4,5	1	9,5	2	14	1
5,5	1	10	1	15	1
6	1	10,5	3	16	2
6,5	2	11	7		
7	1	11,5	1		

Remarques générales.

Rappelons tout d'abord que la version est avant tout un exercice de français, et qu'il ne suffit pas de restituer approximativement le sens du texte italien. Or, si le texte proposé cette année ne présentait guère de difficultés de compréhension, sa traduction nécessitait souvent une double opération : d'une part une transposition d'un idiomatisme à l'autre, d'autre part un rétablissement de la syntaxe française là où la syntaxe italienne, plus souple, autorise des tournures dont le simple calque est incorrect en Français.

Rares sont les copies qui ont su déjouer ce double piège. D'où un ensemble plutôt terne, des traductions maladroites, parfois très incorrectes, qui témoignent à la fois d'un manque de réflexion sur le texte et d'une mauvaise maîtrise du français. Dans ce contexte, les correcteurs ont valorisé les copies rédigées dans une langue correcte et d'autant plus apprécié la qualité de certaines traductions, en particulier des deux copies notées 16.

Les exemples qui suivent devraient fournir aux futurs candidats quelques indications sur ce que l'on attend d'eux, tant au niveau des connaissances que de la technique de traduction.

Noms propres.

- *Firenze, Bologna, Porretta* :Florence, Bologne (et non Boulogne !), Porretta. Rappelons que les noms de ville doivent être traduits quand ils ont un équivalent français : c'est le cas de toutes les grandes villes (Milan,Turin ,Florence, etc...), et de certaines villes moyennes (Padoue, Mantoue, par exemple), mais pas des villages ou petites villes comme Porretta, petite station thermale proche de Bologne.

- *Floriano, Lucina, Giberto, Leon Battista Alberti* : Les prénoms ne doivent pas être traduits, d'autant que « Lucina » ou « Giberto » ne sont pas « Luciana » ou « Gilberto », comme semblent l'avoir cru certains candidats qui ont traduit « Lucienne » et « Gilbert ». Quant à Leon Battista Alberti, grand architecte de la Renaissance (1404-1472), il ne s'appelle pas « Léon Baptiste ».

Lexique et idiomatismes.

- *il carro* : le chariot, ou la charrette, ces deux traductions ont été admises, mais les fautes d'orthographe (« charriot » ou « charette » ont été pénalisées). L'action se déroulant au XV^{ème} siècle (et le titre a presque toujours été bien traduit), que dire d'anachronismes tels que « char », « fiacre », « camion », « remorque », ou de non-sens tel que « charrue » ? Un minimum de réflexion et une relecture attentive devraient permettre d'éviter ce genre d'erreurs.

- *la bottega* : s'agissant d'un artiste, ou d'un artisan, l'atelier. Le sens de « boutique » est généralement réservé aux petits magasins d'alimentation.

- *carbone* : morceau de charbon, fusain. Comment peut-on dessiner avec une « mine de carbone » ou un « papier carbone » ?

- *furiosamente* : frénétiquement, et non « furieusement » ou « avec fureur ». Etymologiquement l'adverbe est formé sur « furia » (hâte, frénésie) et non sur « furore ».

- *assillare* : obséder, hanter, harceler. A ne pas confondre avec *assalire*, assaillir, attaquer.

- *Madonna* : Madone, avec un seul *n* !

- *scarabocchio* : gribouillage, ou gribouillis (plusieurs candidats l'ont écrit sans *s*.)

- *stravedere (per qualcuno)* : littéralement « aimer quelqu'un à en devenir gâteux ». Le jury a admis plusieurs traductions : « il était béat d'admiration devant ce garçon », « son affection pour ce garçon l'aveuglait », « il aimait aveuglément ce garçon » et même « il aurait fait n'importe quoi ». En revanche, des traductions comme « il voyait grand pour ce garçon », « ce garçon était vraiment brillant », « à ses yeux ce garçon valait tout », ont été pénalisées, plus que le simple « il aimait ce garçon », faible mais exact.

- *per quanto contenuto, il prezzo sarebbe sempre stato troppo alto per le loro finanze* : ce passage a rarement été compris. Rappelons donc que *per quanto* est un synonyme de *benché*, « bien que », et qu'un prix *contenuto* est un prix raisonnable, voire modique. Le sens exact est donc « même s'il était raisonnable/même s'il n'était pas exorbitant, le prix serait toujours trop élevé pour leurs finances ». La plupart des candidats n'ont pas vu que *contenuto* était un adjectif, et ont proposé diverses versions ayant trait au contenu du livre. Quant aux *finanze*, outre « finances », le jury a admis « moyens », mais pas « budget », trop moderne.

- *non si era subito impegnato nella lettura* : la traduction littérale de *impegnarsi*, « s'engager », choisie par la majorité des candidats, ne convient pas ici (on ne « s'engage » pas dans une lecture en français). Le jury a admis « lancé », « plongé », « attelé à », mais a sanctionné « impliqué » (confusion avec *implicare* ?), ou « employé » (confusion avec *impiegare* ?).

Ce dernier exemple témoigne de la difficulté qu'ont certains candidats à se détacher de la littéralité du texte et à recontextualiser une expression dans un référent français pour arriver à un équivalent acceptable. Ceci est encore plus évident pour nombre d'expressions idiomatiques, dont le calque est très maladroit.

- *che non gli aveva più dato pace* : « qui ne lui avait plus laissé de répit », ou « qui ne l'avait plus laissé plus en paix », et non « qui ne lui avait plus donné de paix », ou « qui ne lui avait plus laissé la paix ».

- *da allora in poi* : « dès lors », « à partir de ce moment ». Il est inutile de surtraduire *in poi*, qui fait partie intégrante de l'expression.

- *non stava letteralmente in piedi* : « ne tenait littéralement pas debout » (au sens propre comme au sens figuré), et non « sur ses pieds », (*stare in piedi*= être, tenir debout).

- *non ebbe che un pensiero* : « n'eut plus qu'une idée en tête », et non « n'eut plus qu'une pensée ». Rappelons que le mot *pensiero* fait partie de nombreuses expressions idiomatiques, dans lesquelles il peut prendre le sens d' « idée », « souci », « inquiétude », « projet », « attention », rarement celui de « pensée ».

- *viaggi primaverili* : l'idiomatisme ici est dans l'emploi de l'adjectif à la place du complément de nom, qu'il faut rétablir en français : « voyages de printemps », et non « printaniers ». de même pour les *sfondi paesaggistici* au premier paragraphe : « les paysages d'arrière-plan », et non « paysagers », voire « paysagiers » (barbarisme).

- *una cifra ragionevole* : « une somme raisonnable », et non « un chiffre ».

- *aveva un bell'obbiettivo* : peu de candidats savaient que *avere un bel* suivi d'un infinitif signifie « avoir beau... ». Les traductions « avait une belle objection » ou « avait une objection importante », sont des contresens.

- *i libri erano roba da ricchi* : il ne faut pas ici faire un sort excessif au mot *roba*, mais considérer l'expression *roba da...* : « les livres, c'était pour les riches » (de même que l'expression *roba da pazzi* pourra se traduire simplement par « c'est fou »). Le jury a néanmoins admis « étaient choses de riches », ou « affaire de riches » (sans article), mais pas « les biens des riches », « des accessoires (!) de riches » ou « des lots réservés aux riches ».

- *Cinìn non si dava per vinto e ritornava alla carica* : les expressions françaises équivalentes sont, à l'exclusion de toute autre traduction, « ne s'avouait pas vaincu et revenait à la charge ». « Il retournait à la charge » est un italianisme qui, de plus, signale l'ignorance du sens exact de *torinare*, « revenir ».

- *Batti e ribatti, alla fine Giberto cedette* : l'expression *batti e ribatti* (invariable), signifie « à force d'enfoncer le clou » ou « à force d'insister », ce que d'ailleurs les candidats ont généralement compris, mais le plus souvent sans parvenir ni à trouver un équivalent français dans le même registre, ni à respecter la syntaxe. Le sujet implicite de *batti e ribatti* est Cinìn et c'est Giberto qui cède. D'où la nécessité de rétablir la syntaxe française en traduisant, par exemple « il insista tant qu'à la fin Giberto céda ». Des traductions comme « à force d'insister Giberto céda » ou « après lui avoir rebattu les oreilles Giberto céda » sont donc des contresens, puisqu'elles font de Giberto le sujet de *batti e ribatti*. Si l'on veut garder « à force d'insister », il faut dire « à force d'insister, il finit par faire céder Giberto ». Signalons au passage que quelques candidats ignorent l'expression « rebattre les oreilles », ce qui a parfois donné « il lui rabattit tant les oreilles » ou le déconcertant « à force d'avoir les oreilles rabattues ».

Cet exemple est symptomatique d'un défaut récurrent dans nombre de copies : le calque de la syntaxe italienne, au grand dam de la syntaxe française.

Syntaxe et grammaire.

- *Arrivati alla Porretta, non aveva nemmeno fatto il gesto...* : s'il est possible, en italien, que le sujet du participe passé absolu soit différent du sujet du verbe principal, ce n'est possible en français que lorsqu'il est exprimé. Il faut donc ici faire en sorte que les deux sujets soient exprimés : « lorsqu'ils étaient arrivés à Porretta, il n'avait même pas... », ou « à leur arrivée à Porretta... ». Trop souvent les candidats se sont contentés de calquer la phrase italienne en traduisant « arrivés à Porretta, il n'avait même pas... », faute qui a été lourdement sanctionnée. L'aménagement –louable souci de correction syntaxique ou erreur de lecture ? – consistant à rendre *arrivati* par un singulier (« arrivé à Porretta, il... » ou « à son arrivée à Porretta ») change le sens de la phrase.

- *capi subito che quella sarebbe stata un'altra dura prova* : « il comprit immédiatement que ce serait à nouveau une rude épreuve ». En français le pronom démonstratif ne s'accordant pas, des traductions comme « il comprit immédiatement que celle-là serait une autre preuve dure » (!) ou, pire encore « il comprit immédiatement que s'allait être une épreuve autrement difficile que celle-là qui l'attendait », ont été sévèrement sanctionnées. En revanche, « il comprit que cela serait... » a été admis.

- *trattava quel libro con la tenerezza con la quale si curano i bambini* : la répétition de *con* rend, certes, la phrase très lourde et incite à « alléger ». Mais encore faut-il maîtriser la syntaxe du pronom relatif, ce qui n'est pas toujours le cas. Les traductions « il traitait ce livre avec la tendresse

dont on s'occupe des enfants », « ...de la tendresse avec laquelle... », « ...de la tendresse par laquelle ... » ou encore « ...avec la même tendresse que celle avec laquelle on entoure les enfants » témoignent, de la part d'agrégatifs de Lettres, d'un singulier manque de maîtrise de la syntaxe. Pour une fois le calque « il traitait ce livre avec la tendresse avec laquelle on prend soin des enfants », lourd et maladroit, a au moins le mérite d'être correct.

- *che...avrebbe imparato i segreti... ; che...il prezzo sarebbe sempre stato troppo alto... ; il piacere che avrebbe provato... ;il momento in cui il libro avrebbe svelato... ; che quella sarebbe stata un'altra dura prova* : cinq « futurs dans le passé » pour lesquels les candidats semblent avoir tenu compte des remarques formulées dans les rapports précédents, puisque rares sont les copies où aucun de ces cinq verbes n'a été correctement traduit. Rappelons à ces quelques irréductibles que, dans cette tournure, le conditionnel passé doit être rendu par un conditionnel présent : « ... qu'il apprendrait », « .. que... le prix serait toujours trop élevé », « ...le plaisir qu'il éprouverait... », « le moment où le livre dévoilerait... », « ... que ce serait à nouveau... ».

Signalons enfin un dernier point de grammaire : **questi** aveva un bell'obiettivo... . Un candidat scrupuleux a signalé en note (les notes ne sont d'ailleurs pas autorisées) que cette apparence de pluriel était probablement une faute de frappe, et qu'il fallait lire **questo**. Rappelons donc que le pronom démonstratif de proximité masculin singulier se référant à une **personne** est bien **questi**, de même que le pronom démonstratif d'éloignement est **quegli**.

Ce ne sont là que quelques-unes des fautes relevées dans les copies, les plus importantes et révélatrices de lacunes ou défauts dont les candidats ne sont peut-être pas toujours conscients. Il y en a eu bien d'autres, dont la liste serait aussi fastidieuse qu'inutile. Mais quelques conseils aux futurs candidats ne seront peut-être pas inutiles : une lecture attentive du texte, un repérage des difficultés lexicales et grammaticales propres à la transposition d'italien en français, une relecture non moins attentive de la traduction définitive afin d'éviter, entre autres, les fautes d'orthographe, sont les conditions de la réussite à cette épreuve, dont la préparation nécessite également un entraînement régulier.

Rédaction : B. Olivieri

Rapport du jury sur l'épreuve de version allemande

128 copies ont été soumises cette année à la correction du jury, soit 18 de moins que lors de la session précédente (146).

La moyenne des notes attribuées atteint 8,94 sur 20 et reste proche de celle de 2008 (8,72), donc à un niveau fort honorable malgré la grande disparité des résultats individuels. La légère hausse statistique observée peut s'expliquer par la diminution du nombre des copies à la note inférieure à 9,5 (-11) et surtout à 4,5 (-9). Certains candidats, conscients de la fragilité de leurs connaissances en allemand, se sont ainsi peut-être stratégiquement abstenus de composer dans cette option. Ceci expliquerait à la fois la diminution signalée du nombre de copies corrigées cette année et la hausse de la moyenne générale de l'épreuve.

Comme l'an dernier, le jury a eu à cœur d'utiliser toute la palette des notes, de 00,50 à 19 sur 20. Au total, 52 copies obtiennent une note égale ou supérieure à 10, contre 55 en 2008. On peut répartir les notes de la manière suivante :

Notes égales ou supérieures à 15 :	20 (29 en 2008)
Notes comprises entre 10 et 14,5 :	32 (26)
Notes comprises entre 04,5 et 09,5 :	49 (41)
Notes égales ou inférieures à 04:	28 (37)

La version proposée cette année était extraite de la nouvelle Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau (Vingt-quatre Heures dans la vie d'une femme. Elle fut d'abord publiée dans le grand quotidien libéral de Vienne, Neue Freie Presse, du 25 décembre 1925, puis insérée dans le recueil Verwirrung der Gefühle (La Confusion des sentiments) paru en 1927.

Dans Vingt-quatre Heures dans la vie d'une femme, Stefan Zweig remet d'abord en service, pour ainsi dire, la forme classique de la nouvelle goethéenne, celle d'un récit ni trop long ni trop court, au cours duquel survient un événement inouï (Goethe le compare à un « faucon » crevant soudain le ciel paisible) qui vient perturber le cours prévisible des péripéties et les habitudes ou des pressions sociales. Rompant l'ennui, semant la panique, ce « faucon » permet aux choses et aux êtres de se redéployer selon leur nature profonde, de reprendre l'initiative face aux conventions et aux faux-semblants.

Or c'est justement notre passage qui constitue le « faucon » de la nouvelle Vingt-quatre Heures dans la vie d'une femme. Contrairement aux recommandations de Goethe, Zweig le fait intervenir dès les premières pages afin de laisser à l'analyse et à la verbalisation de l'expérience vécue l'essentiel du temps de la nouvelle. Dans une paisible « petite pension de la Riviera italienne », une « société de commensaux tout à fait bourgeois » parmi lesquels se trouve le narrateur va se

trouver confrontée à la rupture d'un couple conjugal : « Madame Henriette » quitte inopinément son « gros et cossu industriel lyonnais » d'époux et ses deux filles pour s'enfuir avec un jeune et séduisant français fraîchement arrivé. L'extrait choisi relate précisément l'instant où le mari découvre le départ de sa femme. Comme foudroyé, il éprouve alors l'effondrement du modèle de réussite sociale et de bonheur conjugal auquel il s'était efforcé d'atteindre, avec succès jusque-là croyait-il, toute sa vie. L'homme doit maintenant faire face. Sa vraie nature éclate alors aux yeux de tous, également stupéfaits et interloqués, voire traumatisés.

Paradoxalement, il ne sera plus vraiment question de Madame Henriette dans la suite de la nouvelle, et encore moins de son mari. Réunis pour commenter ce fait divers et d'abord pour réprocher la fuite de l'épouse et de la mère jusqu'ici modèle, les pensionnaires vont en effet bientôt entendre l'une des leurs, une Lady anglaise, Mrs C., prendre contre toute attente la défense de la femme adultère en racontant publiquement la passion amoureuse à laquelle elle succomba elle-même durant vingt-quatre heures ; d'où le titre de la nouvelle. Mrs. C. sortira apaisée de sa confession sincère et lucide, innocentant du même coup Madame Henriette et réconciliant toute la société avec les individus qui la composent et dont la nature profonde ne s'accommode pas toujours des masques dont on l'affuble ou des plis que la vie leur a fait prendre. C'est que Zweig, comme Sigmund Freud avec lequel il entretient à Vienne des relations intellectuelles intenses et régulières, a la conviction, stratégique pour son œuvre, que le récit possède des vertus cathartiques.

Le jury n'attendait néanmoins pas des candidats qu'ils connussent le contexte de l'extrait proposé. Aussi a-t-il accepté que l'instance narrative (...*saß ich...*) puisse être identifiée aussi bien à un homme qu'à une femme (« j'étais assis(e)»). Le texte de cette année ne comportait d'ailleurs nul risque de confusion quant à l'imputation de tel ou tel groupe nominal à un substantif donné (*sein/ihr/dessen/deren*), à la différence des deux sessions de concours antérieures. Mais la vigilance devra continuer de s'imposer à l'avenir sur ce point aussi.

Car il convient d'alerter encore les candidats quant à la nécessité de faire preuve de la plus grande rigueur dans la simple lecture du texte, à commencer par celle du vocabulaire, et de se défier des lapsus toujours possibles en relisant soigneusement sa version, puis en la confrontant avec le texte original, groupe de mots après groupe de mots. S'il n'apparaît en effet pas indispensable de traduire *nachts, gegen 11 Uhr...* ; par « la nuit, vers 23 (?) heures », on reste plus que dubitatif quand *die ächzenden Stufen* deviennent tantôt « 8 », « 80 », « 18 marches », voire « de la génération de 1918 ». *Ächzend*, participe présent du verbe *ächzen* diffère pourtant graphiquement de *acht, achtzig* ou *achtzehn*, comme *breit (der schwere, breite Mann)* de *bereit, sitzen* de *setzen* (encore !), *vorbeiwanken* de *vorbeiwinken*. Et la *Gendarmerie* n'est pas non plus tout à fait la ... « police ».

Semblables aberrations de lecture sont parfois relayées par une imagination de temps à autres désopilante. Dans la séquence *Wie ein Stier rannte der ... Mann*, le taureau s'est ainsi métamorphosé en bœuf, bélier, tigre, fauve, veau, ou autre ours, quand il ne sautait pas comme un cabri ! Il faut se méfier aussi des déductions hasardeuses. La promenade vespérale quotidienne de Madame Henriette (*von ihrem allabendlichen Spaziergang*) ne peut être impunément rebaptisée en

« digestive ». Soulignons aussi comme l'an dernier que l'usage efficace du dictionnaire unilingue autorisé ne s'improvise pas le jour de l'épreuve, et que cet usuel ne vient que compléter ou préciser les connaissances lexicales dont disposent les candidats pour les avoir régulièrement apprises.

Sur le plan de la qualité de l'expression française, le jury a cru pouvoir observer cette année une amélioration générale, peut-être due aussi à ses recommandations du précédent rapport. Rares ont été les copies pénalisées pour cause de correction orthographique ou grammaticale déficiente (« je parcourai », « les cinquantes pas »). En revanche, le niveau stylistique de trop de copies reste hétérogène (*es ist nicht nötig* traduit par « Il n'y a pas mort d'homme », confusion du style direct et du style indirect dans « crier le nom d' « Henriette, Henriette », etc.). Il faut aussi prendre garde aux finesses idiomatiques du français : une « douleur première » n'est que rarement une « première douleur » (*der elementare Schmerz*), et « l'homme qui s'avavançait gilet ouvert » n'est pas l'équivalent de « l'homme au gilet ouvert qui s'avavançait ».

La correction syntaxique reste un enjeu cardinal de la transmission du sens. La traduction de *Es war Haltung in dem Wesen dieses tödlich getroffenen Menschen* par « C'était le comportement dans son être de cet homme mortellement atteint » n'a pas de sens. De manière générale, la traduction littérale, le charabia, les germanismes, sont repérables à la (re)lecture par le candidat lui-même et ne peuvent être laissés en l'état. S'il peut parfois comprendre le désarroi des candidats face à certaines constructions, le jury est resté pantois en découvrant que, dans la séquence ... *ihr Mann... mit seinem Freunde aus Namur Domino spielte*, cet homme « jouait aux dominos avec une amie de Namur », ou au « Namur domino », ou encore aux « dominos à Namur ».

Contrairement peut-être aux apparences, il ne plaît pas particulièrement au jury d'épingler ces « perles » sur son rapport. Il entend cependant faire entendre par là pourquoi tant de candidats qui estiment sans doute, souvent avec raison, avoir globalement bien ou assez bien compris le texte, n'obtiennent au final que des notes médiocres ou franchement mauvaises. Car si les copies proprement calamiteuses sont assez rares, l'accumulation d'erreurs de lecture, de faux-sens lexicaux et de fautes ou maladresses de français finit par travestir le sens, le style et l'esprit du texte source.

A l'inverse, le jury a eu le bonheur d'apprécier et de valoriser nombre de copies qui manifestaient de réelles qualités de sûreté dans l'analyse syntaxique, de précision lexicale et d'élégance stylistique. Car si notre texte ne comportait pas de « pièges », il fallait, pour réussir, avoir d'abord su repérer les éventuels obstacles à une traduction fluide qu'il pouvait présenter. Signalons les plus flagrants au fil du texte.

La première phrase pouvait être traduite sans lourdeur en respectant l'ordre des propositions (surtout ne pas la couper en indépendantes successives !) à condition de bien voir que le verbe final *kundgab* est soumis au régime du *als* temporel qui gouverne déjà *hörte* (« Quand j'entendis... et que...»). Les verbes substantivés *Schreien* et *Rufen* pouvaient être rendus à l'identique par « crier et appeler », mais aussi par des substantifs nominaux au pluriel (« des cris et des appels »). Pour *in durcheinanderstürmender Erregung*, la plupart des copies surent trouver des formules permettant de

restituer les trois sens qui se combinent dans cette expression : *durcheinander + stürmen + Erregung*. De manière générale, rappelons que tout mérite d'être traduit, y compris les particules verbales, même et surtout si elles sont séparables (*eilte... hinüber / vom Fenster herunter / vorbeizuwanken*). La phrase qui commence par *Wie ein Stier rannte ...* devait être écrite à l'imparfait (*immer wieder*) alors que, dans la suivante, le passé simple pouvait s'envisager à la fin (*man telefonierte an die Gendarmerie*).

Le début du second paragraphe impliquait de la clairvoyance dans l'analyse des groupes de mots. *Der Haltung* est ici un datif dépendant du verbe *gibt* et non un génitif complétant *Übermaß* : *die Natur ...gibt ...der Haltung des Menschen ... einen ...Ausdruck*.

Le troisième paragraphe contient une expression d'une grande densité polysémique : ..., *die neugierig gedrängt auf ihn sahen*. Ici, *neugierig gedrängt* est un groupe adverbial de manière portant sur la locution verbale *auf ihn sahen* (« qui, poussés/pressés par la curiosité, braquaient leurs regards sur lui », par exemple). Mais *gedrängt* possède également une valeur spaciale (rassemblés par la curiosité).

Plus loin, *im Lesezimmer das Licht abzdrehen* est une complétive dépendant de *genug Kraft blieb ihm noch*, comme *an uns vorbeizuwanken*.

A la fin, *den Geringsten* est aussi un complément de *hatte Gewalt über...* (*Über jeden von uns, auch (über) den Geringsten*) et ne devait pas être confondu avec la locution adverbiale *im Geringsten*.

Nombre de copies ont su reconnaître ces structures (et les autres), et, quand le lexique avait été compris, la différence se faisait alors sur les qualités de rigueur, de précision et de justesse du français. C'est là au fond le véritable enjeu de la version allemande au concours de l'Agrégation de Lettres modernes et les meilleures notes ont été à ceux qui surent, non seulement manifester leur intelligence du texte mais aussi écrire une belle ou une très belle page.

PROPOSITION DE TRADUCTION

Pendant la nuit, il pouvait être environ onze heures, j'étais assis dans ma chambre pour terminer un livre lorsque j'entendis tout à coup par la fenêtre ouverte des cris et des appels inquiets dans le jardin et que, dans l'hôtel d'en face, se manifestait une agitation visible. Par inquiétude plus que par curiosité, je me hâtai aussitôt de parcourir les cinquante pas qui m'en séparaient et trouvai clients et personnel en proie à un tourbillon d'agitation tumultueuse. Mme Henriette n'était pas rentrée de la promenade qu'elle effectuait tous les soirs sur la terrasse du front de mer tandis que son époux, selon sa ponctualité coutumière, jouait aux dominos avec son ami de Namur, si bien que l'on craignait un malheur. Comme un taureau, cet homme d'habitude si replet, si lourdaud, fonçait vers la plage, en revenait, recommençait toujours, et lorsqu'il criait dans la nuit de sa voix déformée par l'émotion «Henriette! Henriette!», ce son avait quelque chose d'effroyablement primitif, tel le cri d'une bête gigantesque touchée à mort. Les serveurs et les boys montaient et descendaient frénétiquement les escaliers, sous l'emprise de l'excitation ; on réveilla tous les clients et l'on téléphona à la gendarmerie. Mais au beau milieu de ce remue-ménage, ce gros homme, gilet déboutonné, démarche trébuchante et lourde, ne cessait de s'agiter, criant éperdument dans la nuit, d'une voix entremêlée de sanglots, ce nom : « Henriette! Henriette! ». Cependant à l'étage les enfants s'étaient réveillés et, dans leurs vêtements de nuit, appelaient leur mère de la fenêtre ; leur père s'empressa alors de remonter vers eux pour les tranquilliser.

Et puis se produisit quelque chose de si effrayant qu'il est à peine possible de le restituer par le récit car la nature, violemment déployée dans les instants de paroxysme, donne souvent à l'attitude de l'homme une expression si tragique que nulle l'image, nul mot ne parviennent à la rendre avec la même puissance fulgurante et foudroyante. On vit soudain cet homme lourd, cet homme large, descendre les marches gémissantes, le visage altéré, maintenant empreint d'une grande lassitude et pourtant courroucé ; il tenait une lettre à la main : « Rappelez les tous ! » dit-il d'une voix tout juste intelligible encore au chef du personnel. «Rappelez les tous, ce n'est pas nécessaire, ma femme m'a quitté.»

Il y avait de la tenue dans la nature profonde de cet homme touché à mort, une tenue faite de tension surhumaine face à tous ces gens alentour qui, poussés par la curiosité, se pressaient autour de lui pour le regarder et qui maintenant, soudain, saisis d'effroi, de honte, de désarroi, se détournèrent de lui. Il lui resta tout juste la force de passer devant nous en chancelant, sans regarder personne, et d'éteindre la lumière dans le salon de lecture ; puis on entendit son corps lourd et massif s'affaler dans un fauteuil, dans un bruit sourd, et l'on entendit un sanglot sauvage, bestial, comme seul peut pleurer un homme qui n'a encore jamais pleuré. Et cette souffrance élémentaire exerça sur chacun de nous, même le moindre, une sorte de violence qui nous tétanisait.

Stefan ZWEIG, Vingt-quatre Heures de la vie d'une femme, 1925.

Catherine TORRES, François BRISSON, Alain ROUY

RAPPORT SUR LA VERSION PORTUGAISE présenté par Messieurs Pierre BLASCO et Bernard ÉMERY

Trois candidats ont composé en portugais à l'agrégation de lettres modernes, en sa session de 2009. Ils ont obtenu respectivement les notes suivantes : 13,50; 07; 03 sur 20. La moyenne s'établit donc à 07,83 sur 20.

José Francisco Trindade Coelho (1861-1908) est un homme du nord du Portugal, de la province rurale de Trás-os-Montes. Sa personnalité présente des aspects variés : juriste de formation, magistrat, auteur de travaux de sa spécialité et d'ouvrages didactiques destinés à remédier à l'analphabétisme, il manifesta aussi très tôt, dès le temps de ses études à l'université de Coïmbre, une vocation littéraire qui se réalisa dans l'univers du conte, où les lettres portugaises ont produit quelques uns de leurs plus beaux fruits et où il excellait. Dans ce genre, *Os Meus Amores* est resté un classique étudié dans l'enseignement secondaire portugais. On y découvre, traduits dans un art pictural, les magnifiques et parfois inquiétants paysages de la rude région de Trás-os-Montes en communion avec une vie campagnarde et villageoise, théâtre des joies, des chagrins, des drames inhérents à la condition humaine dans sa modalité portugaise, que la vive sensibilité et le talent de Trindade Coelho savent exprimer avec force et délicatesse. La lecture de *Os Meus Amores* permet de discerner chez lui une nature généreuse, torturée par la souffrance d'autrui, ce qui contribue à expliquer le dénouement tragique de sa vie, par le suicide, dans un paroxysme dépressif.

Par ses évidentes qualités littéraires, le texte intitulé *Manhã* méritait d'être proposé comme épreuve de version d'agrégation. On n'y trouve pas de pièges déloyaux tels que des difficultés insurmontables de vocabulaire ou des obscurités de style. En revanche, il invitait le candidat à manifester une sensibilité esthétique capable de rendre compte de cette description très travaillée d'une aube dans le paysage montagneux où évoluent le pastoureau et ses brebis. L'observation visuelle et auditive, attentive, précise, est, en outre, imprégnée d'affectivité : on y perçoit les sentiments contrastés d'émerveillement, d'allégresse, d'angoisse qu'éveille ce terroir très chéri, gonflé de la profusion et des mystères de la création. Toutes choses qui ne devaient pas échapper au traducteur...

Les quelques remarques qui suivent concernent certains passages du texte qui ont donné lieu à des traductions fautives ou discutables et à des omissions, dues parfois à un usage maladroit du dictionnaire unilingue.

- L. 1 *por toda a banda*; *banda* désigne un lieu indéterminé, une direction peu précise.
- L. 2 *pacificação* est synonyme de *sossego*, *serenidade*, *quietude*.
- L. 3 *cardume*, littéralement, est un banc de poissons ; la traduction « essaim » convenait ici.
- L. 6 *noite*, ici, désignait le soir et non pas la nuit.
- L. 7 *azinheira* (« chêne vert ») et *córrego* (« ravine ») sont des mots du vocabulaire courant.
- L. 8 *cigarras*, *grilos*, *ervagens*, *rãs*, *coaxavam*, *regueiras* sont aussi des mots qu'il faut connaître.

L. 13 On comprend mal que le mot *fidalgo*, dont la forme espagnole (« *hidalgo* ») est passée dans le français, soit ignoré.

L. 15 à 20 Il fallait rendre dans le même registre ces lignes en langue populaire et campagnarde.

L. 22 *alvacento(a)* ne pouvait se traduire que par « blanchâtre ».

L. 22-23 *estrelas feneciam no seu brilho* ; il fallait accorder la traduction du possessif *seu* avec le pluriel *estrelas*.

L. 25 *Neste assomo de alvorada* ; *assomo* désigne un commencement, des prémices ou une primeur.

L. 35 *um poder de passos e de paciência* ; *poder* signifie ici une grande quantité, un grand nombre, une abondance, une multitude.

L. 38 On peut s'étonner que *ali, perto* n'ait pas toujours été compris.

L. 39 *desabafar* comporte l'idée d'exprimer librement, de manifester ce qui était auparavant contenu.

L. 40-41 *Nada mais fácil do que terem-me saído os lobos* ; *nada mais fácil* a certes été compris quant au fond, mais on n'a pas su le traduire dans la langue familière qui s'imposait ici.

D'autre part, en ce qui concerne la langue française, les incorrections suivantes ont été relevées : où *quelque reptile aurait pu passé tranquillement* ; *étincellait* ; *zig-zag*.

Rappelons pour conclure que l'exercice de la version consiste à traduire en français un texte conçu dans une langue étrangère. À aucun moment, le lecteur francophone ne doit s'apercevoir qu'il s'agit d'une traduction. Celle-ci doit donc avoir une vie propre en français, présenter une correction parfaite de la syntaxe et de l'orthographe, et, en même temps, être exactement fidèle à sa source, dans tout ce qu'elle exprime, dans les moyens stylistiques qu'elle utilise, dans les différents niveaux de langue qu'elle emploie. Conformité à l'original et qualité du français sont donc les critères qui permettent d'apprécier une bonne version. On travaillera la compréhension de la langue portugaise par la lecture de textes littéraires, notamment dans de bonnes éditions bilingues, par la consultation de dictionnaires unilingues et bilingues, et en se constituant, au cours de la préparation, des cahiers de mots et de locutions ignorés, recueillis à l'occasion de cette tâche qui, régulièrement pratiquée, produit d'heureux résultats.

VERSION PORTUGAISE
Traduction proposée

MATIN

De ce côté-là, au-delà des dernières maisons, le silence devenait partout plus épais, dans une grande quiétude de temps assoupi. Pas âme qui vive dans la descente qui, par un chemin en zigzag, conduisait à la rivière. Dans le ciel bleu sombre luisaient des essaims argentés d'étoiles. Le paysage, dans toute son amplitude, était lugubre et indécis, noyé dans une lueur très pâle, qui n'était ni tout à fait celle de l'aube ni tout à fait celle du soir. Cependant le matin était calme : pas même des murmures de brise dans le feuillage des vieux chênes verts, qui montaient la garde au-dessus de la ravine dans laquelle le troupeau s'était engagé. Des cigales, des grillons dans les herbages, des grenouilles, qui coassaient dans les rigoles : voilà tout ce qu'on entendait en dehors du doux bruissement des sonnailles. Pas un bêlement de brebis dans tout le troupeau, qui allait, docile, sous la houlette du petit berger, s'arrêtant, lorsqu'il s'arrêtait pour cueillir des mûres fraîches sur les ronces, reprenant sa marche, lorsqu'il se remettait en chemin.

Quand il longeait la melonnière de la châtelaine, on entendit la détonation d'un coup de fusil, que l'écho emporta au loin.

- Gaspille pas la poudre, António ! recommanda le berger. T'entends ?

La voix du gardien ne tarda pas à s'élever :

- T'es matinal, aujourd'hui, Gonçalo !

- Ben oui ! Par chez nous, un homme ça n'a pas peur !

- Bon... Adieu !

- Salut !

Dès ce moment-là, le matin s'allait définissant, quant à la lumière, au son, à la couleur. Une teinte blanchâtre, où expirait l'éclat des étoiles, envahissait la plénitude de la voûte céleste. En haut, là-bas, sur l'autre versant, commençaient à se dessiner nettement les lignes sinueuses des crêtes, où d'énormes rochers prenaient des attitudes d'immobilité mystérieuse et sinistre. Dans cette primeur de l'aube, les choses allaient s'éveillant à l'allégresse vigoureuse de la lumière. Des buissons et des haies, des calandres en bandes s'élevaient soudain, en des vols perpendiculaires, puis elles fendaient l'air, gazouillantes et joyeuses, jusqu'à ce qu'on les eût perdues de vue derrière les bocages et les tertres. La queue dressée, les oreilles immobiles, le mâtin épiait les herbages desséchés où quelque lent reptile eût pu passer.

- Vas-y *Turco* ! lui faisait Gonçalo... car il avait peur des serpents. - Vas-y, champion !

À mesure qu'il descendait la pente, un monotone gazouillement d'eau se faisait entendre, de plus en plus distinct. C'était la rivière qui semblait proche; mais avant que d'y parvenir, il fallait encore marcher... une quantité d'enjambées... beaucoup de patience, pensait le berger, que les interminables sinuosités du sentier ennuyaient mortellement. Il marchait, marchait encore; descendait, descendait toujours, à la tête du troupeau silencieux; et lorsque ses chaussures eurent foulé le sable et que, là, tout près, la rivière étincelait, sous ce ciel-là, encore étoilé, Gonçalo ouvrit son cœur :

- Ouf ! Enfin ! Enfin !

Et il songeait avec soulagement : « Pour sûr que les loups auraient pu me sauter dessus !... »

José Francisco TRINDADE COELHO

Os Meus Amores, "Idílio Rústico" (1^{ère} ed., 1891).
Lisbonne, Publicações Europa-América, s.d.

Rapport sur la version russe

Cinq candidats seulement concouraient cette année en version russe. Les résultats sont très contrastés : sur cinq copies, trois, notées respectivement 02 et 03 (deux fois) sont très inférieures au niveau exigible pour une épreuve dont le niveau, rappelons-le, s'apparente à un bon niveau de Licence de spécialité, troisième année. Des deux autres copies, l'une, notée 11, comportait bon nombre d'erreurs, mais montrait une compréhension globale correcte du texte. L'autre, satisfaisante malgré des inexactitudes de vocabulaire, a mérité la note 16. La disparité des notes est le signe de différences importantes dans la préparation des candidats. Il est vivement conseillé d'étudier les rapports des dernières années, et au besoin de s'exercer à traduire les textes récemment proposés au concours.

Cette année, le texte à traduire était extrait d'un essai d'un auteur contemporain, Viktor Krivouline (1944-2001). Le texte reprenait à sa façon les "physiologies de Saint-Pétersbourg" du XIXe siècle, en proposant une description des immeubles leningradois au lendemain de la seconde guerre mondiale, dans une époque encore stalinienne, avec leurs vestiges dégradés des temps prérévolutionnaires, et le réemploi des lieux par une toute nouvelle génération frondeuse et déjà rebelle. Le texte proposait sans le dire une archéologie du "souterrain" leningradois des années 1960 et 1970.

La difficulté du texte était d'abord d'ordre lexical : les pièces et parties de l'immeuble et de ses appartements destinés naguère à l'aristocratie ou aux classes aisées demandaient à être correctement identifiés, de même que les métiers énumérés (*istopnik*, préposé aux chaudières, *dvornik*, concierge, etc.). Les traductions envisagées pour *barskaja kvartira* ("appartement de maître"), pour *černaja čast'* ("pièces de service"), *zadnij dvor* ("arrière-cour") devaient conserver la logique sociale de la description des appartements et de l'immeuble. Les copies les moins bonnes se sont manifestement noyées dans l'abondance des termes inconnus, sans que les candidats trouvent le temps de consulter à bon escient le dictionnaire unilingue dont ils disposent.

Les allusions culturelles au monde soviétique étaient, pour la plupart, explicitées dans le texte même (par exemple, le "Jour des oiseaux"). Les candidats devaient faire choix d'une transcription cohérente, en l'occurrence, pour un texte littéraire et non savant, la transcription "empirique" des dictionnaires français : Boudionny, Gorki, Vorochilov, Zoïa et Choura.

La vraie difficulté du texte consistait dans la traduction de certains termes difficiles à importer en français. En particulier, le terme *bezdomnost'*, qui signifie tout à la fois le fait de se trouver

"sans chez-soi", "sans domicile", "errant", "sans rattachement", "sans famille", pour lequel nous proposons "esseulement" et "déracinement", en pleine conscience de l'insuffisance de ces traductions. *Epoxa bomžej* n'était pas moins difficile à rendre, en raison des connotations que peut revêtir le mot *bomž* si on le traduit en français contemporain par "sans abri", ou "sans domicile fixe", voire "SDF" ! Nous avons proposé "vagabond", qui couvre un champ plus vaste.

Proposition de traduction

Immeubles de Leningrad

Les criaileries à la cuisine et les chuchotements dans le secret des pièces : monde double d'un appartement "de maître" ordinaire, à Leningrad. "De maître" ? On n'en déduira pas qu'il s'agissait d'appartements particulièrement luxueux. Ce n'est, en fait, qu'un terme technique pour désigner une surface habitable divisée en deux, les appartements "d'apparat" et les pièces "de service". A partir du grand hall, on pouvait pénétrer dans les pièces où avaient vécu les maîtres, avec leurs saillies, leurs balcons, leurs orangeries vitrées, mais aussi, par un corridor exigü, dans la partie de la maison où logeait la domesticité et où se situaient la cuisine et les resserres. Les pièces "de service" n'avaient pas de parquet, mais un simple plancher grossièrement peint, un plafond enfumé sans moulures et une sortie séparée qui débouchait sur un escalier "de service", étroit, à la rampe métallique et aux degrés abrupts et incommodes. Avant la révolution, il n'était utilisé que par les préposés au chauffage avec leurs fagots, et par les cuisinières pour monter les produits alimentaires. Plus tard, il y eut aussi les concierges, les agents de police, les facteurs et diverses commissions. L'escalier "de service" menait dans les cours, la première, "d'apparat", en forme de puits, et la seconde, dite "arrière-cour", où se trouvaient les remises à bûches. Après le "Jour des oiseaux" national du 1^{er} mars (jour où, sur ordre de Staline, devait avoir lieu un lâcher massif de volatiles encagés) toute vie active quittait les escaliers d'apparat pour se transporter dans les "arrière-cours". C'est là que se formaient les cadres de la future Russie criminelle, que s'inventaient les dures règles des camps, ces lois qu'aucun décret présidentiel ou parlementaire n'a encore abolies. Ce lieu avait ses héros, des gamins qui avaient trouvé moyen, disons, d'amener du débit de boissons le plus proche un tonneau entier de bière, – ce qui n'était pas considéré comme un vol (pas plus que, plus tard, dérober des livres dans les bibliothèques publiques), mais renvoyait à la phrase de Maxime Gorki : "Dans cette vie l'exploit a toujours sa place". "La maison" était ce territoire des exploits, essentiellement alcooliques et criminels. Sur le toit des resserres à bûches les enfants de familles aisées apprenaient l'art de falsifier un jeu de cartes en y introduisant des cartes artisanales découpées à la hâte dans le papier réglé de leurs cahiers d'écolier. Tous les Rois ressemblaient à Boudionny, tous les Valets, à Vorochilov, et les Dames avaient l'allure de Vénus scythes. L'héroïsme était absent des cages parentales, des alvéoles de la ruche familiale : là-bas les enfants n'avaient à attendre que le chuchotis sibilant des reproches maternels, ou le ceinturon paternel, ou encore le volume de l'"Histoire de Zoïa et Choura" taché de la soupe renversée la veille, avec sur la couverture deux étoiles, une pour chacun des deux Héros de l'Union Soviétique. En revanche, le véritable héroïsme habitait l'"arrière-cour", et on pouvait y laisser s'exprimer cette sourde sensation d'oppression, ou plutôt ce sentiment d'un radical esseulement et déracinement, qui grandissait lentement et inexorablement dans nos cœurs. Ainsi s'annonçait une époque de vagabonds, ainsi amassait ses forces une génération qui choisirait fondamentalement une vie hors de "la maison", à côté de "la maison", mais jamais, en aucun cas, à l'intérieur.

Viktor Krivouline, *Chasse a*

Rapport du jury sur l'épreuve de version chinoise

Proposition de traduction

Mon histoire commence le 1^{er} janvier 1950. Pendant les deux longues années précédentes, j'avais enduré au Tribunal des Enfers des supplices dont les hommes n'ont pas même idée. Je criais à l'injustice chaque fois qu'on me faisait comparaître, et ma voix déchirante et misérable se propageait dans tous les recoins de la grand salle de Yama qui la répercutaient en échos innombrables. Jamais je ne reconnus mes fautes sous la torture, et je gagnai ainsi la réputation d'un dur à cuire. Je n'ignorais pas que beaucoup, parmi les sbires démoniaques, me vouaient une admiration secrète, mais savais aussi que le père Yama était excédé par ma présence.

On employa pour me faire reconnaître mon crime et ma défaite le plus vicieux de tous les supplices infernaux : jeté dans un chaudron d'huile bouillante, je fus retourné en tous sens pendant un long moment, comme on fait frire un vulgaire poulet. De telles souffrances sont inexprimables. Après quoi, brandissant bien haut la fourche sur laquelle ils venaient de me ficher, les sbires démoniaques m'emmenèrent à pas mesurés jusqu'à l'escalier qui menait à la grand salle. Ceux qui se tenaient de part et d'autre sifflaient et chuintaient ; on croyait entendre le crissement d'un essaim de chauves-souris avides de sang. L'huile s'égouttait de mon corps et tombait en crépitant sur les marches, d'où s'exhalaient l'une après l'autre des gerbes de jaunes fumées... Avec d'infinies précautions, les sbires démoniaques me déposèrent sur la table de granit qui se dressait devant la salle de Yama, puis s'agenouillèrent pour annoncer au roi : « Il est frit à point, Sire ! »

Je me sentais assurément croustillant, carbonisé au point qu'une simple chiquenaude m'eût réduit en miettes. Du haut de la haute Cour, depuis cette haute Cour baignée d'une éclatante lumière, me parvint l'interrogation presque railleuse de Sa Majesté Yama : « Tu fais encore un raffut, Ximen Nao ? » *

* Note du traducteur : Le prénom du héros, Nao, signifie littéralement « faire du raffut ».

Rapport du jury

L'extrait proposé consiste en la première page du quinzième roman de Mo Yan (né en 1955), paru en 2006 sous le titre *Shengsi pilao*, distingué par plusieurs prix littéraires, et dont la traduction française par Chantal Chen-Andro paraît en août 2009 sous le titre *La Dure Loi du Karma*. Le ton humoristique de l'œuvre a bien été préservé par le seul candidat ayant composé pour cette épreuve, dont la copie a obtenu la note de 13,5. Le jury regrette en vérité de n'avoir pu mieux récompenser sa traduction fort élégante dans l'ensemble, qui démontrait des compétences linguistiques solides et une justesse stylistique très appréciée.

La copie contient en effet un certain nombre de fautes et maladresses surprenantes, que le jury suppose le plus souvent causées par étourderie, eu égard à la maîtrise du lexique et de la syntaxe démontrée par ailleurs. Le tribunal des enfers (*yincao difu*) est tantôt seulement désigné comme « enfers », ceux-ci (*diyü*) étant plus loin eux-mêmes désignés comme « prison ». Si ce n'est du fait d'une lecture inattentive de propositions sans difficulté lexicale particulière, on se demande pourquoi le narrateur s'imagine transformé en « gravier » après « quelques instants de plus », alors que la plus

légère tape aurait suffi à le réduire en miettes/poussière. De même, l'omission de *you* (huile), dans la proposition *wode shenti diyou xili* était fort dommageable, et la traduction donnée (« ma santé s'égouttait en crépitant », au lieu de « l'huile s'égouttait de mon corps en crépitant »), est en définitive plus intrigante et malheureuse que gravement fautive. L'étourderie aura finalement causé un effet de comique involontaire, lorsque le narrateur est « cuit pendant une heure, comme on fait avec les oiseaux » plutôt que frit comme un poulet pendant un long moment (si *bange shichen* désigne à la lettre la moitié d'une veille, autrement dit une heure, la locution lexicalisée prend le plus souvent le sens moins précis d'un « bon moment »), avant d'être extrait de sa marmite d'huile bouillante « avec des fourchettes » au lieu de fourches, plus appropriées.

En guise de conseil de bon sens, on rappelle qu'outre la traque des simples fautes d'orthographe et omissions (ici peu nombreuses), la relecture finale d'une traduction, qui doit être effectuée avec la distance la plus critique possible, a notamment pour objectif de ne laisser aucune incohérence, étrangeté ou absurdité sans vérifier qu'elle soit bien due à l'auteur et non au traducteur.

Enfin, les candidats n'hésiteront pas à signaler par une « note du traducteur » un jeu de mot précisément intraduisible, en particulier lorsqu'il s'appuie comme dans la dernière phrase de l'extrait sur un nom propre (Nao, qu'il eût été en l'occurrence ridicule de traduire : « Alors, Ximen – ou pire encore Porte Occidentale – Raffut, tu fais encore du grabuge ? »).

VERSION ARABE

Rapport de correction

Le texte proposé en arabe cette année était un extrait d'un roman de Habib Selmi (écrivain contemporain d'origine tunisienne vivant en France) publié en 2008 à Beyrouth : « Les odeurs de Marie-Claire » début du chapitre 4).

Le texte ne présentait pas de difficultés particulières de compréhension. Par contre, il réclamait une attention particulière pour le rendre en bon français.

Seuls 2 candidats ont choisi de passer cette épreuve en arabe. Les notes vont de 1 à 13.

L'un n'a traduit que la moitié du texte. Des contre-sens à presque chaque ligne, une orthographe en français très défectueuse, une incapacité à reconnaître le prénom « Marie-Claire » ou le nom du quartier parisien « Ménilmontant », pourtant tous deux très transparents en arabe (ماري كلير / مينيلمونتون).

L'autre a parfaitement compris le texte. Sa traduction comportait cependant de nombreuses erreurs dans les concordances des temps (le texte arabe était au présent : il était préférable de faire de même en français), ainsi que plusieurs maladresses ou mauvaises formulations :

- "en approchant ses mains de son visage"
- "j'ai étendu mes jambes"
- "l'odeur du sommeil dont elle embaumait encore"
- "quand j'étais née"
- "et même elle n'a dit mot"
- "toutes ces négligences que j'avais subies"
- "l'envie de reprendre ces choses lointaines"

Proposition de traduction

- Quelle étrange coïncidence que celle qui nous a réunis !..Une Parisienne née à Ménilmontant et un paysan venant d'un petit douar tunisien. Marie-Claire rit en approchant les mains de son visage pour examiner ses ongles recouverts d'un vernis en harmonie avec la couleur de ses lèvres. Elle est assise sur une chaise qu'elle a posée près de la fenêtre fermée. Pieds nus et bras découverts pour profiter de la chaleur des rayons du soleil d'automne qui s'infiltrèrent dans le salon à travers la vitre. Il est évident qu'elle a bien dormi et pris son petit-déjeuner comme elle l'aime. Tout en elle, ses mouvements, ses regards, son rire, sa façon de s'asseoir sur la chaise, révèle qu'elle est contente, heureuse d'elle-même, de moi, de la vie, en ce matin automnal ensoleillé. Je tire une chaise et la mets à côté d'elle, puis je m'assois et étends le plus possible les jambes au point d'effleurer les pots de fleurs. Marie-Claire se penche pour mettre la tête sur mon épaule. Je me baisse un peu, et après avoir fermé les yeux, je sens le parfum du sommeil qui s'exhale encore d'elle, mélangé aux différentes odeurs sécrétées par le corps durant la nuit, bien qu'elle se soit lavée.

- Le sais-tu ? Quand je suis née, tu avais sept ans... Précisément sept ans trois mois et dix neuf jours...

Au début, je décide de rester silencieux et de garder pour moi ce que je considère, je ne sais trop pourquoi, être un secret. Puis, je sens que cette attitude n'est pas convenable avec la femme que j'aime, qui vit avec moi et avec laquelle je partage presque tout. De plus, l'affaire est simple et ne nécessite pas d'être entourée d'un tel mystère.

- Je ne suis pas sûr que le compte soit bon.

- Comment ? Je connais parfaitement ta date de naissance.

- Mais je ne suis pas certain d'être vraiment né à cette date... A cette époque, les gens à la campagne ne portaient pas grand intérêt à la date de naissance... Parfois, ils oubliaient de faire enregistrer leurs enfants et ne le faisaient que bien longtemps après.

Bizarrement, cela n'étonne pas Marie-Claire : elle ne dit rien. Avec fougue, elle appuie la tête sur mon épaule comme si elle veut me consoler de cette indifférence que j'avais connue. De longs instants plus tard, elle m'interroge :

- Et que faisais-tu à cet âge ?

- Beaucoup de choses...

- Quelles choses ?

- Des choses sans intérêt.

- Je voudrais que tu me les racontes... Je voudrais savoir comment tu vivais quand tu étais enfant !

Je n'hésite pas longtemps et réponds facilement à sa demande car le désir de faire revivre ces choses anciennes me possède moi aussi.

"Les odeurs de Marie-Claire" - Habib Selmi - Beyrouth - 2008

**Version roumaine : sujet proposé par Mme Hélène Lenz.
Rapport présenté par Mme Hélène Lenz**

Deux candidats ont composé en roumain cette année avec de bons résultats : 14/ 20 et 15/20. Pas de contresens dans les deux cas. La copie notée 14 contenait de petits faux-sens ou légers barbarismes ('poses d'ermite' pour attitudes ascétiques, ' déguster la littérature d'analyse' pour ' goûter...'. La copie notée 15 comptait deux faux-sens. Les deux candidats ont traduit littéralement un idiotisme (deuxième personne du singulier à traduire par 'on' dans certains contextes). Sans constituer un faux-sens, ce choix communique au correcteur/ lecteur une impression de non-familiarité avec les usages de la transposition du roumain en français relevant de principes de stylistique/ linguistique contrastive. La copie notée 14 comportait en en-tête des observations sur des erreurs de graphie dans le texte roumain. Deux remarques étaient pertinentes. Pertinentes : *să urmăre*□*ti* (coquille sans incidence sur une erreur de traduction virtuelle), *artă* (coquille susceptible d'entraîner une erreur de traduction). Dans les deux copies, il n'y a pas eu d'erreur entraînée par ces coquilles. Non pertinente : *făcînd* (sic dans l'édition roumaine de 1973).

La copie notée 15 communiquait une meilleure impression de fluidité/ élégance du discours que la copie notée 14.

**Sujet proposé par Mme H. Lenz.
Proposition de traduction : H. Lenz.**

Comment lire un livre

11 mai

Quand j'étais étudiant et que j'usais des bibliothèques de l'Etat roumain, je lisais dans des attitudes ascétiques : tête entre les paumes, je faisais porter le poids de mon corps tantôt d'un côté, tantôt de l'autre pour éviter avant tout de m'user les coudes. Un tel mode de lecture me semblerait aujourd'hui dépourvu de volupté. D'ailleurs, *lecture* est un terme impropre. Il était surtout question de reproduire le texte dans des notes dépassant parfois les dimensions du volume par mes collaborations personnelles. L'étudiant lit sans compétence aucune, comme la plupart des femmes. Ces dernières tournent une page comme si c'était du linge et signalent les étapes de leur lecture à coups d'épingles à cheveux, d'enveloppes ou d'indécents « jusqu'ici ».

J'ai vu des gens lire en marchant dans la rue, je ne sais s'ils étaient absorbés par l'intérêt de leur livre ou désireux d'ébaubir la société par la noblesse de leur occupation. En ce temps, je croyais, comme tout un chacun qu'on lit un livre pour son contenu mais je sais aujourd'hui que lire peut se constituer en art gratuit, sans autre fin que lui-même.

On ne doit pas lire les livres en public ; il faut s'enfermer avec eux chez soi, dans la solitude. La position dans laquelle consulter un livre est d'une importance capitale.

Les vers, par exemple, doivent être lus en déambulant dans la pièce, pour leur donner un rythme déclamatoire.

Il faut lire les romans d'action couché par terre, tête dans les mains, tel un chef d'état major au-dessus d'une carte stratégique sur laquelle étudier le déplacement des héros.

La littérature d'analyse doit être goûtée couché sur le dos. Après chaque tournant psychologique, on a ainsi le loisir de poser le livre au sol et de suivre des yeux au plafond ses perspectives spirituelles (...).

(Publié d'après *Viața Literară*, IV, 109, p. 1, 1929.)

G.Călinescu « *Gilceava în eleptului cu lumea* ». Ed. Minerva, București, 1973, p.53-54.

RAPPORT SUR LES EPREUVES ORALES

Rapport sur la leçon

Les sujets de leçon ont été répartis de manière relativement équilibrée entre les six programmes mais on a observé cette année une nette prédominance des leçons *stricto sensu* au détriment des études littéraires.

Programme médiéval : 26 sujets : 19 leçons, 7 études littéraires.

XVIe siècle: 35 sujets : 30 leçons, 5 études littéraires.

XVIIe siècle : 38 sujets : 31 leçons, 7 études littéraires.

XVIIIe siècle : 28 sujets : 26 leçons, 2 études littéraires.

XIXe siècle : 40 sujets : 32 leçons, 8 études littéraires.

XXe siècle : 38 sujets 36 leçons, 2 études littéraires

Après une synthèse en forme de bilan sur le traitement des différents programmes de cette session 2009, on dressera un inventaire partiel des sujets qui ont été proposés en les resituant dans la typologie caractéristique de l'épreuve. On reviendra sur les attentes du jury et on dispensera quelques rappels méthodologiques pour la préparation et la mise en œuvre sereines de ce « grand oral » de l'agrégation de lettres modernes.

I Remarques à propos du traitement des différents programmes de la session 2009

1 .1. Le Moyen-Age : *Le Jeu de Saint-Nicolas, Le Jeu de la Feuillée et Le Jeu de Robin et Marion*

Le programme médiéval, quand il a fait l'objet d'une préparation solide, a donné des résultats plutôt bons, selon une tendance qui se confirme depuis plusieurs années. Il est clair que, pour les œuvres du Moyen-Age, les candidats sont conscients de la nécessité d'un travail rigoureux du texte. La capacité des meilleurs candidats à développer des lectures subtiles de certains vers et à circuler dans les différents jeux a été valorisée. On déplore cependant que trop de leçons n'aient pas cité suffisamment d'extraits des pièces et se soient contentés de renvois périphériques.

Les leçons proposées étaient ciblées indifféremment sur une, deux ou trois pièces. Pour les questions portant sur la totalité du programme, il importait de ne pas dissocier l'étude des différents textes à l'intérieur des grandes parties : on a vu trop d'approches biaisées qui abordaient séparément, selon une démarche successive plus ou moins déguisée, les trois œuvres.

La leçon et l'étude littéraire portant sur les textes du Moyen-Age appellent un usage spécifique des citations : comme pour les autres programmes, celles-ci doivent être lues correctement et avec conviction (la prononciation étant secondaire), elles appellent des analyses précises, mais il est impératif de fournir, à la suite de la lecture du texte original, une traduction intégrale la plus fidèle possible. Cette aptitude à traduire sans erreur les passages cités joue un important rôle discriminant. Le jury repère très vite les stratégies d'évitement de ceux qui manquent de familiarité avec le texte. On a pu regretter que certains candidats, aptes à développer des analyses pertinentes, n'aient pas été en mesure de citer les passages susceptibles d'illustrer opportunément leur propos. On ne dira

donc jamais assez que la maîtrise sans failles du texte et de sa traduction constitue non seulement un *requisit* pour le programme médiéval mais qu'elle participe aussi d'une nécessité méthodologique prioritaire pour sa préparation. L'approche rigoureuse du texte aurait permis dans bien des cas d'éviter des affirmations contestables et des contresens inhérents aux traductions approximatives ou franchement erronées (à l'instar de telle surinterprétation « satirique » du portrait de Maroie).

En dehors de cette dimension « linguistique », le traitement littéraire attendu de ces textes du Moyen-Age ne diffère pas de celui que les étudiants doivent maîtriser et mettre en œuvre pour les textes des autres périodes. On ne saurait trop recommander aux candidats de renforcer leurs connaissances générales sur le contexte socio-historique et la littérature médiévale afin de prévenir des anachronismes et des contresens. Les approches spécifiquement poétiques ne doivent pas être négligées, notamment pour les études littéraires : celles-ci requièrent, comme pour les autres programmes des études lexicales, des analyses stylistiques et une prise en compte des jeux intertextuels (échos de vers, reprises parodiques). Les effets de polyphonie dans les différentes pièces au programme méritaient d'être compris et analysés avec précision, dans la mesure où ils confèrent à ces œuvres toute leur profondeur. Le jury a déploré la faiblesse générale de l'analyse du comique et de ses procédés (satire, burlesque, ironie). Trop de candidats ont fait l'impasse sur l'approche dramaturgique indispensable de ces textes de théâtre : l'art du dialogue pouvait être étudié comme structuration de la parole dramatique ; il aurait fallu rappeler, à l'occasion d'une leçon sur les lieux, que l'espace théâtral médiéval est créé par le langage, en l'absence de toute didascalie ; il importait à par ailleurs de remarquer la typification des lieux autant que leur dimension symbolique.

En conclusion, les candidats seront avisés de veiller à combler d'éventuelles lacunes sur le contexte historique et les codes poétiques de la période. Ainsi seront-ils mieux en mesure de pouvoir éclairer des jeux de réécriture : dans les trois jeux proposés cette année, on pouvait observer ainsi la mise en drame d'éléments issus de genres littéraires antérieurs ou concurrents (chanson de geste, hagiographie, fabliau...). La base du travail demeure en tout état de cause une parfaite compréhension de la lettre du programme afin de pouvoir traduire en toute sérénité sans risque d'erreurs et d'hésitations. Le recours aux traductions ne constituera qu'une béquille et non une voie d'accès à ces textes. Répétons-le à l'attention des candidats 2010 qui n'auraient pas été suffisamment avertis sur ce point : à l'oral, la traduction du texte médiéval n'est pas fournie pour la préparation de la leçon et de l'étude littéraire, et les prestations où la traduction des citations proposées est absente ou aléatoire se voit lourdement pénalisée.

1.2. Bonaventure des Périers : les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*

L'écart de notes sur cet auteur est extrême, les notes oscillant de 3 à 19. Les meilleures leçons se sont distinguées par un sens de la nuance et une aisance dans le maniement des exemples. La bonne connaissance d'un recueil certes difficile à mémoriser par sa discontinuité s'est avérée très payante. Les candidats qui n'avaient qu'une connaissance approximative ont échoué à penser les sujets proposés, plaquant des lieux communs et récitant des éléments de cours au lieu de s'efforcer de penser une problématique adaptée : pour traiter « Violence et tragique », il n'était ainsi guère judicieux d'occuper les trois quarts de l'exposé avec des considérations filandreuses sur l'écriture comique.

Le texte de Bonaventure exigeait de solides compétences linguistiques. Le jury a relevé trop d'imprécisions et d'explications fausses des proverbes et calembours. Leur éclairage s'imposait en particulier dans les études littéraires qui auraient dû par ailleurs prendre en considération, sans fausse pudibonderie, les métaphores grivoises.

Comme pour le programme médiéval, les lacunes contextuelles ont hypothéqué la compréhension des enjeux. Des mises en perspective littéraires avec l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre ou les fabliaux ont souvent fait défaut et si ces parallèles ne s'imposaient pas de manière systématique, ils pouvaient être utiles pour faire ressortir de manière différentielle la position de Des Périers (par exemple sur la question de la vie conjugale). Le jury s'attendait une meilleure prise en compte des intertextes et à une plus grande familiarité avec les codes de la narration brève et de la facétie.

Les candidats n'ont pas toujours fait le meilleur usage de leurs lectures secondaires qui se sont parfois substituées de façon mécanique à leur réflexion personnelle. Il était indispensable de se réapproprier ces connaissances critiques et de les utiliser à bon escient, sans surinterprétations ni contradictions internes. On a entendu trop d'interprétations forcées faisant de Des Périers un évangélique. Cette lecture plaquée sur les *Nouvelles Récréations* s'est même vue utilisée à l'appui d'analyses qui allaient au contraire dans le sens d'une mise en évidence de la parodie des inscriptions scripturaires.

Les lectures n'ont que rarement restitué la saveur du texte de Des Périers. Trop de candidats ont dispensé des lectures plates et ennuyeuses des extraits retenus, et ils n'ont pas fait l'effort d'une mise en situation minimale : celle-ci garantissait pourtant une meilleure intelligibilité du propos et elle pouvait étayer et enrichir les analyses autant que confirmer les aptitudes pédagogiques du candidat .

1.3. Théophile de Viau : *Les Œuvres Poétiques*

Ce recueil poétique a été des plus maltraité : beaucoup d'étudiants n'ont pas ou guère compris ces poèmes, dont les références culturelles et littéraires leur étaient visiblement étrangères. Dès lors, ils se sont raccrochés paresseusement aux cours et aux manuels, et le jury a déploré de voir revenir des éléments stéréotypés sur le poète officiel-courtisan au XVIIe siècle, *doxa* sans intérêt pour l'écriture et la poétique de Théophile, qui fait souvent bien autre chose que ce qu'il proclame.

La connaissance du texte est apparue très partielle, les candidats convoquant toujours les mêmes pièces. Ils ont éprouvé une évidente difficulté à situer la pratique de Théophile dans son contexte et par rapport à ses modèles historiques. Il aurait convenu de replacer cette écriture poétique dans le cadre de la poésie d'éloge (dans la tradition du genre de l'ode), de la satire, ou de la poésie gnomique. Les emprunts à la tradition épique auraient dû être identifiés. Les notions de stoïcisme et d'épicurisme n'ont pas été évoquées avec une rigueur suffisante. La question du naturel elle-même n'a pas été abordée en tant que produit d'une poétique et effet d'écriture.

L'ignorance des candidats a entraîné des analyses plates et entachées de multiples confusions, les règles de la poésie du temps étant méconnues et parfois amalgamées avec une topique conventionnelle (pétrarquisme, *locus amoenus*, usage de la mythologie). Sans tomber dans le « technicisme », un outillage rhétorique et linguistique s'imposait pour traiter certaines questions : comment aborder « Adresses et dédicaces » sans faire appel aux notions d'énonciation, de situation de parole, d'illocution et de force illocutoire ? Les études littéraires ont été pour leur part

insuffisamment illustrées par des analyses précises et circonstanciées, et les candidats ont négligé les commentaires sur la prosodie et la versification. Tout se passe comme si certains tendaient à considérer comme réglée l'analyse de la poésie lorsqu'ils ont rappelé dans leur introduction qu'il s'agit d'un recueil poétique !

On a pu regretter, même dans de bonnes prestations, que les citations aient été dites sans soin ni émotion. Des lectures trop rapides, monocordes, n'étaient guère de nature à faire revivre ces poèmes. Faut-il rappeler encore une fois à l'attention d'étudiants de lettres et futurs enseignants que la connaissance d'un recueil poétique passe par la voix et par la diction ?

1.4. Voltaire : le *Dictionnaire philosophique*

Les leçons sur le *Dictionnaire Philosophique*, notées de 2 à 17, ont été très discriminantes. A la différence des textes précédents, la connaissance de l'auteur et les références approfondies au texte n'ont que rarement fait défaut aux candidats. Ce texte stimulant a inspiré parfois d'excellentes problématiques.

Les carences observées sont imputables à deux défauts majeurs : d'une part, une connaissance insuffisante de l'intertexte (*Dictionnaire philosophique* de Bayle, la Bible et ses commentaires) ; d'autre part un manque de recul critique par rapport aux montages et aux manipulations de ce faux dictionnaire. Les contradictions de la pensée voltairienne n'ont pas été toujours bien repérées. On a aussi pu déplorer une tendance fâcheuse à l'hagiographie du philosophe et de sa « tolérance ».

Les leçons ratées l'ont été en raison d'une mauvaise définition des termes du sujet. Cette absence de rigueur initiale a occasionné des dérives (« l'écriture polémique » confondue avec la « tonalité polémique », « le politique » identifié à « l'homme politique », le « catéchisme voltairien » réduit au déisme, en escamotant la dimension politique) et conduit à des montages d'éléments disparates de cours. Les notions d'engagement, d'ironie et de performatif ont été maniées de façon trop approximative. La question attendue de l'ironie voltairienne a visiblement embarrassé les candidats : la leçon sur « rire, sourire et subversion » a été aplatie et maltraitée, faute d'une tentative de définition précise ou du moins de distinction des formes et des degrés de l'humour, de l'ironie et du comique. Les candidats n'ont pas pensé à mettre en perspective les questions de poétique avec l'arrière-plan culturel : une question comme celle des figures de l'auteur impliquait une mise au point sur le statut juridique de l'auteur au XVIIIe siècle.

1.5. Hugo : *Hernani* et *Ruy Blas*

Hugo n'a pas donné pas lieu à des exposés très brillants parce que les candidats ont été visiblement désarçonnés par le « trop plein de matière » à traiter alors même qu'ils abordaient l'épreuve en se disant que le volume textuel n'est pas si grand. Dès lors, c'est sur Hugo que les difficultés de gestion du temps ont été les plus évidentes : du trop court (23 minutes) au trop long (la moitié de l'exposé prévu au bout de 40 minutes), les candidats ont mal géré leur temps de parole.

Comme on l'a déjà constaté à l'écrit, les candidats n'ont pas été vraiment sensibles à la poésie du texte et ils n'ont pas su introduire dans leurs exposés des interprétations appuyées sur le rythme du vers, les récurrences sonores d'un passage ou le rôle d'une métaphore... C'est d'autant

plus regrettable que la leçon ou l'étude littéraire doivent montrer la capacité du candidat à convoquer bon nombre d'exemples, certes, mais aussi son aptitude à en choisir quelques-uns qu'il exploite davantage en déployant l'analyse. Cet équilibre a été trop rarement vérifié. De même, les remarques liées à la dramaturgie, la scénographie et les enjeux scéniques (langage du décor et des objets) ont été réduites à la portion congrue, comme s'il ne s'agissait que d'outils superfétatoires à l'analyse du texte de théâtre...

De manière générale, les enjeux du siècle romantique, les connaissances historiques et ce qu'on appelle, en sociocritique, le « co-texte » semblent totalement étrangers aux candidats si ce n'est sur le mode de la caricature déformante, propice à l'hagiographie benoîte d'un Hugo en réalité bien plus complexe et plus sombre qu'on pourrait le croire. Les candidats n'ont pas mis en relation les conditions historiques d'écriture et de représentation avec les sujets proposés. Ainsi le fameux « libéralisme en littérature » de la préface d'*Hernani* a-t-il donné lieu à trop de simplisme de la part des candidats, pourtant férus de « topique » et autre « ethos ». Les questions politiques et esthétiques ne peuvent se superposer aussi facilement. Mais envisager la question de l'Histoire dans le drame ou de son rapport avec le lyrisme sans faire référence à la fin de la Restauration ou aux années de la Monarchie de Juillet relève de la même lacune que celle qui consiste à négliger le contexte politique des intrigues, entre la question d'une féodalité déclinante et celle d'une monarchie dérégulée. Il s'agit d'un manque évident de bon sens.

Les études littéraires n'ont pas été mieux traitées alors que le genre théâtral semble pourtant offrir des prises à l'esprit d'observation des candidats... Dans ces analyses limitées, la mise en lumière du lyrisme, l'attention au travail des vers, à l'enchaînement des scènes, les changements de tempo ont été largement escamotés. Si l'on ajoute à l'imperméabilité des candidats aux questions simples et fondamentales, le manque d'une analyse précise et d'un engagement littéraire véritable, essayant de faire parler les formes au profit d'une interprétation reliée au sujet, cette session n'a pas été l'occasion de vérifier que les candidats savaient à la fois s'arranger d'un texte théâtral et d'une pensée de la représentation (de l'Histoire comme de la poésie active du texte) assez complexe. Les excellents cours dispensés dans l'année ont provoqué chez les candidats une véritable angoisse inhibant tout effort d'analyse cohérente et personnelle des deux drames de Hugo.

1.6. Bernanos : *Sous le Soleil de Satan*

Les candidats ont eu une difficulté extrême à s'approprier ce texte. Le jury a été surpris par la manière dont ils semblaient tributaires, et même prisonniers de leurs cours et des lectures critiques de l'année. Cela a abouti à une uniformisation regrettable des points de vue. Les lectures personnelles ont été d'une rareté désespérante.

La dimension métaphysique du roman de Bernanos n'a guère été comprise. Le personnage de Saint-Marin a trop souvent été faussé. La critique du dilettantisme fin de siècle –sans appel chez Bernanos– s'est transformée, dans plusieurs leçons, en une vision plus complexe, comme si Saint-Marin avait compris la sainteté de Donissan, alors que la fin du roman est sans ambiguïté : Saint-Marin n'a fait qu'effleurer ce qu'il croit être la paix du saint et qui n'est, en réalité, qu'une lutte à laquelle il n'est pas même sûr que la mort mette un terme.

De même l'ironie subtile de l'*incipit* a trop souvent été interprétée comme un éloge de Paul-Jean Toulet et d'une poésie symboliste, à laquelle pourtant Bernanos tourne résolument le dos. La

plume polémique de l'auteur est aux antipodes de la vision esthétisante de l'artiste « accoudé à la table de marbre » qui se contente de regarder « monter la nuit ».

Le personnage de Mouchette a été réduit trop souvent à une figure maléfique, sous l'emprise de Satan. La soif d'absolu qui anime Mouchette et qui la relie étroitement au personnage de Donissan, n'a été identifiée que par de rares candidats.

II Typologie des sujets proposés

L'inventaire rapide des sujets proposés en 2009 permet de confirmer les usages de l'épreuve et les tendances avérées durant les sessions précédentes : on rappellera donc, pour mémoire, cette typologie des sujets auxquels les candidats peuvent s'attendre ainsi que leurs exigences spécifiques.

2.1. Sujets thématiques

Deux types de sujets thématiques sont possibles :

-d'une part des sujets ciblés sur un « lieu commun » au sens antique du terme, catégorie intemporelle qu'on retrouve tous les ans à propos de tous les auteurs dans les leçons d'agrégation : l'amour, la mort, le corps, le désir, le plaisir, la souffrance, l'espace, le temps, le père, la mère, la femme

- d'autre part des « thèmes » appartenant en propre à une oeuvre, construits par elle sans toujours préexister ailleurs –selon l'acception de la critique littéraire, dite « thématique ».

2.1.1. Exemples de *topoi* appliqués aux œuvres du programme

- Le corps dans les jeux au programme (*Saint-Nicolas, La Feuillée, Robin et Marion*)
- L'espace dans les jeux au programme
- Le divin dans le *Jeu de Saint-Nicolas*
- La folie dans le *Jeu de la Feuillée* et dans le *Jeu de Robin et Marion*
- Temps et lieux dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis*
- Les représentations de la religion dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis*
- Nature et société dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis*
- L'homme et l'animal dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*
- Le corps dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*
- La femme dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*
- Guerre et paix dans les *Œuvres poétiques* de Théophile
- Masculin/féminin dans les *Œuvres Poétiques* de Théophile de Viau
- L'autre dans *Le Dictionnaire Philosophique* de Voltaire
- Le double dans les deux pièces de Hugo
- La nuit dans *Hernani* et *Ruy Blas*
- Le traitement de l'histoire dans les pièces de Hugo au programme
- Espaces, lieux, paysages dans *Sous le Soleil de Satan*
- La nuit dans *Sous le Soleil de Satan*

2.1. 2. Exemples de thèmes plus spécifiques aux oeuvres

- Le miracle dans le *Jeu de Saint-Nicolas*
- La taverne dans le *Jeu de Saint-Nicolas* et dans le *Jeu de la Feuillée*
- Facétie et cruauté dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*
- Crime et châtement dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*
- La nature et le naturel chez Théophile de Viau
- Sensations, émotions et sentiments dans les *Œuvres poétiques* de Théophile
- Songes et rêveries dans les *Œuvres poétiques* de Théophile
- Poétique de l'eau dans les *Œuvres poétiques* de Théophile
- La peine et le plaisir dans les *Œuvres poétiques* de Théophile
- La tolérance dans le *Dictionnaire philosophique*
- Les lois dans le *Dictionnaire philosophique*
- L'amour et la mort dans *Hernani* et *Ruy Blas*
- La mélancolie dans *Hernani* et *Ruy Blas*
- La royauté dans *Hernani*
- La représentation du Mal dans *Sous le Soleil de Satan*
- La présence du mal dans *Sous le Soleil de Satan*

2.1.3. Comment aborder ces sujets thématiques

En dépit de l'apparente transparence de ces sujets, très attendus, on ne saurait trop recommander aux candidats de bien examiner l'énoncé précis. Des variables et des nuances d'intitulé peuvent recouvrir des intentions différentes. Il est important d'être attentif notamment à la polysémie du mot ou des mots (« femme » par exemple dans sa double acception de personne féminine et d'épouse), à la présence ou nom d'un déterminant générique, du singulier ou du pluriel (la femme/les femmes), de la majuscule (le Mal, le mal), à l'éventuelle association de notions (« la peine et le plaisir »), au complément de nom qui spécifie une notion. Si l'énoncé contient les mots mêmes de « thème », « thématique », « image », « figure », « représentation », on doit en tenir compte pour orienter sa réflexion. Deux sujets apparemment très proches comme « présence du mal » et « représentation du Mal dans le roman de Bernanos » ne sont pas identiques.

Le travail de définition ne saurait se borner à retranscrire les définitions des dictionnaires : celles-ci conduisent trop souvent à des impasses et mieux vaut réfléchir chaque fois au sens précis de l'expression appliquée aux textes du programme. L'intérêt propre à ces sujets topiques est d'inviter les candidats à mieux penser la singularité du traitement d'un thème général dans un programme particulier. C'est cet infléchissement d'un thème qu'il faut chaque fois examiner, en fonction de l'époque, du genre, de l'écriture de l'auteur. Ces sujets, comme les autres, exigent le recours à un questionnement littéraire, poétique, narratif, théâtral précis, afin d'éviter le ventre mou de catalogues dénués d'intérêt pour éclairer le sens d'un texte.

2.2. Sujets notionnels ou techniques

Ils font intervenir un champ de connaissance critique, sans spécialisation excessive cependant : étude du récit, de la poésie, du théâtre ; analyses de genres, de formes, de registres ou de procédés d'écriture.

Exemples pour la session 2009 :

- Le comique dans le *Jeu de Saint-Nicolas*
- Le comique dans les pièces médiévales au programme
- L'art du dialogue dans le *Jeu de Saint-Nicolas*, le *Jeu de la Feuillée* et le *Jeu de Robin et Marion*
- Le *Jeu de Saint-Nicolas* et l'épopée
- Le merveilleux dans *Le Jeu de Saint-Nicolas* et dans le *Jeu de la Feuillée*
- L'art de clore dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis*
- Dialogue et dialogisme dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis*
- L'image du lecteur dans les *Œuvres poétiques* de Théophile
- Adresses et dédicaces dans les *Œuvres poétiques* de Théophile
- Allocataires, destinataires, dédicataires dans les *Œuvres poétiques* de Théophile
- Les titres, l'ordre alphabétique, les définitions, le début d'article dans le *Dictionnaire philosophique*
- L'écriture polémique dans le *Dictionnaire philosophique*
- Figures de l'auteur dans le *Dictionnaire philosophique*
- Figures du lecteur dans le *Dictionnaire philosophique*
- Le monologue dans *Hernani* et *Ruy Blas*
- Le double dans les pièces de Hugo
- Poésie lyrique et poésie dramatique dans *Hernani* et *Ruy Blas*
- Grotesque et sublime dans les pièces de Hugo
- La part du rire dans les drames de Hugo au programme
- Le rire et les larmes dans *Hernani* et *Ruy Blas*
- Le vers dans *Hernani* et *Ruy Blas*
- La satire dans *Sous le Soleil de Satan*

Il est important que les candidats disposent d'une définition précise des notions convoquées. Ce travail définitoire ne doit pas être confiné dans l'introduction mais il doit être prolongé et rectifié le cas échéant tout au long de la leçon. On ne saurait s'accorder au demeurant sur le sens *a priori* et absolu d'une notion indépendamment du texte auquel il se rapporte, de son époque et de son genre.

L'aspect technique de ce type de sujet est important. Pour une question comme « dialogue et dialogisme dans les *Nouvelles Récréations*, l'ignorance de la notion bakhtinienne de dialogisme est fâcheuse. Pour autant, ces bases techniques indispensables n'autorisent pas les candidats à verser dans un formalisme excessif et un pédantisme stérile. L'analyse d'une technique et d'un procédé n'a d'intérêt que si elle aboutit à une réflexion sur le sens.

2.3. Sujets sur un personnage (ou plusieurs personnages)

Quelques exemples :

- Les personnages dans le *Jeu de Saint-Nicolas*
- Les personnages féminins dans le *Jeu de la Feuillée* et le *Jeu de Robin et Marion*
- Les Sarrasins dans le *Jeu de Saint-Nicolas*
- Gens de peu et gens de bien* dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*
- Les prêtres dans le *Dictionnaire philosophique*

- Les personnages féminins dans les pièces de Hugo au programme
- Figures du pouvoir et de l'impuissance dans *Hernani* et *Ruy Blas*
- Donissan, figure christique dans *Sous le Soleil de Satan*

Pour ce type de sujet, les candidats ont intérêt à connaître les travaux de Philippe Hamon et de Vincent Jouve, de Michel Zérafra pour le roman, sans oublier l'apport de Robert Abirached pour le théâtre moderne. Il convient d'envisager d'être attentif au nom, à la construction, aux mises en relation, de ne négliger aucun des enjeux dramatiques ou narratifs, psychologiques ou esthétiques du personnage. Il importe aussi de problématiser la réception (« l'effet-personnage », selon l'expression de Philippe Hamon et de Vincent Jouve), et de s'interroger en particulier sur les satisfactions mais aussi les frustrations qu'un personnage ne cesse de susciter chez le lecteur ou le spectateur.

Les bonnes leçons sur les personnages doivent intégrer la prise en compte de ces différents aspects : la question « Donissan, figure christique » invite à un questionnement thématique, mais aussi narratologique et oblige à interroger les émotions pour mieux cerner en quoi ce faisceau narratif, idéologique, affectif constitue un filtre pour le récit et sa lecture.

2.4. Sujets sur une citation ou sur une question

- Le Jeu de Robin et Marion*, une œuvre sans enjeu ?
- Les Nouvelles Récréations et joyeux devis*, des contes cruels ?
- Théophile : « La règle me déplaît, j'écris confusément »
- Théophile libertin dans les *Œuvres Poétiques* ?
- Théophile de Viau peintre dans les *Œuvres Poétiques* ?
- « Vous qui lisez et qui pensez, concluez » (*Dictionnaire philosophique*)
- Le Dictionnaire philosophique*, une œuvre optimiste ?
- Hernani* et *Ruy Blas* : drames de l'histoire ?
- Hernani* et *Ruy Blas*, un « théâtre de l'âme »
- Sous le Soleil de Satan*, un roman politique ?
- *Sous le Soleil de Satan*, roman à thèse ?
- *Sous le Soleil de Satan*, roman fulminant ?
- « Lucifer ou la fausse Aurore » (*Sous le Soleil de Satan*)
- « La magistrature de l'ironie » dans *Sous le Soleil de Satan*

Ce type de sujet, plus inattendu et inventif, se signale par l'usage visible d'une ponctuation qui force l'attention : guillemets, point d'interrogation. Ce dernier peut être absent. Pour les citations, lorsque l'auteur et l'origine ne sont pas mentionnées, c'est que le jury estime que le candidat est en mesure de les retrouver.

Les candidats semblent déroutés à l'excès par ces énoncés qui en appellent pourtant à des compétences qu'ils ont l'habitude de mettre en œuvre pour la dissertation. Ces sujets appellent de fait une démarche problématique qui se rapproche de celle de l'exercice de composition française sur programme. Il s'agit de partir d'une analyse très serrée de la citation ou la question, impliquant une aptitude à la remettre dans son contexte. L'enjeu est de faire de cette question un moyen d'interroger les textes. Dans ce travail de confrontation, il s'agit moins d'en vérifier docilement la pertinence que d'en apprécier les limites éventuelles.

2.5. Etudes littéraires

Avec les sujets portant sur les « topoï », ce sont les études littéraires qui ont donné lieu aux plus mauvaises notes lors de la session 2009. Les candidats ont des difficultés certaines avec cet exercice qui implique une étude précise d'un ensemble textuel recouvrant quantitativement une dizaine à quelques dizaines de pages.

Voici un relevé de quelques études littéraires proposées :

- Jeu de la Feuillée* : v 51-321 ; v. 557-873
- Jehan Bodel, *Le Jeu de Saint-Nicolas* : v 576-991
- Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, v 400-780
- Nouvelles Récréations et joyeux devis* : étude littéraire des nouvelles 1 à 3
- Nouvelles Récréations et joyeux devis* : étude littéraire des nouvelles 79 à 81
- Nouvelles Récréations et joyeux devis* : le curé de Brou, nouvelles 33 à 36
- Théophile de Viau, XXXIV à XXXVIII 1^{ere} partie
- Théophile de Viau : étude littéraire de *La Solitude*
- Théophile de Viau : étude littéraire des Stances I, 25-30
- Théophile de Viau : étude littéraire des Trois Requête dans la 3^e Partie des *Œuvres Poétiques*
- Dictionnaire philosophique* : d'Abbé à Ange
- *Dictionnaire philosophique* : les Catéchismes
- *Dictionnaire philosophique* : d'Enthousiasme à Folie
- *Hernani*, Acte III
- Hernani*, Acte IV, scènes 4 et 5.
- Hernani*, Acte V, scènes 3 à 6
- Ruy Blas*, acte III, scènes 2 et 3
- Ruy Blas*, acte IV, p. 207-228
- Sous le Soleil de Satan*, Prologue, III
- Sous le Soleil de Satan*, II^e partie, chapitres XIII à XV
- Sous le Soleil de Satan*, p. 148-170 « Nul moins que le saint ... Le vide et l'ombre ».

L'étude littéraire demeure une leçon mais elle a ses règles propres. Elle porte sur une partie délimitée de l'oeuvre et non sur l'ensemble ; elle implique que le candidat élabore lui-même le problème posé par ce découpage. L'étude littéraire, à une échelle élargie, appelle une méthode comparable à celle du commentaire composé : il convient d'examiner le texte, d'en rendre compte de manière problématique, précise et organisée. Le candidat doit veiller à élaborer une problématique de lecture fondée sur l'unité de la séquence et sur l'étude de l'écriture même du texte. Le dynamisme de l'analyse sera étayé par l'examen approfondi de quelques extraits incluant des commentaires stylistiques servant à mieux dégager les enjeux du texte. Il est périlleux d'éluder l'examen de la spécificité du passage et c'est une fausse planche de salut que de vouloir retrouver les orientations de son cours et de plaquer propos généraux sur l'oeuvre.

Il convient donc de procéder d'abord à une analyse serrée de la structure ou de la composition du passage, de manière interne : ordre des épisodes ou des séquences, voix, mode de narration dans un texte narratif, effets de disposition du rythme et de présence ou absence du sujet

lyrique dans un ensemble poétique, répartition des scènes, des entrées et de sorties des personnages, temps, taux d'occupation de la scène dans un texte théâtral. Il faut se poser la question du découpage opéré par le jury qui n'est en aucune façon le fruit du hasard. Qu'est-ce qui justifie le choix de cette unité précise et de ses limites ? L'unité du passage peut être très apparente, comme dans le cas d'un acte, d'un chapitre, d'une partie d'essai ou de recueil. Quand ce n'est pas le cas, le découpage répond nécessairement à une orientation de lecture. Le candidat est appelé à cerner l'unité propre du passage délimité.

Par exemple, pour l'étude d'un acte dans le théâtre de Hugo, il fallait se poser la question de savoir comment l'on passe d'une scène à l'autre, quel changement se produit d'une scène à l'autre ou à l'intérieur même d'une scène et comment le texte écrit relaie ou suggère ces changements... Aucune étude littéraire ne s'est assez penchée sur ces questions structurelles dans sa première partie. Dès lors, même si l'on a remarqué que l'acte III d'*Hernani* était commandé par une série de coups de théâtre qui précipitait l'action du côté de la péripétie, il aurait convenu d'être précis à partir d'une observation textuelle. Ensuite, seulement, les différentes valeurs accordées à l'espace scénique, aux tonalités et registres par exemple, pouvaient être explorées pour reconsidérer les effets de structure mentionnés d'abord. Mais, hélas, comme pour la leçon, les candidats ont eu peur de dire des évidences pourtant indispensables pour étayer leur pensée.

De la même façon, l'étude d'un long monologue ne peut faire l'économie de l'analyse de détail du texte : comment passer d'une partie à l'autre du monologue, quels sont les enjeux de la mise en scène du texte en fonction du lieu et du personnage ? Ces questions simples semblent sans doute conférer trop de simplicité au propos, pourtant elles sont nécessaires. Enfin, l'étude très précise de la versification, de la syntaxe et des enchaînements de métaphores est seule garante d'une lecture attentive au détail du texte donné. On peut tout de même attendre cela d'un candidat qui a eu six heures devant lui... Sauf s'il n'a aucune méthode, ce qui est inquiétant pour de futurs professeurs.

III Les critères d'évaluation d'une bonne leçon

3.1. Une appropriation personnelle des textes

« L'étude des textes ne peut jamais être assez recommandée. Ayez les choses de la première main ; puisez à la source ; maniez, remaniez le texte ; apprenez-le de mémoire ; citez-le dans les occasions ; songez surtout à en pénétrer le sens dans toute son étendue et dans ses circonstances ; conciliez un auteur original, ajustez ses principes, tirez-vous-même les conclusions. Les premiers commentateurs se sont trouvés dans le cas où je désire que vous soyez : n'empruntez leurs lumières et ne suivez leurs vues qu'où les vôtres seraient trop courtes ; leurs explications ne sont pas à vus, et peuvent aisément vous échapper ; vos observations au contraire naissent de votre esprit et y demeurent... » (*Les Caractères, De quelques usages, 72*)

Les candidats qui sont tentés de se laisser « abuser » par une masse de lectures savantes mal assimilées ont sans doute intérêt à méditer ces conseils de lecture que La Bruyère donnait à

l'attention des honnêtes gens. Est-il vraiment nécessaire de rappeler que l'on n'attend pas des candidats à l'agrégation psittacisme et bachotage ? Reste que les remarques précédentes à propos du mauvais traitement de certains auteurs attestent d'une fuite en avant du sens critique individuel de candidats quelque peu abasourdis par un trop-plein de publications.

Et si on ne saurait proscrire un souci louable d'information sur l'état de la critique à propos des auteurs au programme, il convient de bien différencier la démarche de l'agrégatif et celle du chercheur. L'enjeu de la leçon n'est pas de faire étalage de ses lectures et de ses cours mais il s'agit de réinvestir la « substantifique moëlle » de cette érudition pour parvenir à une appropriation personnelle du texte et assumer des interprétations convaincantes : la cohérence d'une lecture sera toujours plus appréciée que la reprise discordante de discours autorisés.

L'esprit de l'agrégation implique une aptitude à fonder une lecture cohérente étayée sur une vraie familiarité avec les œuvres. A l'usage des candidats qui paniqueraient devant la longueur des bibliographies publiées à la suite des programmes, rappelons qu'une préparation efficace à la leçon passe par une assimilation acquise à travers la fréquentation assidue et réfléchie des textes, à leur maniement physique et intellectuel.

3.2. Une définition satisfaisante des termes du sujet

On a eu l'occasion d'aborder ce point à propos de la typologie des sujets. Il ne suffit évidemment pas de bien connaître ses textes pour réussir l'épreuve de la leçon, mais il convient encore de savoir cerner la question posée et d'être apte à construire une problématique adaptée. Il s'agit en l'occurrence de questionner la cohérence, la logique et les implicites d'un énoncé et de confronter cet intitulé aux textes.

Les candidats doivent en premier lieu s'appliquer à définir précisément les termes du sujet et se garder de s'engouffrer à toute hâte dans des voies sans issue. Par exemple, un sujet assez simple comme « poésie lyrique et poésie dramatique dans les deux drames » a donné lieu à une confusion permanente entre poésie dramatique et prosaïsme, ce qui a engendré une leçon décalée par rapport au sujet et, fatalement, un plan peu convaincant.

Ils convient de ne pas fermer trop vite le sens d'un sujet et de ne jamais oublier de réfléchir sur les enjeux génériques et théoriques. Un sujet thématique comme « La nuit dans *Hernani* et *Ruy Blas* », appellait ainsi un développement attendu autour des situations dramatiques et scéniques, mais aussi une analyse de l'imaginaire convoqué, des formes d'écriture poétique et des valeurs symboliques.

L'utilisation des connaissances acquises et des cours de l'année appelle à ce niveau précis le plus extrême contrôle et l'art du réinvestissement judicieux de son savoir : ainsi trop de candidats sur Hugo ont replacé de façon hasardeuse une réflexion sur le grotesque et le sublime quand elle n'avait pas vraiment lieu d'être ou nécessitait une véritable adaptation au sujet.

3.3. Un plan cohérent et un bon équilibre de la *dispositio*

L'élaboration du plan doit permettre de circonscrire le sujet et de répondre à la problématique spécifique qui a été forgée par le candidat. Le plan se devrait d'être dialectique et de développer un véritable parcours analytique.

Toute leçon doit suivre une progression graduelle : observation, analyse et interprétation sont trois étapes recommandables, plus ou moins transformées en fonction d'une problématisation qui relève d'une dialectique plus ou moins évidente. Pourquoi commencer, par exemple, dans une leçon sur « L'amour et la mort », par parler des pulsions de vie et de mort ou des valeurs symboliques des deux notions alors que ces considérations sont attendues plus tard dans la leçon ? Brûler ses vaisseaux condamne à l'épuisement de la leçon dans son dernier tiers, voire dans sa seconde moitié... Pourtant, en ce qui concernait les sujets thématiques, le théâtre de Hugo offrait précisément la possibilité de développer d'abord les questions d'organisation de l'intrigue ou de mise en place scénique en corrélation avec les occurrences textuelles de la ou les notion(s) abordée(s). Ensuite seulement, l'imaginaire et la poétique, voire la philosophie, pouvaient être abordés.

Les candidats devraient cesser d'être entièrement obnubilés par la construction d'un plan en trois parties, si celles-ci, fautes d'être justifiées, se réduisent à des coquilles vides. Ils essaieront certes d'atteindre l'idéal ternaire mais veilleront à l'équilibre de leur construction et mieux vaut renoncer à raccrocher par nécessité des troisièmes parties postiches qui s'effilochent par manque de temps. Ils se garderont aussi des premières parties en forme de catalogues qui n'en finissent pas.

Le jury recommande **de bien marquer les étapes de son exposé, afin de faciliter l'écoute**. Certaines leçons pèchent par une non-lisibilité de leur organisation qui masque très souvent un défaut de construction. Il faut en tout état de cause, que l'auditoire puisse se repérer aisément dans les parties. Mais pour les sous-parties, il est suffisant d'indiquer les sous-parties dans le fil du développement de chaque partie plutôt que de ralentir le rythme de l'exposé par des annonces un peu fastidieuses au début de chaque partie.

3.4. Un bon usage des citations.

Trop souvent dans les leçons, elles sont réduites à une portée illustrative. Pour trop de candidats, lire un extrait revient *de facto* à confirmer la validité de l'idée qu'ils ont précédemment formulée. Or il en va de la leçon comme de la dissertation : une citation n'y a de valeur que lorsqu'elle est commentée. Il ne faut pas se contenter d'un commentaire superficiel mais tout extrait convoqué doit impérativement faire l'objet d'une analyse précise.

3.5. L'aisance nécessaire de la performance orale

Il importe d'établir un bon contact avec son auditoire : regarder ses interlocuteurs, ne pas être prisonnier de ses notes, savoir varier son débit et ses intonations, lire de manière expressive. Une leçon étant un exercice oral, on évalue les qualités pédagogiques des candidats : le dynamisme, la capacité à intéresser l'auditoire. L'élégance du propos n'est pas un ornement inutile, à condition de ne pas tomber dans la préciosité. La clarté de l'expression et son efficacité pédagogique doivent toujours primer : les termes savants et pédants qui obscurcissent le texte au lieu de l'éclairer sont à proscrire.

L'élocution ne doit pas être trop rapide et manger les mots. Certains candidats ont déçu par le manque de conviction. Le débit de parole est parfois un véritable problème : il ne s'agit pas d'une course contre la montre ! Il nous est ainsi arrivé d'évaluer à la baisse une leçon mal articulée, tout simplement parce que le débit de la candidate était intenable, c'est-à-dire inaudible si l'on voulait comprendre ce qu'elle démontrait. À ce problème de prise de parole s'ajoute le paramètre évident du

ton adopté : si le sujet porte sur le rire, il semble inconcevable de parler du sujet avec une extrême gravité qui dénature les remarques et lectures...

Que les candidats se rassurent et acquièrent la conviction que la *sprezzatura* que l'on attend d'eux dissimule un apprentissage qu'il convient d'avoir mis en pratique au cours de l'année, voire des années précédentes, à l'occasion des exposés et oraux d'examen. L'aisance s'acquiert en faisant de nombreux exercices d'entraînement en cours ou en petits groupes de travail.

3.6. La réactivité lors de l'entretien

Cet ultime dialogue avec les rapporteurs est avant tout conçu pour permettre aux candidats d'apporter des précisions, de corriger d'éventuelles erreurs. A l'occasion de ce dialogue, le jury peut exprimer des désaccords sans que cela n'induisse une mise en cause radicale de la leçon, lorsqu'il est question d'interprétation du texte. L'entretien doit donc être envisagé avec sérénité, comme un moment d'échange autour des textes au programme, préfigurant les éventuelles questions et remarques auxquelles le professeur sera confronté dans ses classes et aura plaisir à répondre : le silence insondable d'un auditoire n'étant ni agréable ni fructueux.

IV Soyons pragmatiques...

En conclusion, ce grand oral doit être abordé avec calme et détermination de la part des candidats. Ils disposent d'un temps confortable de préparation qu'il convient d'utiliser au mieux, en gardant une énergie suffisante pour le moment décisif de la prestation et de l'échange avec le jury. Les dimensions psychologiques et physiques de l'épreuve ne sont pas négligeables. Il convient de rester calme et serein face en évitant de dramatiser les aléas du tirage. La vigilance critique demeure de mise face à un sujet qui semble facile et, à l'inverse, un énoncé un peu insolite n'est pas un présage défavorable.

Les candidats veilleront à faire un bon usage du matériel mis à leur disposition, le recours aux dictionnaires permettant de préciser des définitions, mais ne suppléant pas, comme on l'a remarqué précédemment, une problématisation spécifique en relation avec un texte. Pour ce qui concerne les citations, le jury déconseille de les recopier au brouillon. Il est recommandé de se servir du livre, en utilisant des signets, que le jury se chargera de retirer à la fin de l'épreuve.

Il convient de bien gérer le temps de l'exercice, qu'il s'agisse des six heures de la préparation mais aussi des quarante minutes de l'exposé. Un candidat doit se préparer pendant l'année à minuter ce que représente une page manuscrite avec son écriture, de manière à bien répartir la durée de la leçon, et à ne pas se laisser prendre par le temps. Cette année, comme les précédentes, trop de dernières parties ont été réduites à la portion congrue ou débitées sur un rythme accéléré, peu propice à la compréhension et à la mise en valeur de l'aboutissement d'une démarche. Il est dommage de gâcher ainsi des prestations qui s'annonçaient parfois prometteuses.

Dominique Bertrand

Commentaire composé Littérature Comparée

Remarques préliminaires

On commencera encore une fois par quelques rappels concernant l'organisation de l'oral, afin de prévenir d'éventuels malentendus ou dysfonctionnements :

- Les *modalités pratiques* sont inchangées par rapport aux années précédentes, avec l'existence de deux commissions : C1 et C2, comportant chacune trois membres issus de différentes universités, avec une large représentation dans toute la France.
- Le premier rapporteur est celui qui est en charge de l'extrait, qu'il a d'ailleurs choisi ; il pose la première série de questions et rédige le rapport d'évaluation. Un second rapporteur lui est adjoint. La note est établie, après délibération, sur la base d'un *accord unanime* entre tous les membres du jury.
- Si un membre du jury connaît une candidate ou un candidat, dans la mesure du possible il « permute » dans l'autre commission : il est de toute façon exclu qu'un candidat ait comme rapporteur direct un enseignant qu'il connaît.
- Les redoublants peuvent parfaitement repasser devant la même commission et être interrogés par le même premier rapporteur que l'année précédente. Il n'y a de même aucune garantie que les candidats, passant les épreuves orales deux années consécutives, tombent nécessairement sur deux auteurs différents. Une question restant au programme pendant deux années, il est tout à fait possible de « tirer » ces deux fois la même œuvre.
- Les oraux sont *publics* ; toute personne le désirant a donc le droit d'y assister, dans la limite de quatre personnes au plus par oral. Les candidats ne peuvent s'opposer à cette pratique, qui garantit la transparence des activités. Il est d'ailleurs fortement conseillé aux futurs candidats d'aller assister à des oraux l'année précédant leur propre passage.

Les résultats ont été proclamés par le Président du jury le lundi 6 juillet à midi dans le cloître du lycée Henri IV. Le lendemain matin, à partir de 8 h 30 et jusqu'à midi, au lieu de la « *confession* » où les candidats peuvent rencontrer le premier rapporteur de leur jury, afin d'obtenir des renseignements sur leur prestation et leur note. Cet entretien est souvent fort utile à qui veut repasser le concours l'année suivante dans la mesure où il permet de savoir ce qui a été reproché à la prestation et d'ajuster ces points en conséquence – touchant d'ailleurs autant la méthode du commentaire et l'interprétation des textes que la présentation (poser sa voix, regarder le jury, &c).

Concernant maintenant le déroulement des épreuves :

- Le *temps de préparation* est de *deux heures pleines* : le temps nécessaire au tirage et aux déplacements entre les salles de préparation et les salles de prestation est prévu en sus. Cette année, les candidats se sont vus remettre un exemplaire du texte à commenter en traduction française, mais, contrairement aux sessions précédentes, ne disposaient pas du texte en langue originale – rien ne dit cependant que ce ne soit pas de nouveau le cas l'année prochaine. Le recours au texte original (que certains candidats ont, ponctuellement, pratiqué « de mémoire ») n'est de toute façon pas une obligation et d'ailleurs pas toujours nécessaire. Le fait de ne pas s'y référer n'est donc jamais pénalisant.
- Il est normalement proscrit d'écrire sur les exemplaires ; pour se repérer néanmoins dans ces passages parfois denses et souvent longs, les candidats optent pour la référence de la page sur leur brouillon ou de petits post-it colorés dans les œuvres – ce qui est parfaitement admis. Le jury enlève ces marques lorsque le candidat lui rend son exemplaire en sortant. Le public

enfin dispose également d'un exemplaire de l'ouvrage analysé pendant la prestation du candidat, qu'il remet aussi au jury à la fin de l'épreuve.

- Les candidats disposent dans la salle de préparation de dictionnaires et de Bibles servant à vérifier éventuellement certaines références. Il est d'ailleurs vivement conseillé d'avoir recours à ces *usuels* – que ce soit pour vérifier l'identité d'une figure mythologique, la définition d'un terme un peu rare ou une référence biblique exacte.

- Le *temps de passage* est de 30 minutes maximum de commentaire, suivies de 10 minutes environ d'entretien. Le candidat est arrêté net au bout des 30 minutes qui lui sont allouées, même s'il n'a pas achevé son commentaire. Le jury n'est d'ailleurs nullement tenu d'indiquer au candidat combien il lui reste de temps et la pratique diffère également souvent d'une commission à l'autre – l'une prévient qu'il reste 5 minutes, l'autre seulement 2 minutes avant la fin, la troisième pas du tout. Il est recommandé d'employer *au moins 25 des 30 minutes prévues* : les textes proposés sont rarement propres à être commentés en détail en 20 minutes. Présenter un commentaire, aussi brillant soit-il, durant à peine 17 minutes revient ainsi à ne pas respecter la règle du jeu et sera nécessairement sanctionné par une note qui ne pourra, de toute façon, être supérieure à la moyenne de l'épreuve.

- L'épreuve nécessite donc un entraînement pour la maîtrise du temps global et l'*équilibre des parties* : trop souvent la troisième partie est largement amputée ou réduite à la portion congrue – ce qui revient d'ailleurs souvent à sacrifier l'essentiel de l'interprétation, les éléments les plus marquants se trouvant précisément développés dans cette dernière partie. Il faut ainsi impérativement être attentif à sa montre ; le jury n'a que trop fréquemment entendu des premières parties qui s'étendaient parfois bien au-delà de 10 minutes aux dépens de troisièmes parties en faisant à peine 3 ou 4.

- L'*entretien* est toujours mené à des fins de clarification et d'approfondissement du commentaire. Il permet de vérifier les capacités du candidat ou de la candidate à éclaircir et développer son propos, à relever avec efficacité d'éventuelles suggestions qui lui sont faites. Il faut encore une fois souligner que les questions posées par le jury ne sont *jamais des pièges*, mais posées par esprit d'incitation ; il n'est cependant pas rare qu'elle servent à rappeler des évidences que le candidat a oublié de poser dans son commentaire et qui lui paraissent précisément si « évidentes » et simples qu'il pense qu'il ne peut s'agir là de la réponse attendue. L'entretien ne peut d'ailleurs qu'*améliorer* l'évaluation du commentaire, mais ne sert jamais à charge pour faire baisser la note. Il convient donc d'exploiter au mieux cette possibilité, sans réticence ni hostilité de principe, quitte à proposer, avec la précaution de rigueur, des réponses et hypothèses dont le candidat n'est pas totalement assuré. Il est cependant inutile de camper sur son commentaire et de répéter simplement ce qui a déjà été dit et que le jury a parfaitement entendu. Lorsque le candidat est ainsi manifestement incité à revenir sur une interprétation pour l'amender, il ne sert à rien qu'il s'obstine à maintenir hautement son jugement en reprenant exactement ses propos antérieurs et en faisant mine de croire que l'on teste son inflexibilité ou que l'on souhaite seulement l'entendre parler plus fort et plus lentement.

Le jury travaille de manière très concentrée et très dense (9 oraux par jour) et tente de ne perdre aucune minute. L'entretien pourra ainsi paraître très court et s'achève parfois de manière soudaine : il ne faut surtout pas l'interpréter en la défaveur du candidat. De même, le fait que l'un des membres de la commission puisse occasionnellement être conduit à se livrer à des travaux d'écriture nécessaires au bon fonctionnement des épreuves ne disqualifie en rien la prestation en cours. Un membre du jury qui calcule des moyennes, rédige des rapports ou se lève pour effectuer un tirage (du fait des conditions serrées d'organisation) ne doit pas troubler le candidat – ce membre du jury n'est alors simplement pas rapporteur.

Remarques générales sur l'épreuve

Moyenne de l'épreuve : 8,42

Toute l'échelle de notation a été utilisée, de 01,5 à 19, afin de faire jouer le plus possible l'évaluation relative des prestations. C'est avec beaucoup de bonheur que le jury a mis de très bonnes notes : un 19, un 18,5, trois 18, quatre 17, dix 16, &c. À l'inverse, le nombre de notes comprises entre 02 et 05 est en nombre extrêmement important, puisqu'il représente un peu plus d'un tiers des notes attribuées. Ces notes sont pour la plupart dues à un manque de centrage du texte, suivi de manque d'analyse, de paraphrase, de psychologisme, de lecture réductrice ou de contresens massifs. À l'exception d'une ou deux prestations sensiblement trop courtes ou reposant sur une non-connaissance manifeste des œuvres, il n'y a cette année pas eu de contre-performance au sens où tous les candidats ont présenté un commentaire « composé », avec un plan et des parties (plus ou moins pertinentes, plus ou moins habiles, plus ou moins distinctes, plus ou moins heuristiques).

Nous rappelons encore une fois que la moyenne de l'épreuve sanctionne une logique de concours et non d'examen : *elle ne signifie rien dans l'absolu* ; elle définit seulement des écarts. Il est donc important de préciser que cette moyenne ne représente pas une estimation sévère, voire contemptrice du niveau des candidats, mais bien plutôt une pratique de notation visant à valoriser au maximum les qualités et les réussites plutôt qu'à sanctionner trop brutalement les échecs.

La préparation des épreuves orales doit s'effectuer *tout au long de l'année*, et pas seulement au dernier moment en cas d'admissibilité. L'entraînement est une des clés de l'agrégation ; c'est ainsi le seul moyen d'être au niveau des *exigences propres* à l'exercice : connaissance approfondie de l'œuvre, pertinence des choix d'interprétation, efficacité de la démonstration, solidité des connaissances. Le jury n'attend pas une époustouflante érudition, ni des lectures inédites, mais exige notamment que les œuvres soient maîtrisées de façon sûre et précise : bien trop souvent le jury a eu à déplorer une méconnaissance toute simple de la lettre même des textes. Il n'est ainsi pas suffisant de s'en remettre à quelques idées et cours généraux plaqués arbitrairement et de manière non spécifique sur le texte (la « théâtralisation » à l'œuvre dans *Nana*, la « discrétion » du narrateur d'*Effi Briest*, « l'ambiguïté » du roman de Thomas Hardy), sans discernement ni esprit critique.

Le jury attend ainsi des lectures des textes qui reposent sur des questionnements judicieux, rendent justice à un passage précis au moyen de l'interprétation et ne se laissent pas écraser par des idées toutes faites. Que les œuvres au programme soient particulièrement exigeantes et parfois amples, le jury le sait parfaitement ; mais cela ne justifie en aucune manière qu'elles ne soient pas connues des candidats au terme de la préparation. Rappelons d'ailleurs que ces programmes ne sont pas choisis par les seuls membres du jury, mais par une association qui propose au Président du Jury corpus et questionnements, la Société Française de Littérature Générale et Comparée, qui dépend de l'AILC (Association Internationale de Littérature Comparée) œuvrant au niveau mondial.

Qu'il ne soit ainsi pas demandé d'avoir des compétences de spécialiste n'implique pas la méconnaissance des auteurs, ni des codes esthétiques que leurs œuvres mettent en jeu, ni enfin du contexte d'histoire artistique, socio-politique et générale nécessaire à leur compréhension. C'est là le défaut le plus sensible constaté au fil des épreuves : *l'incapacité à relever les enjeux précis des passages donnés, par manque de connaissance des œuvres et inconscience des repères intertextuels, des modèles littéraires et des implicites culturels nécessaires à leur interprétation.*

Le jury a cette année été particulièrement frappé par la difficulté sinon incapacité des candidats à expliciter leurs références – trop souvent a-t-il ainsi été question de « scène traditionnelle », de déclaration amoureuse ou de « reconnaissance », sans qu'on ne sache jamais ce que recouvraient précisément ces codes ou prétendus enjeux topiques. De même rendre compte de la subtilité et de l'inscription « réaliste » des romans de Fontane ou Hardy, ne signifie pas faire abstraction de leur contexte pour en faire de simples « histoires d'amour » contrariées où il s'agit de rendre compte de la psychologie des personnages et où l'histoire de Tess se résume à « une promenade dans le Wessex

où elle fait de nombreuses rencontres ». C'est aussi dans la conscience de ce que ces auteurs engagent au regard des traditions littéraires (romantiques par exemple) comme du contexte idéologique et religieux que l'on peut entrer avec pertinence et un peu de subtilité dans le détail des textes, pour rendre compte à la fois de leur charge satirique ou ironique et de leur sérieux.

Généralement, il est apparu une maladresse frappante dans l'emploi des catégories conceptuelles et des outils d'analyse : termes mal maîtrisés, définitions floues, sous-exploitation des outils mobilisés. On a constaté la difficulté récurrente à préciser le sens de termes employés comme allant de soi – tels « merveilleux » et « fantastique », « romanesque » et « romantique », « pathétique » et « tragique », « héroï-comique » ou « focalisation ». Il faut impérativement que les candidats non seulement mobilisent ainsi à bon escient des catégories d'analyse efficaces, mais sachent en expliciter la définition si nécessaire lors de l'entretien. Les catégories classiques du comique – différence entre quiproquo et méprise, types du pédant, du cocu ou du barbon, &c. – ne sont que trop rarement maniées avec rigueur et exactitude, tout comme le jury a constaté un emploi souvent abusif, en tout cas imprécis de la catégorie dramatique de « reconnaissance » au sens aristotélicien que les candidats étaient bien en peine de nommer lors des questions. Globalement la culture antique a été maniée de manière vague sinon fantaisiste par un nombre trop important de candidats – est ressortie, souvent lors de l'entretien, une méconnaissance des grandes figures antiques (Cassandre, Pan) tout comme le recours approximatif aux catégories pourtant très précises de la rhétorique classique, comme la « captatio benevolentiae ». Il faut donc impérativement clarifier les codes mobilisés – parler de « scène classique de rupture » ne recouvre rien de précis, et le « concept » de « scène canonique romanesque du jeune couple heureux » totalement dénué de pertinence et de fondement (surtout quand la candidate dans l'entretien en donne comme exemple « canonique » *Madame Bovary*!). La rigueur est ici d'autant plus de mise que les références constituent aussi autant de perches tendues au jury pour l'entretien et que la multiplication de renvois (Aristote, Platon, Hegel, Meschonnic, &c) dans un même commentaire ne doit être ni vide ni de seconde main, mais pouvoir être fondée sur des références et sources précises, témoignant d'une appropriation réelle.

Les candidats ont parfois donné l'impression au jury de n'avoir aucune conscience de l'historicité de la littérature, et ont paru même s'étonner de devoir posséder quelque connaissance en la matière – comme si le fait de n'être pas spécialiste des auteurs et de la littérature de leur temps impliquait de n'en connaître rien. L'argument de « l'ambiguïté » et de « l'ironie » a également servi plus qu'il ne fallait de cache-misère de l'interprétation – sur Hardy et sur Fontane notamment. De même la connaissance du contexte historique a paru souvent insuffisante, en particulier dans l'analyse des romans. Les notes et préfaces des éditions sont ici certes utiles, mais ne sauraient être suffisantes et on attend davantage de mises en perspective historiques – du Second Empire par rapport au Premier et globalement concernant certaines évolutions de la société française au XIX^e siècle, ou encore sur la Prusse bismarckienne qui s'est révélée la grande « terra incognita » des candidats, accumulant dès lors anachronismes et contresens sur cette société et son représentant exemplaire, bien maltraité lors des prestations, Innstetten. Enfin évoquer le principe du « double standard » à propos de Tess est d'autant plus attendu qu'il suffit d'ouvrir la première page de la préface d'André Topia pour l'y trouver.

C'est aussi pourquoi le jury, au risque de rappeler une évidence, conseille encore une fois de commencer le plus tôt possible la lecture des œuvres au programme – notamment de mettre à profit les mois d'été pour tranquillement les lire une première fois, au calme et avec un pur plaisir de lecteur, et de ne pas attendre le mois de septembre pour les (re)découvrir. Il est de même nécessaire de ne jamais cesser de s'y confronter de manière non médiatisée – les cours et la littérature secondaire ne sont jamais suffisants pour s'approprier une œuvre. Il faut impérativement lire, relire et lire encore les textes mêmes – non les fiches qu'on a pu en faire ou les cours qu'on a pu avoir sur eux. Si le temps manque, en particulier avant l'oral, au moins convient-il d'en relire attentivement quelques passages sélectionnés, surtout dans le cas d'œuvres longues. Cette connaissance intime, prolongée et personnelle des textes non seulement se voit tout de suite dans la prestation des candidats, mais est souvent un facteur déterminant des meilleures lectures.

Afin de prévenir ces échecs, nous souhaitons, de façon générale, attirer l'attention sur plusieurs points concernant l'épreuve du commentaire :

- Il est nécessaire de soigner les *qualités de communication* : clarté et régularité de l'élocution (pas trop rapide, sans être artificiellement ralentie), rigueur démonstrative, force de conviction (mais sans excès de certitude péremptoire), articulation claire, voix posée et audible. Il est ainsi nécessaire de lever de temps en temps les yeux de ses notes pour regarder le jury, même si on craint de ne pas avoir le temps de tout dire. Faire, le temps de l'épreuve, la démonstration de ses qualités pédagogiques entre pleinement dans le cadre du concours. Il est impératif, à ce titre, de ne pas rédiger son texte et d'indiquer clairement les pages ou les vers lorsqu'on cite le texte – ce qui permet aussi de vérifier que l'extrait est bien balayé dans son ensemble.
- Il est exigé des candidats un *niveau de langue* soutenu et correct, évitant familiarités et maladresses. On a constaté cette année encore un emploi abusif et surtout beaucoup trop systématique de l'adjectif « décevant », véritable panacée notamment sur Zola, dont le jury s'est très rapidement lassé quand il n'a pas été agacé par son éternelle répétition. On prendra évidemment aussi garde aux fautes de français (la construction du verbe « affleurer ») de même qu'aux anachronismes et autres barbarismes – comme ce très disgracieux « spectacularisation » qui aurait aisément pu être remplacé par un autre terme, attesté et plus facile à prononcer. Enfin, le jargon est plutôt à proscrire, surtout lorsqu'il tourne à vide et ne peut que provoquer l'agacement du jury devant les éternels retours des tics de langage et « trucs » qui « font » sérieux, sans être ni vraiment exploités, ni même employés à bon escient – « mise en abyme », « spéculaire », « théâtralisation », &c.
- Le *découpage* proposé n'est jamais aléatoire ni innocent. Il convient ainsi non seulement de bien prendre en compte l'intégralité du texte, même s'il paraît inattendu ou qu'il est à cheval sur plusieurs scènes ou chapitres, mais d'en faire ressortir la pertinence spécifique. Une des difficultés peut ainsi en effet résider dans le fait de *tenir ensemble* un passage qui peut, à première vue, paraître hétérogène. Un plan qui tronçonne le texte (la première partie portant exclusivement sur le début du texte, le troisième sur la fin) est ainsi absolument inacceptable, tout comme les commentaires qui privilégient une unique partie du texte aux dépens des autres, parfois complètement passés sous silence.
- Il est de même indispensable de prendre en compte non seulement *la nature du passage*, qui peut être très spécifique (analyser une lettre dans *Effi Briest* ou *Tess* n'implique pas la même chose que d'expliquer un passage narratif ou un dialogue) et demander donc des outils propres, mais aussi *le genre de l'œuvre* tout entière. Le jury a ainsi été un peu effaré par le manque fréquent de sensibilité à des caractéristiques formelles des textes : rares ont été les candidats pensant spontanément à commenter les vers de Molière, ou parfois les questions de mise en scène à propos des pièces de théâtre. Il n'est certes pas toujours possible de voir des captations des pièces, notamment les moins jouées, mais du moins peut-on les imaginer ; une captation du *Misanthrope* de Molière est, au demeurant, accessible dans toutes les médiathèques de France ! Concernant les romans, il y a eu de trop nombreux commentaires qui faisaient totalement fi des outils narratologiques les plus élémentaires – ne pensant pas même à évoquer l'existence du « narrateur » ou la question des « points de vue ». Il est par ailleurs nécessaire de préciser dans quel sens est employé le concept de « focalisation » – dans l'acception de Genette ou celle de Jouve. Les notes les plus basses s'expliquent ainsi par un manque ahurissant d'outils conceptuels nécessaires à l'élaboration d'un commentaire de texte digne de ce nom. Enfin, comme pour le renvoi aux codes et topoï esthétiques, il est nécessaire ici de pouvoir *définir* précisément les outils et de les mobiliser à bon escient comme autant de *leviers* vers une interprétation – ainsi, il est d'une naïveté totale et indigne d'un agrégatif d'affirmer que le personnage focal d'un roman (à l'instar de Fauchery dans le salon de la comtesse Sabine) est nécessairement le double et porte-parole de l'auteur ! De même le principe de « théâtralisation » a été une des grandes idées toutes faites, un

automatisme tant à propos des romans que des pièces de théâtre, mais sans qu'on ne voie souvent ce qu'apportait le recours à ce terme, d'ailleurs qu'exceptionnellement défini. Le fait qu'il y ait beaucoup de dialogues, chez Fontane par exemple, ne justifie ainsi pas en soi la mobilisation de ce « concept », et lorsqu'on a dit « théâtralisation » à propos de ces scènes, on n'a souvent encore rien dit de précis. Il serait donc bienvenu non seulement d'en revoir la définition, mais aussi de réévaluer sa pertinence et son profit.

- Attention à la qualité de l'*introduction* du commentaire. Des introductions d'à peine une minute, qui « situent » en gros et « annoncent » vaguement un plan, sont clairement insatisfaisantes. Le jury attend du candidat qu'il livre dès l'introduction le programme précis de son interprétation du passage, pour pouvoir en vérifier par la suite la pertinence et la rigueur d'accomplissement. Cela suppose de respecter les contraintes nécessaires à la claire exposition de ce programme : situer le passage (et éventuellement en préciser la dynamique) pour en marquer la spécificité et en définir les enjeux, formuler une « problématique » ou un projet d'interprétation (qui doit être *spécifique* à l'extrait traité), annoncer le plan du commentaire (lignes directrices des parties, formulées avec précision et articulées logiquement entre elles).
- Plus généralement d'ailleurs, il faut être en mesure de *circuler* avec plus d'aisance au sein des œuvres. Beaucoup trop des premières questions, lors de l'entretien, ont ainsi dû porter sur des précisions factuelles, visant non seulement à vérifier la connaissance des œuvres, mais aussi à souligner des *effets de structure*. Ainsi Tess n'est *pas* mariée à Alec (c'est dans l'adaptation de Polanski qu'elle l'est) et l'adultère entre Effi et Crampas n'a pas lieu lors de leurs sorties à cheval. Trop souvent le jury a eu à déplorer la méconnaissance très évidente des œuvres – y compris des passages juxtant immédiatement le texte donné. Il paraît de même indispensable, lors de l'analyse de la mort de Prince, de mettre en regard le passage avec le meurtre d'Alec, du fait des parallélismes de structure, tout comme analyser la dernière scène de *Nana* ne peut se faire sans un renvoi à la scène d'ouverture. Enfin il ne suffit pas d'affirmer l'existence de prolepses – encore faut-il pouvoir les *prouver*, texte à l'appui. C'est aussi pour cela que les candidats ont à leur disposition des textes intégraux qui doivent précisément leur permettre ce type de manipulation.
- Le *plan du commentaire* (dont nous rappelons qu'il est « composé », c'est-à-dire comprend non seulement des parties mais aussi des sous-parties aisément *discernables*) ne doit pas être un plan très général susceptible de « fonctionner » à peu près pour n'importe quel passage d'une œuvre donnée. Le jury s'est ainsi souvent vu proposer des plans sur des extraits de *Nana* qui auraient convenu à n'importe quel passage de Zola et gauchissaient de fait les enjeux spécifiques à l'extrait. Il n'est ainsi absolument pas nécessaire, et d'ailleurs fréquemment contreproductif, de réciter la vulgate sur les auteurs – d'où des parties passe-partout ressassant le carnavalesque ou la décadence du Second Empire chez Zola, la théâtralisation chez Fontane, ou ces très fréquentes troisièmes parties sur « la misanthropie ». Le plan doit toujours être conçu en fonction des enjeux précis du sujet, liés à son « découpage ». Il doit lier les idées entre elles, les équilibrer et, ce point est absolument essentiel, les *hiérarchiser*, en rendant les articulations du raisonnement distinctes et convaincantes. Si le développement repose ainsi sur une lecture *dialectique*, il convient absolument de l'annoncer d'emblée en tant que telle, au lieu de proposer, comme cela a été le cas, une première partie qui affirme une chose pour ensuite affirmer le contraire dans la seconde (du type « Alceste est misanthrope, mais en fait non » ou « Tess est coupable, mais en fait pas vraiment ») – ce qui ne manque de laisser une impression d'analyse contradictoire.
- La *démonstration* des idées doit être clairement appuyée sur le texte, livre en main, afin de permettre au jury d'en suivre le détail et d'en vérifier la pertinence. C'est le seul moyen de s'assurer de la validité d'une interprétation. C'est également la seule façon d'éviter les contresens dont le nombre est encore étonnamment élevé au stade de l'admissibilité. Car même si les textes proposés sont difficiles, ils n'admettent pas n'importe quelle lecture : lire

Zola sans conscience de la charge satirique féroce, lire Hofmannsthal sans le moindre soupçon des jeux méta-théâtraux qui sous-tendent son rapport à la tradition, lire Hardy comme s'il s'agissait d'un roman à l'eau de rose, ce n'est pas seulement réduire la portée des œuvres, c'est ne pas même en comprendre les enjeux ni en saisir l'esprit. Croire que le commentaire est une simple explicitation, un peu organisée et ornementée, de la lettre du texte est une erreur ; or cette erreur apparaît d'autant plus clairement lorsqu'elle porte sur des œuvres qui, comme les romans au programme, jouent résolument sur l'implicite, le sous-entendu et l'ironie.

- Le commentaire ne doit pas non plus se limiter à éclairer les phénomènes liés à une lecture première, naïve et non informée du texte : si l'analyse du « co-texte » ne doit aucunement prendre le pas sur l'étude du passage donné, celle-ci ne doit pas pour autant se priver des éléments de compréhension précise et d'analyse critique que permet la pleine connaissance de l'œuvre tout entière – comme des repères intertextuels ou la connaissance du contexte culturel, philosophique, historique sollicités par le passage. Trop souvent le jury a eu à déplorer une méconnaissance de l'histoire littéraire ou d contexte historique immédiat ; mais parfois il a même semblé que le candidat s'interdisait d'utiliser co-texte et contexte de peur de « sortir » du texte : le fait que le commentaire doive à tout instant porter sur le passage donné n'empêche pas d'utiliser les éléments de mise en perspective que permet l'inscription du passage dans l'œuvre, et de l'œuvre dans *un ensemble qui n'est pas seulement celui du programme de l'agrégation mais qui relève de l'histoire de la littérature, de l'art et de la pensée, en même temps que de la poétique textuelle*.
- Quant à la *conclusion*, elle apparaît parfois, à tort, comme la simple réduplication de l'introduction et en particulier de l'annonce du plan, ou comme un résumé laborieux des propositions d'interprétation. C'est dommage, car elle peut et doit être le lieu d'une mise en perspective vigoureuse de l'interprétation du passage au regard des enjeux généraux de l'œuvre, voire du programme. Il peut ainsi être élégant de clore l'analyse par une mise en perspective de l'extrait non seulement par rapport à l'œuvre en général, mais débouchant aussi sur la confrontation avec les autres œuvres au programme – même s'il faut que cette comparaison vienne naturellement et ne paraisse pas forcée ou artificielle.

Il est vrai que l'épreuve du « commentaire composé » n'a rien de comparatiste en soi, contrairement à l'épreuve écrite, la dissertation. C'est une épreuve de *littérature générale sur programme*, incluant des textes français et étrangers ; elle n'en accorde pas moins une liberté à chaque candidat de faire valoir ses compétences comparatistes dans le cadre de l'épreuve : s'il n'est pas question de commenter le texte en le rapportant constamment au programme, il n'est pas interdit d'en montrer ponctuellement la proximité ou l'écart avec d'autres œuvres étudiées ; et de façon plus générale, c'est toute la dimension intertextuelle des œuvres étudiées qui peut et doit être mise en valeur dans le commentaire de littérature comparée. L'épreuve orale offre l'occasion d'approfondir la conscience de la particularité de chacun des textes au regard des traditions dont il hérite et donc de faire pleinement montre de cette conscience.

Compte rendu par auteur :

Quelques exemples de sujets :

Ménandre : Prologue et I sc. 1, II sc 2, IV sc. 4-5, V sc. 1-4

Shakespeare : I sc. 1, III sc. 7 et IV sc. 1, IV sc. 3 (p.333-343), V sc. 1-2

Molière : I sc. 2 (v.305-v.438), II sc. 4 (v.631-fin), III sc. 5, V sc. dernière (v.1693-fin)

Hofmannsthal : I sc. 16 à 18, II sc. 14, III sc. 2, III sc. 8

Zola : ch. II (p.69-77), ch. IV (p.105-112), ch. XI (p.378-385), ch. XIV (p.465-475)

Hardy : ch. 4 (p.55-61), ch. 23 (p. 171-178), ch. 45 (p.331-339), ch. 54-55 (p.397-405)

Fontane : ch. II et III (p.574-578), ch. XV (p.670-fin), ch. XXX en entier, ch. XXXIV en entier

Moyennes par auteur :

Ménandre : 9,2
Shakespeare : 9,02
Molière : 8,55
Hofmannsthal : 8,15
Zola : 8,3
Hardy : 8,34
Fontane : 7,62

Les textes proposés peuvent être plutôt courts (4 pages de théâtre), plutôt longs (10 pages de théâtre, 6 pages de roman) ou même fort longs (12 pages de roman). La notation tient compte des difficultés du passage (qui peuvent d'ailleurs être tout aussi nombreuses dans un passage court). Encore une fois, certains passages peuvent sembler étrangement découpés ; il faut cependant que cette étrangeté retienne l'attention, dans la mesure où elle n'est jamais le fait du hasard.

Les très bons moments n'ont d'ailleurs pas dépendu des auteurs ni de leur réputation plus ou moins difficile – certains ont en effet permis à des candidats de faire valoir au mieux leurs qualités et d'obtenir des notes excellentes : c'est le cas notamment avec le *Bourru* et *Tess*. Certains commentaires ont été un réel plaisir à écouter, éclairant de manière pertinente et souvent personnelle les textes et réussissant à en livrer des analyses aussi complètes que fines.

Il ne faut d'ailleurs pas avoir peur de l'interprétation, qui sera toujours valorisée – on a eu à déplorer par moments un certain manque d'audace, les candidats ne tranchant jamais dans les lectures qu'ils proposaient, et se retranchant bien plutôt derrière une doxa prudente. Or la neutralité incolore des propositions constatatives n'est aucunement souhaitée par le jury, bien au contraire. En effet, du moment qu'elle n'est pas manifestement aberrante, toute interprétation appuyée sur le texte et rigoureuse sera entendue, et vaut toujours mieux que de « plaquer » ou compiler des choses lues dans les livres et les articles dans la mesure où l'on passe ainsi à côté de ce qui est demandé dans un travail de commentaire composé.

Programme de « la misanthropie au théâtre » :

Ce programme intervenant pour la seconde (et dernière) année au programme, les remarques touchant aux épreuves recourent en partie, malheureusement, celles qui avaient été faites dans le rapport de l'an dernier ; mais il importe de les répéter afin d'éviter que sur un nouveau programme de textes de théâtre les mêmes défauts ne se montrent, inchangés – en particulier la faiblesse, voire l'absence des considérations dramaturgiques. Certains conseils de l'an dernier ont cependant été entendus – en particulier concernant le personnage de Célième, mais on a encore trop souvent eu à déplorer des troisièmes parties plaquées sur « le misanthrope » ou « la misanthropie » ou des poncifs éculés sur la construction en diptyque de *Timon* ou les « difficultés » de Hans Karl, sans parler des alexandrins estropiés de Molière.

Il a encore manqué cette année des connaissances précises des conditions de représentation, des contextes et des esthétiques théâtrales de l'époque. Ainsi mobiliser la catharsis aristotélicienne à propos de la fin de *Timon* n'était sans doute pas le réflexe le plus immédiatement pertinent, tout comme analyser le comique de Ménandre à partir de Bergson pas l'approche la plus évidente. À force de se concentrer sur les « difficultés » supposées ou avérées de Hans Karl, nombre de candidats sont passés à côté des réels effets comiques de la pièce, là aussi peu pensée en termes de *jeu* scénique, alors que les entrées et sorties des personnages, leur positionnement sur scène, la façon dont les groupes s'organisent sont essentiels à cette analyse. Globalement la présence des signes non-verbaux et des indications scéniques, avec les potentialités qu'elles offrent, ont été plutôt négligées – que ces jeux de scène soient d'ailleurs explicitement indiqués dans les textes ou non. Ainsi, en II.5, la tirade d'Éliante sur la complaisance des amants gagne-t-elle en richesse si on imagine qu'elle

l'énonce en regardant clairement Alceste. La pièce de Ménandre est d'ailleurs impossible à commenter si l'on ne tient pas compte de la dramaturgie, essentielle à la compréhension même de l'œuvre. Il est apparu surtout un manque d'aisance dans les *structures* des pièces et beaucoup de flottement sur la gestion et construction des intrigues, mécanismes de précision qui ont été très souvent appréhendés sans rigueur, dans un certain impressionnisme et avec beaucoup de désinvolture. De même cette personne centrale qu'est le spectateur et les effets liés à la double énonciation ont été trop souvent oubliés.

Le Bourru a pâti du manque de familiarité des candidats avec le théâtre grec en général et la comédie antique en particulier, que ce soit en termes de représentation ou d'intrigue. Ainsi la question de ce qui est topique ou non dans ce type de pièce est souvent apparue incertaine, tout comme les effets de parodie ou de réécriture d'autres grands codes antiques, en particulier le tragique et l'épique. Par ailleurs les parties centrées sur la psychologie des personnages, en général malvenues, étaient ici totalement inappropriées. On a encore une fois regretté le manque de culture contextuelle et les connaissances trop approximatives sur la mythologie – il aurait suffi d'une consultation du Grimal pour éviter la batterie récurrente de questions portant sur les attributs de Pan et ses fonctions.

Malgré les conseils de l'an dernier, les analyses portant sur *Timon d'Athènes* ont de nouveau cruellement manqué de références non seulement à la pratique du théâtre élisabéthain (les prostituées jouées par des hommes), mais aussi à ses sources en termes d'écriture. Ainsi si tous les candidats ont cité la présence du Masque en I.2, pas un n'avait une idée très précise de ce qu'était ce type de spectacle, ni en quoi Shakespeare et Middleton retravaillaient les mystères et moralités médiévaux comme *Everyman*. Les commentaires sur *Timon* ont manqué aussi de nuances sur les parallèles avec ses « doubles » Apémantus et Alcibiade. La confrontation du misanthrope et du cynique en IV.3 n'est ainsi pas statique et ne peut être réduite à « un dialogue de sourds » ou un échange abstrait confrontant deux « philosophies », mais finit quasiment en combat de boue tout en n'étant pas dénuée d'ailleurs de potentialités comiques (le combat de deux « fous » qui clament chacun être le plus misanthrope des deux). De même la position d'Alcibiade, surtout à la fin, n'a pas toujours été clairement vue. Enfin la mise en perspective historique et les échos contemporains n'ont que rarement été envisagés – que ce soit la critique de la nouvelle société « capitaliste » ou les allusions à peine larvées au pouvoir royal.

Le Misanthrope a énormément souffert d'un manque de nuances, du préjugé lié au « caractère » et de jugements moraux peu étayés, ainsi que d'une utilisation abusive de la thèse de Dandrey (d'ailleurs aplatie et systématisée – d'où l'idée que tout le monde est intégralement et universellement soumis au ridicule dans la pièce). Précisément parce qu'il s'agissait de l'auteur, en apparence, le plus « familier », les candidats ont eu tendance à le passer au rouleau compresseur, forçant le sens du texte et oblitérant les subtilités et finesses retorses de la pièce. Même si Célimène a moins souffert de ces lectures cette année – en dépit d'un flottement persistant sur ce que recouvre précisément son statut de « coquette » –, certains personnages ont continué à être les victimes de ce type de préjugés et de lectures simplificatrices, au premier rang desquels Alceste lui-même, mais aussi Philinte ou Éliante. Nombre de commentaires ont enfin eu beaucoup de mal à préciser les valeurs mobilisées dans ces dialogues et à régulièrement oublier l'âge des personnages ou leur statut social.

Sur *L'homme difficile*, le bilan est à peu près identique à celui de l'an dernier. La pièce d'Hofmannsthal a été beaucoup trop souvent tirée vers le « tragique » et le « pathétique », en oubliant absolument la réalité des scènes écrites et les effets et enjeux multiples du texte. Il était même à se demander si certains candidats avaient seulement vu le comique – pourtant massif dans certaines scènes comme II.2 (avec l'homme célèbre et Edine) ou certaines situations (comme en III.2 où Stani, le héraut de l'action et de la volonté, l'admirateur du *fait accompli*, qui se targue de « tout prendre en main », a comme premier réflexe de faire appeler à l'aide sa « maman »). La finesse de l'œuvre a peut-être

encore une fois intimidé les candidats, manifestement peu à l'aise avec le texte – d'où la « béquille » du plan plaqué, compilation de cours et d'idées toutes faites sur les « difficultés » et le fait d'être « misanthrope » comme grille lancinante d'unique lecture. Par ailleurs les commentaires ont de nouveau été trop discrets concernant les échos contemporains et le contexte autrichien spécifique, ne l'exploitant qu'exceptionnellement et encore souvent rapidement – d'où des imprécisions sur la place symbolique centrale d'un Theophil Neuhoff ou l'importance du discours à la Chambre des pairs de Hans Karl. Trop souvent, des morceaux de cours plus ou moins assimilés, appris scolairement, révévés comme une sorte de vérité absolue, ont tenu lieu de commentaire. Les meilleurs commentaires ont été précisément ceux qui se sont engagés dans leur lecture, livrant des prestations complètes rendant justice à la vivacité du texte et à des effets tant dramaturgiques que « philosophiques » et poétiques.

Programme des « Destinées féminines dans le contexte du naturalisme » :

Ce programme a donné lieu à de très belles réussites, d'autant plus appréciables que le corpus était très ample, mais aussi à de très nombreux échecs dont la raison principale est la méconnaissance des œuvres et souvent une lecture a-esthétique et psychologisante ou constituée pour l'essentiel de paraphrase. Le programme romanesque présentait une difficulté spécifique qui sera encore de mise l'an prochain sur le nouveau programme : il fallait connaître en détail des œuvres longues et complexes. Mais, dans l'ensemble, les textes ne sont pas toujours très bien connus.

Nous insistons donc fortement sur la nécessité de mener un travail d'*appropriation personnelle* des œuvres et des éléments de culture nécessaires à leur compréhension. Quelle que soit la qualité des cours et des publications existant sur ce programme, elle ne dispense aucunement de ce travail qui seul permet d'appréhender les textes dans le détail avec la claire conscience de ce qui s'y joue, loin des considérations très générales et d'une illusoire doxa en la matière. Ainsi nombre de candidats sont-ils restés prisonniers de la problématique naturaliste ou se sont-ils contentés de ressasser les idées toutes faites sur le Second Empire comme « bordel » chez Zola ou la « théâtralisation » à l'œuvre, qui ont fait manquer à beaucoup le sens des textes proposés, quand ils ne s'en tiennent pas exclusivement au niveau diégétique, « racontant » ce qui se passe dans l'extrait étudié. De même la thèse de la « discrétion » du narrateur a-t-il creusé des ravages dans les commentaires de Fontane, tout comme « l'ambivalence » et « l'ironie » à l'œuvre dans *Effi Briest* et *Tess*, les candidats se montrant pourtant imperméables à cette ironie – ou alors la voyant là où le texte est manifestement empathique, mais passant totalement à côté des passages où cette ironie est pourtant indéniable.

Zola a été l'auteur avec lequel les candidats se montraient le plus à l'aise, mais cette aisance n'a nullement empêché des ratages assez spectaculaires. Il est en effet apparu un contraste très tranché entre les textes qui ont été compris, et qui ont souvent donné lieu à de bonnes, voire de très bonnes notes, et ceux où manifestement le candidat est passé totalement à côté des enjeux – comme tel commentaire de l'errance nocturne de Muffat au chapitre VII qui s'en tient à la description réaliste sans voir du tout la réécriture de crise métaphysique doublé d'une violente charge contre l'Église comme lieu où on n'entend que les savates du bedeau et où Dieu respecte des horaires de fonctionnaire. Il faut, encore une fois, traiter le texte précis dans *toutes* ses potentialités, sans le réduire à une grille de lecture unique et sans tomber non plus dans la récitation de passages tout faits, comme ces systématiques troisièmes parties sur *Nana* comme allégorie de la « décadence du Second Empire ». On ne répètera pas assez la lassitude du jury à entendre ainsi plaquer à tout propos le principe de « théâtralisation ».

Dans l'ensemble, le jury a été frappé par la naïveté dans le regard sur le projet naturaliste, récité, avec un sérieux parfois déconcertant, comme lettre d'Évangile, que Zola aurait appliqué au pied de la lettre dans son roman. Cet excès de confiance absolue dans l'idéologie naturaliste a souvent empêché les candidats de voir au-delà de ce seul aspect. Or le texte est infiniment plus riche que cela et doit aussi être pensé en termes symboliques et en prenant en compte de grandes références

littéraires. Ainsi la montée quasi hallucinée de Muffat dans les étages des coulisses du théâtre (ch. V) se lit aussi comme une catapse dantesque inversée, avec Fauchery en parodie de Virgile et le gros chat aux yeux jaunes en avatar de Lucifer. Mais même dans les analyses proprement « naturalistes », le propos manquait parfois de précision ; ainsi conviendrait-il de revoir exactement ce que recouvre « l'effet de réel » de Barthes, souvent cité mal à propos. De même, on ne demande pas aux candidats de connaître parfaitement la géographie parisienne, mais les quartiers du roman ont une importance symbolique essentielle – comme lors de l'errance nocturne de Muffat dans le nouveau Paris haussmannien du chapitre VII.

Le jury a aussi constaté un certain embarras devant les allusions explicitement sexuelles du texte. *Nana* est une œuvre crue, non dépourvue d'obscénités, et demande donc une certaine franchise de la part des candidats. Inutile de se cacher pudiquement derrière des euphémismes en parlant de « galanterie » pour « prostitution » ou de substituer « désir amoureux » à des pulsions clairement sexuelles. De même une phrase comme « Il y a une queue dans l'escalier » (fin ch. II), syllepse caractérisée, doit être commentée.

L'enfermement dans la seule perspective naturaliste a enfin conduit à sous-estimer, quand ils ne furent pas complètement oubliés, les enjeux symboliques, liés par exemple aux objets, à la nourriture ou au thème de la dévoration – Muffat et le coquetier (ch. X), *Nana* jouant à la dînette puis à la poupée avec Georges à la Mignotte (ch. VI), Fontan et *Nana* commençant par manger une galette des rois, mais les tourtereaux en étant vite réduits à des pigeons avariés (ch. VIII), &c. On a constaté également un manque de réflexion sur les mythes et les contextes historiques. Ainsi la visite du château d'Irma d'Anglars, qui apparaît après une longue traversée d'une forêt dense comme celle de la Belle au bois dormant, constitue bien une anabase effectuée par *Nana* jusqu'à une aristocratie mythifiée. La charge est aussi souvent féroce lorsque Zola brosse, même rapidement, les biographies des figures, notamment aristocratiques comme Muffat et Sabine, et qui constituent autant de plongées historiques importantes dans l'optique satirique et idéologique. Enfin, le jury attend d'un candidat qu'il soit en mesure, même s'il n'y a pas de note à cet endroit dans l'édition Folio, de savoir décrypter, dans la mention que fait Fauchery de cet ami « mort récemment capitaine au Mexique » (ch. III), l'allusion à la politique extérieure désastreuse de Napoléon III, et ce d'autant plus qu'il existe un très célèbre tableau de Manet représentant précisément cet épisode.

Tess a également beaucoup pâti de formules toute faites comme « l'ambiguïté du narrateur » ou « la pureté de la jeune fille » ainsi que de placages souvent peu heureux sur l'opposition entre Loi et Nature. Le jury a constaté dans l'ensemble un certain manque d'aisance dans le maniement d'un texte, il est vrai, difficile, mais qui demande justement des analyses fines, qui ont trop souvent fait défaut à nombre de commentaires prenant les extraits en bloc. Les commentaires les plus réussis ont précisément concilié connaissance précise de l'œuvre, culture solide (Bible, mythologie, morale victorienne) et attention au détail du texte. L'analyse stylistique et l'interprétation étaient suffisamment précises pour rendre compte des particularités du passage étudié. Les candidats en question ont senti et compris les subtilités de l'œuvre, notamment les nombreux décrochements du texte et jeux sur les niveaux de discours de l'écriture de Hardy, mis au service d'une réflexion des plus sérieuses.

Au niveau factuel, les candidats ont eu du mal à préciser les enjeux idéologiques et surtout à parler, avec justesse, de la « faute » de Tess, mentionnée comme fait acquis en omettant de la remettre en perspective par rapport à l'époque et ses attendus. Ainsi lors de la scène de l'aveu, durant la nuit de noces (ch. XXXIV), les « fautes » respectives d'Angel et de sa femme ont été présentées comme absolument identiques – or, même si Tess s'exclame que « c'est tout à fait la même chose », il convient pourtant de rappeler que la symétrie est loin d'être parfaite, que la position d'infériorité de Tess, d'un point de vue social, mais aussi du fait de sa jeunesse et de son innocence, au moment du viol n'est nullement celle d'Angel lorsqu'il affirme s'être laissé « deux jours séduire par une femme ». Le fait que Tess elle-même parle de « faute » souligne à quel point elle a intériorisé les normes et attentes, beaucoup plus sévères pour une femme, de la société, mais rien ne dit que le narrateur partage absolument ce jugement et surtout que le candidat doive le prendre pour une vérité intangible.

Dans l'ensemble, le jury a constaté une très grande difficulté des candidats à analyser, sinon voir précisément le jeu sur les différentes voix et instances narratives et de modalisation – en lien d'ailleurs avec un manque d'attention aux effets de focalisation : qui prend en charge quel discours ? et jusqu'à quel point ? Ainsi, même si la plupart des candidats ont sagement récité la vulgate sur « l'ambiguïté » du texte et « l'ironie » du narrateur, ils ont souvent eu du mal à concrètement le montrer à l'aide du détail du texte, à faire la part entre les jugements des personnages, de la voix de la société ou du narrateur et dans l'ensemble à simplifier la position de ce dernier, ou à voir systématiquement de l'ironie là où l'empathie est manifeste. Il faut impérativement affiner ces analyses, bien faire la part entre le point de vue des personnages et celui du narrateur, et les mettre en lien aussi bien avec des enjeux esthétiques qu'avec des problématiques idéologiques. Analyser ainsi le chapitre 14 revient à y voir tant le pathétique que les effets d'ironie tragique, l'écriture réaliste que la charge contre l'Église comme institution, mais aussi à hiérarchiser ces différents arguments dans le commentaire, dans la mesure où ils ne sont pas tous sur le même plan ni n'impliquent le même type de commentaire. Comme pour Zola, une certaine naïveté de la lecture et l'enfermement dans la seule perspective « naturaliste » (sic), conduisant à de longs développements, souvent dispensables, sur le statut et la topographie du Wessex, ont conduit certains commentaires à passer totalement à côté des enjeux symboliques et des ambivalences idéologiques. Le réalisme n'est pas seul en jeu – qu'on pense à la puissante description de ces créatures spectrales tout droit venues du « fracas des banquises » (ch. XLIII) jusqu'à Flintcomb-Ash et qui n'est pas sans évoquer le saisissant tableau de Caspar David Friedrich représentant « l'effroyable beauté » de la Mer de glaces. Enfin, quoiqu'on pense de la « sincérité » de la « conversion » d'Alec, que certains candidats avaient, un peu naïvement, vraiment à cœur de sauver, les passages en rendant compte sont à ce point chargés de satire religieuse qu'il est impossible des les commenter sans en tenir compte – mais encore faut-il avoir une idée un peu précise de quelles doctrines religieuses il est ici question et ce qu'elles recouvrent, comme lorsque le texte mentionne outre le paulinisme le fait que « les plus grands criminels font les plus grands saints » (ch. XLV).

Il faut reconnaître néanmoins que sur ce texte également, et ce malgré sa difficulté et son caractère parfois éminemment subtil, d'excellentes prestations ont été entendues et évaluées comme il se doit.

Sans doute est-ce Fontane qui, des trois auteurs au programme de cette question, a été le plus souvent malmené par les candidats – d'où une moyenne d'ailleurs un peu plus basse que pour les deux autres romans. Le jury a surtout été frappé par le nombre très restreint de prestations moyennes sur *Effi Briest* ; les écarts y ont été extrêmement marqués, entre de très bons commentaires et un grand nombre d'analyses vraiment ratées qui passaient totalement à côté du sens des extraits et même de l'œuvre.

Tout d'abord une remarque liminaire à l'attention des agrégatifs de la session 2010 : le jury a parfaitement conscience qu'il ne peut exiger des candidats qu'ils soient tous germanistes, mais il estime être en droit d'attendre au moins une prononciation un tant soit peu correcte du nom propre des lieux et personnages du roman, qui ont été fort écorchés lors de cette session. Ainsi « Geert » ne se prononce ni à l'anglo-saxonne, « guirt », ni à la française « jèrthe », mais avec un <G> dur. Le double <L> de Rollo n'est pas mouillé comme en espagnol et on prononce le <N> final de « Kessin ». Enfin, « schloon » se prononce avec un <O> long, non « schloun » à l'anglaise, et « IE » en allemand indique un <l> long, non « Gui-ès-hubler » comme le jury a pu l'entendre cette année. Il s'agit ici d'attentes qui ne demandent pas un gros effort, mais rendront d'emblée l'écoute plus facile – même si, il est important de le préciser, ces crispations ponctuelles n'ont jamais été un argument en soi pour pénaliser les prestations.

Trop de commentaires ont écrasé les passages particuliers sous une lecture générale reconduisant toutes les banalités qu'on peut proférer quand on parle d'un texte dans son ensemble. Les passages qui ne correspondaient pas à cette *doxa* ont d'ailleurs démonté nombre de candidats et une grande majorité n'a pas réussi à lire le fragment d'une manière personnelle. Dans l'ensemble, la

tension des complexités idéologiques a été réduite à l'extrême et le jury a dû se contenter de plates et manichéennes analyses ressassant l'« écriture discrète » de Fontane et de vagues propos sur son « art de la conversation ». Or tout dialogue romanesque, même dans un roman qui en comprend autant, n'est pas automatiquement une « mise en scène » ou un « extrait dramatisé » sinon « théâtralisé » où les notations du narrateur sont identifiées comme autant de « didascalies ». Ces notions ont trop souvent été employées sans précision ni discernement, tout comme, au grand agacement du jury, la mention du roman comme « *Madame Bovary* allemande » sans que cette assimilation ne soit ni explicitée ni vraiment porteuse de sens. Ce n'est pas parce que l'expression, malheureusement, se trouve dans l'édition au programme, qu'il faut nécessairement s'en servir comme cheville incontournable ou accroche favorite en introduction !

Peu nombreux sont donc les candidats qui ont su pleinement rendre justice à un auteur qui est surtout apparu déconcertant, peu aidés en cela, il est vrai, par une traduction qui a surtout tendance à affadir l'original. Certains néanmoins sont parvenus à présenter sans l'édulcorer la juxtaposition d'esthétiques variées (réaliste, fantastique, merveilleux) ou les enjeux idéologiques (la liberté du vieux Briest et la soumission de sa femme ou d'Innstetten à « la société ») à l'effet singulier produit par ces contrastes. Lorsque les candidats ont su mettre en valeur la dimension en effet ironique et en même temps pleine d'indulgence du roman, la complexité et subtilité des enjeux idéologiques à l'œuvre, en décryptant certaines des références sous-jacentes, ils ont obtenu une très bonne note.

La connaissance du contexte historique est ainsi trop souvent apparue comme très largement insuffisante, pour ne pas parler d'une méconnaissance assez ahurissante de la réalité du Reich wilhelminien. On incitera ici les candidats non seulement à se renseigner un peu sur cette époque et cette région, mais aussi à faire preuve de davantage de mesure et de nuance dans les jugements portés sur cette société : Innstetten n'est pas un précurseur du III^e Reich, ni la Prusse, bien qu'autoritaire, un État totalitaire sous la coupe d'un dictateur, Bismarck, adepte de la « propagande ». Ainsi certains candidats se sont-ils focalisés sur ces questions, leur accordant parfois une attention aussi anachronique que démesurée, se lançant bille en tête dans de longs développements sur le racisme ou l'antisémitisme infestant cette société. Mieux vaut faire preuve de plus de subtilité dans ces questions et surtout ne pas monter de la sorte en épingle des points qui, pour être présents dans le texte, n'en sont pas pour autant dominants. Il convient donc de réhabiliter non seulement Innstetten, personnage admirable selon Fontane par bien des aspects, mais aussi cette pauvre Louise von Briest, qui a, elle aussi, été accablée quasi unanimement par les candidats, sinon déclarée coupable sans appel. Or le texte ne rejette jamais exclusivement et absolument la faute sur la mère, loin s'en faut ! Elle a certes une part de responsabilité dans le sort de sa fille, mais la remarque finale de son mari, ainsi que nombre de notations du narrateur, montrent bien qu'il s'agit d'un « *trop vaste champ* » pour pouvoir ainsi univoquement rejeter toute la faute sur une personne ou une cause uniques. Et, en effet, cette Prusse si martiale et effrayante dépeinte par les candidats est aussi représentée par le père d'Effi qui n'est pas simplement une figure ridicule – si tant est même qu'il le soit –, mais devient l'incarnation valorisée d'une forme de liberté et de sagesse ; c'est lui qui, à plusieurs reprises, se fait le porte-parole d'une propension à relativiser (« Il se peut que tu aies raison » dit-il à son épouse) invitant à suspendre le jugement plutôt qu'à condamner unilatéralement tel ou tel personnage.

De fait les contresens ont fleuri. Le texte de Fontane demande de montrer les subtilités des positions et d'être sensible en particulier aux interventions et jugements explicites du narrateur, d'autant plus marquants qu'ils sont rares – qu'on pense à la scène des fiançailles, où rien n'est d'abord dit des réactions du jeune couple (chapitres II et III), ou à la transcription de la scène du duel (ch. XXVIII). Enfin les critiques à l'encontre de la société ou l'époque – présentes en effet dans le texte, que ce soit contre le nationalisme un peu fermé des nobles de Kessin ou les sacrifices portés au nom de l'honneur – ne signifient pas pour autant que le roman offre des alternatives à cette société. Fontane ne critique pas la Prusse de la même manière ni avec les mêmes visées que Zola le Second Empire. Ainsi lorsque Innstetten parle à Wüllersdorf de « ficher le camp chez tous ces gars noirs comme du cirage », non seulement s'agit-il d'une vision manifestement fantasmée et colonialiste, mais surtout ne peut-on en conclure qu'il s'agit, comme on a pu l'entendre, d'une

« réévaluation de sa propre société à l'aune des cultures étrangères », puisque précisément ces « gars noirs », précise Innstetten, « ignorent tout de la culture et de l'honneur » (ch. XXXV). De même paraît-il excessif de parler de « révolte » d'Effi contre les normes sociales et les impératifs de sa vie à Kessin – hormis sa flambée de colère, après la visite d'Annie dressée en perroquet, contre l'injustice et la cruauté d'Innstetten, elle n'est en rien un personnage qui s'insurge ni contre sa position sociale et ses exigences, ni d'ailleurs contre l'organisation sociale dans son ensemble. Ici encore l'attention aux détails du texte est essentielle, mais en rien hors de la portée des candidats, comme l'ont prouvé tel excellent commentaire justement du chapitre XXXV ou telle autre très fine analyse de la longue lettre d'Effi à sa mère (ch. XII).

Le jury, encore une fois, rappelle qu'il ne faut pas se laisser décourager par une mauvaise note, surtout si pendant la préparation et la prestation, les candidats ont eu l'impression de réussir plutôt bien les exercices. Tout le monde peut rater une épreuve d'oral ; il suffit de partir complètement de travers, de s'enfermer dans une lecture unique sur le texte ou de faire un contresens sévère, même sur une œuvre qu'on connaît bien, pour se retrouver très au-dessous de la ligne de flottaison. La fatigue, le stress, l'amplitude de l'enjeu peuvent aussi faire perdre les moyens, mais il ne faut jamais se décourager pour autant – y compris en cours de préparation ou d'épreuve. Le jury est là pour écouter tous les candidats admissibles et ne gagne rien à ce qu'un candidat ou une candidate renonce à passer son épreuve.

Encore une fois, nous ne pouvons qu'encourager les futurs admissibles du concours à suivre, avec enthousiasme et rigueur à la fois, l'exemple qui a été donné cette année par des candidates et candidats attachés à transmettre leur goût des textes, et dont les prestations sont globalement de haut niveau malgré la notation qui départage.

Anne Isabelle François

Explication d'un texte tiré d'une œuvre au programme postérieure à 1500

Comme l'épreuve dite des *figures imposées* qui ouvre les grands championnats de patinage artistique mais sans toutefois atteindre toujours la même fluide élégance, tout rapport de jury a ses passages obligés et quelque peu répétitifs d'année en année mais dont on espère qu'ils n'en seront pas moins utiles aux candidats désireux de retenter le concours comme à ceux qui s'engageront pour la première fois dans sa préparation. Telle est la raison pour laquelle nous limiterons au strict minimum les propos généraux sur la qualité globale des prestations de cette session d'oral et ne chercherons pas davantage à rendre compte avec un souci d'exhaustivité des prestations concernant plus spécifiquement chacune des œuvres au programme. Nous nous contenterons seulement de souligner l'extraordinaire variété qualitative des explications qui nous furent proposées et de justifier ainsi notre choix d'une notation à la fois ferme et généreuse – utilisant toute l'amplitude des notes : de 01 pour une explication consacrée à la scène 5 de l'acte V d'*Hernani* à 20 pour une autre dont l'objet était l'article « Transsubstantiation » du *Dictionnaire philosophique*. Nous ajouterons que, sauf cas très exceptionnel d'absence évidente de révision entre les épreuves écrites et les épreuves orales, la très grande majorité des candidats a proposé des explications qui, si elles étaient fort inégales tant sur le fond que sur la mise en œuvre méthodologique, n'en témoignaient pas moins d'une connaissance réelle des œuvres au programme. Entendre des jeunes gens d'un peu plus de vingt ans s'efforcer, parfois avec grand talent, de transmettre les connaissances qu'ils ont acquises, leur art de lire les textes et leur passion de la littérature est un plaisir dont on mesure le prix et qui doit rendre modeste.

Ces quelques points généraux étant soulignés et à défaut de patiner aussi « merveilleusement » que l'athlète métaphysique du poème, nous aimerions nous appuyer sur les textes donnés à commenter cette année et les prestations auxquelles ils donnèrent lieu pour rappeler quelques-unes des caractéristiques de l'explication de texte – soumise elle aussi, comme en miroir, à un certain nombre de *figures imposées* sans le respect desquelles il est impossible d'envisager une issue heureuse.

Expliquer un texte, c'est essentiellement répondre à une triple attente de compréhension, d'identification et d'engagement.

Compréhension : il s'agit d'éclairer l'ensemble du texte et donc de ne pas éviter telle ou telle difficulté d'ordre littéraire, encyclopédique ou même simplement sémantique. Ce dernier conseil vaut en particulier mais pas seulement concernant les textes anciens dans lesquels on observe l'emploi de mots ou de tournures dont le sens ou la construction est aujourd'hui différent et qui mérite donc d'être éclairé. Les candidats ne manqueront pas de faire usage à cette fin des ouvrages mis à leur disposition dans la salle de préparation. À la fin de la nouvelle 2 des *Nouvelles créations et joyeux devis*, il est ainsi question de « folz à vingt et cinq quarraz, dont les vingt et quatre font le tout » (23)¹⁹, expression qu'on ne peut comprendre qu'à la condition de savoir que l'or pur est de vingt-quatre carats et que les vingt-cinq carats dont il est question constituent une hyperbole irréaliste et par là même comique, associant d'ailleurs les fous et l'or, ce qui mérite aussi une explication. Dans le cas où l'énigme demeure insoluble ou mal éclaircie même après le recours au dictionnaire, mieux vaut confier une hésitation d'interprétation et formuler des hypothèses que passer purement et simplement sous silence un passage du texte qui résiste à l'analyse. Il convient ainsi de risquer une explication pour des images insolites, comme celle concernant le jeune lettré de la nouvelle 37 du même ouvrage, « malaisé de sa personne » car très petit et dont les deux bosses lui « faisoient mal porter son bois » (162), ce qui ne saurait être pris au sens littéral mais désigne sans doute le squelette déformé du personnage. La comparaison de Germaine Malhorty avec Christophe Colomb (22) peut elle aussi dérouter – et c'est en partie la raison pour laquelle ce passage de *Sous le soleil de Satan* avait été donné à lire –, mais c'est précisément pourquoi il convient de s'y arrêter longuement pour en dégager les enjeux esthétiques (inscription dans le registre épique mais déplacement d'une aventure collective vers une aventure de l'âme) et idéologiques (à la fois ironie à l'encontre des découvertes trop simples de la science et mise en avant de la démesure satanique et mystérieuse du personnage de Mouchette).

Identification : le texte doit être saisi précisément en tant qu'objet littéraire, ce qui suppose le recours à un vocabulaire adéquat, en particulier en ce qui concerne son inscription générique, sa proximité avec tel ou tel type d'écriture ou sa posture énonciative. Comment lire les *Nouvelles créations et joyeux devis* sans identifier précisément les procédés et les effets comiques (de mots, de caractère, de situation, etc.), comme dans la nouvelle 14 où la situation entre la chambrière et le jeune clerc n'a pas été vraiment comprise ? Lorsqu'on n'a pas identifié la satire, comment comprendre

¹⁹ Les numéros entre parenthèses renvoient à la page des œuvres au programme dans l'édition recommandée par le jury du concours.

la nouvelle 61 remettant en cause le fonctionnement de la justice à l'occasion de l'exécution d'un enfant causée par l'ambiguïté d'une sentence, ou la nouvelle 36 qui remet en question la constitution des mythes par le rapprochement entre le curé de Brou, les « Jupiters » et les « Hercules » (162) ? Dans cette optique, est indispensable une solide connaissance des outils rhétoriques dont les auteurs des siècles classiques sont les héritiers : ne pas percevoir la prosopopée que Voltaire utilise dans la deuxième section de l'article « Athéisme » du *Dictionnaire philosophique* est dommageable, tant le recours à ce procédé fonde une stratégie discursive dont l'importance s'avère fondamentale pour le texte.

Le processus d'identification ne saurait toutefois être seulement littéraire. L'on ne peut que rappeler aux candidats l'importance qu'un professeur de Lettres doit accorder à la culture sans laquelle bien souvent il est impossible de saisir les enjeux qui animent les textes littéraires. On se déprendra ainsi de toute tendance à considérer avec hauteur un écrivain pour ses croyances ou ses opinions. Cette pente, d'autant plus marquée lorsqu'il s'agit d'un écrivain du passé (et cette année tout particulièrement Théophile de Viau), laisse entendre que les hommes ayant vécu avant le XIX^e siècle ne comprenaient pas grand chose au monde et aux hommes et que nous serions à présent détenteurs de la vérité. Que les candidats se souviennent – et le jury s'en souvient avec eux – qu'ils sont des nains juchés sur des épaules de géants et qu'il est fort probable que nos propres croyances subiront à l'avenir le sort commun. À une critique déplacée des pensées anciennes pour la seule raison de leur ancienneté, on préférera un indispensable effort de contextualisation culturelle (religieuse, philosophique, mythologique, mais aussi juridique, politique, etc.). Culture religieuse : s'agissant de l'article « Bien (tout est) » du *Dictionnaire philosophique*, considérer que « le déluge de maux qui nous inondent » (59) évoque l'épisode de la *Genèse* et que la montée des eaux est la conséquence du péché de Noé est pour le moins curieux. Culture philosophique : il est difficile de comprendre les premiers vers de l'« Elégie à une dame » de Théophile de Viau sans mentionner les noms de Giordano Bruno et de Vanini. Culture mythologique : dans *Sous le soleil de Satan*, comment repérer le lien opéré entre la création artistique et le désir sexuel d'Antoine Saint-Marin, si l'on ne perçoit pas que Bernanos les noue avec le « beau flanc de marbre vivant » (266) évoquant les figures de Galathée et de Pygmalion ? Culture juridique : concernant la nouvelle 82 des *Nouvelles récréations et joyeux devis*, il faut connaître la dignité et l'indignité attachées aux différents supplices de l'Ancien Régime pour comprendre pourquoi c'est une marque de respect que de condamner à la décapitation (supplice réservé aux nobles) par un jugement en bonne et due forme un capitaine devenu bandit à la place de la pendaison (supplice habituel pour les voleurs) et pourquoi l'insolence du personnage lui vaut finalement d'être écartelé (supplice le plus infamant et le plus douloureux). Culture politique : pour donner toute son ampleur au monologue lyrique de Ruy Blas aux vers 1276-1308 de la scène 4 de l'acte III, il est certes important d'évoquer la plénitude amoureuse du personnage, mais il faut également envisager toute la tragédie sociale qui, en écho à la condition populaire du XIX^e siècle, se noue dans ce moment de l'intrigue avec l'intrusion soudaine de don Salluste. Ces exemples, que l'on pourrait multiplier, constituent la preuve, s'il en était besoin, de la nécessité d'aborder la littérature dans un esprit d'ouverture empêchant une clôture du texte sur lui-même

Engagement : ces deux premières attentes convergent vers la troisième, à savoir l'établissement d'un projet de lecture qui présente le texte comme un tout, *i.e.* qui prenne en compte tout le texte (ce qui suppose une bonne compréhension) et le texte dans toutes ses dimensions (ce qui implique une bonne identification). Un projet de lecture se définit comme une hypothèse permettant de donner une unité spécifique aux différentes remarques de détail et donc de dégager l'alliance dynamique d'une forme et d'un contenu. Il doit être simple, univoque et synthétique et peut donc se condenser en quelques formules dans l'introduction pour être ensuite précisé au cours de l'explication. Il n'y a pas de recette pour trouver un *bon* projet de lecture, puisqu'il convient précisément de s'adapter au texte donné. On peut toutefois trouver un point de départ en s'appuyant sur l'identification du texte pour déterminer sa spécificité à l'intérieur d'une ou plusieurs tradition(s) dans un double mouvement de rattachement et de différenciation (générique, idéologique, etc.). Dans *Sous le soleil de Satan*, la généalogie à la fois sociale et psychologique de la famille de Mouchette que voit Donissan grâce au charisme qui lui est conféré évoque bien sûr les généalogies bibliques et naturalistes, mais elle substitue au motif de l'hérédité naturelle ou même du péché originel de mystérieuses « fautes mères » (160) qui, si elles sont tout aussi déterminantes, n'en suscitent pas moins un halo de mystère qui est le propre d'un certain usage de la fiction littéraire refusant d'être la simple illustration d'une thèse. Ce double mouvement implique ainsi le recours à un référent historique, à un modèle littéraire, à un genre, à un *topos*, etc., en même temps que la perception de leur variation – ce qui ne devrait pas être hors de portée concernant des textes qui ont été étudiés toute l'année et dont les principales caractéristiques sont censées être connues des candidats.

Précisons pour finir sur ce point que, si l'explication de texte relève des *figures imposées*, elle laisse aussi la place à des *figures libres*. Si le jury a conçu son propre projet de lecture concernant tel texte et si toutes les interprétations ne sont pas non plus possibles, une marge d'appréciation n'en est

pas moins présente, en tous les cas pour certains textes les plus opaques ou les plus ambigus. Aucune interprétation ou aucun type d'interprétation (appuyé par exemple sur un savoir de type sociologique ou psychanalytique) n'est de surcroît censuré par principe. La condition est toutefois de faire usage de notions maîtrisées et qui n'apparaissent pas plaquées sur le texte. Un candidat peut proposer une lecture intéressante, quand bien même elle se différencie de celle du jury (dont les membres eux-mêmes ne sont pas toujours accordés), les questions que ce dernier étant alors conduit à lui poser lors de l'entretien n'ayant pas pour vocation de le remettre dans le droit chemin, mais de lui indiquer un autre chemin interprétatif possible. Le sonnet LX de la Première partie des *Œuvres poétiques* de Théophile date sans doute de 1619 et du séjour du poète dans les Landes, mais se caractérise-t-il par un certain réalisme (ce que peuvent laisser penser les deux quatrains) ou développe-t-il au contraire les motifs traditionnels et stylisés attachés à l'exil depuis les *Tristes* et les *Pontiques* d'Ovide ? Les meilleures prestations concernant l'œuvre poétique de Théophile furent fréquemment suivies d'une discussion avec le candidat (puis entre les membres du jury) concernant le degré de référentialité ou même de sincérité qu'il convient d'attribuer à tel ou tel poème ou encore le degré de subversion plus ou moins cryptée contre tel dogme de la religion chrétienne ou telle autorité politique.

L'explication de texte est *a contrario* guettée par quatre défauts majeurs, que nous exposons dans un ordre de gravité décroissant : paraphrase impressionniste, répétition de banalités, remarques dispersées et excès d'ambition.

Paraphrase impressionniste : un manque dans le processus d'identification et des lacunes limitant la compréhension conduisent le candidat à considérer que le texte est directement dirigé vers la réalité la plus prosaïque et / ou la plus contemporaine. Il explique ainsi la psychologie des personnages (littéraires) comme s'il s'agissait de personnes (réelles), s'étend sur les états d'âme de l'auteur, voire juge de la moralité ou de l'opportunité politique de telle ou telle de leurs positions. Peut-être parce que les candidats sont moins familiarisés avec la forme dramatique qu'avec la prose (et il conviendrait de remédier à cette insuffisance chronique), les œuvres de théâtre ou même simplement les dialogues présents dans les récits sont de ce point de vue et traditionnellement particulièrement négligés. Les jeux avec le langage des *Nouvelles créations et joyeux devis* relevant d'une certaine oralité, comme les bons mots ou le recours au patois, n'ont ainsi pas toujours été suffisamment commentés, les candidats se contentant d'indiquer leur présence, mais sans chercher à rendre compte de leurs particularités et de la singularité de leurs effets et se perdant finalement dans une assimilation rapide des histoires racontées à la réalité. Les explications portant sur *Hernani* et sur *Ruy Blas* ont trop souvent délaissé la dimension théâtrale des pièces : les éléments de décor, les jeux de déguisement ou de masque avec les habits, les attitudes, la différence entre le texte et sa représentation ou les didascalies (pourtant abondantes et qui méritaient une étude spécifique) ont rarement donné lieu aux développements attendus. Nombre de candidats se sont livrés à une paraphrase creuse quand elle n'était pas fautive, laquelle consistait à la fois et paradoxalement à traduire en prose ce que l'auteur exprime en vers, tout en ne tenant aucun compte de la matière versifiée. Les personnages – et les deux héros éponymes plus que tous les autres – ne méritaient pas ces développements psychologiques sur leur âme déchirée et souffrante, pas plus que Victor Hugo ne méritait de leur être assimilé dans une approche psychopathologique dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est un peu rapide. Rappelons-le, au risque de passer pour bien terre à terre, les deux œuvres de Victor Hugo mises au programme sont avant tout des pièces de théâtre et ni *Hernani* ni *Ruy Blas* ne doivent être saisis autrement que comme des personnages dramatiques liés à certains enjeux à la fois esthétiques et idéologiques. Une telle approche aurait permis de saisir les résonances politiques de certains passages, tels que la grande tirade du héros éponyme aux « ministres intègres » (129) de la scène 2 de l'acte III de *Ruy Blas*, mais aussi et plus largement de saisir la philosophie de l'histoire qui sous-tend l'œuvre hugolienne.

Répétition de banalités : l'absence de précision dans l'identification et la compréhension du texte autant que la crainte de prendre des risques interprétatifs conduisent à un second défaut majeur consistant à recycler à l'occasion de l'explication d'un texte particulier telle ou telle des grandes problématiques envisagées pendant l'année de préparation. S'il est opportun de mobiliser les connaissances acquises sur l'auteur, l'ouvrage d'où est tiré le texte, le mouvement littéraire auquel il se rattache ou la période à laquelle il a été écrit, il faut ainsi se méfier des renvois trop fréquents à d'autres passages de l'œuvre et surtout de la tentation de réduire le texte à une question bien balisée. Le candidat doit accepter de se laisser surprendre par la singularité au moins relative du passage qui lui est proposé. Très surprenante fut ainsi la découverte d'ironie dans des passages du *Dictionnaire philosophique* qui en étaient dépourvus, ce qui pouvait conduire à de fâcheux contresens : croire Voltaire ironique à l'encontre des « pauvres » dans l'article « Égalité » lorsqu'il évoque ce « malheureux globe » (171) et affirmer en conséquence que cet auteur, qui appartient aux classes aisées, se raille des gens de condition modeste, c'est transformer le conservatisme social du

philosophe en indifférence humaine sans rien comprendre de sa pensée. Ce que le candidat a appris au cours de l'année ne doit pas être un point d'arrivée défini d'avance et qui d'emblée arraisonne le texte ou le tire vers le contresens ; c'est un point de départ à partir duquel il est possible de le situer spécifiquement, quitte parfois à abandonner certaines idées toutes faites. Plusieurs cas de figure sont possibles, auxquels il convient d'être attentif : le texte donné à étudier présente un aspect contradictoire par rapport à ce que l'on dit le plus couramment sur l'œuvre ou sur le reste de l'œuvre de l'auteur ; il éclaire un pan méconnu, ou une étape de sa réflexion ; il corrobore ce que l'on pense habituellement de l'auteur, mais permet d'apporter une précision ou de complexifier sa pensée ; c'est un texte réellement canonique (et le candidat se doit de le signaler), mais il s'agit de saisir toute la finesse de son fonctionnement, etc. Accompagnant leur lecture de jugements de goût tendant à discréditer les faiblesses de l'écrivain, de nombreux candidats se sont contentés de répéter (parfois avec un certain dédain) que les poèmes de Théophile de Viau n'étaient que la reprise d'un *topos* bien établi, non seulement sans être davantage capables d'en signaler les antécédents, mais encore en se contentant par la suite de céder à une paraphrase et à un rappel de son usage codé de la mythologie. Le *topos* de la femme endormie présent dans les stances XXIX de la Première partie des *Œuvres poétiques* n'a ainsi donné lieu à aucune référence précise à du Bellay ou Ronsard, pas davantage que n'a été commenté le remplacement par Théophile de la belle matineuse par une belle endormie se caractérisant par un naturel et une sensualité qui tranchent très nettement avec la manière plus ornée et plus chargée de développements mythologiques de ses prédécesseurs comme de ses contemporains (Scudéry, Malleville ou Voiture). Le procès intenté à Théophile au nom d'un manque supposé d'originalité était plus largement doublement déplacé : à la fois par son anachronisme (l'originalité n'étant guère considérée comme une valeur avant le XIX^e siècle) et par l'absence de culture littéraire dont il témoignait, la reprise d'un thème commun suffisant finalement à amalgamer toute une série de poèmes écrits par des poètes différents, alors même qu'il aurait fallu s'interroger sur l'art de la variation que Théophile, comme les autres, s'efforce de mettre en œuvre.

Remarques dispersées : Un projet de lecture trop général ou faiblement dégagé – cette faiblesse étant parfois masquée dans l'introduction par la multiplication des axes de lecture, mais juxtaposés, sans lien réel les uns avec les autres et qui diluent en fait le propos – conduit le candidat à proposer une explication au cours de laquelle se multiplient des remarques qui, prises une à une peuvent être intéressantes, voire brillantes, mais qui ne forment pas un ensemble cohérent et ne dégagent aucune unité ni aucune progression. Expliquer la première page de *Sous le soleil de Satan* (11) en rappelant qu'on a affaire à un incipit est certes un point de passage obligé, mais un relevé simplement informatif saupoudré de remarques éparses ne saurait suffire pour rendre compte des trois paragraphes qui la composent et qui, juxtaposant sur fond de soleil couchant une manière poétique plus inspirée de Baudelaire que de Toulet et une généalogie familiale de type naturaliste, témoignent dans cette succession même de la dégradation des valeurs dont le roman institue le procès et fixe ainsi d'entrée un certain rapport à l'histoire. On se méfiera tout particulièrement d'un excès de remarques formelles conduisant à une confusion entre l'explication de texte et l'analyse de son fonctionnement grammatical et stylistique. Le recours à la stylistique et à la grammaire est du plus haut intérêt – et certains candidats le savent bien, qui parviennent à opérer une fine transition entre la question de grammaire et l'explication de texte. Les remarques qu'elles inspirent ne doivent toutefois pas conduire à un relevé purement descriptif de tours et de figures et elles ne dispensent pas d'une interprétation globale. Une explication de texte s'apparente à une démonstration. Les différentes analyses ne doivent pas être seulement juxtaposées, elles doivent s'enchaîner pour parvenir à dégager une cohérence (qui n'est pas nécessairement une univocité : un projet de lecture peut conduire à dévoiler une tension ou même une contradiction à l'œuvre dans un texte). Il est donc indispensable de suivre une ligne interprétative qui soit ferme et qui permette de rendre compte de l'ensemble du texte.

Excès d'ambition : si le candidat est légitimement soucieux de briller et de ne pas répéter les lieux communs qui ont fini par sédimenter au-dessus des textes tout au long de l'année de préparation, il est toutefois dangereux de fournir un projet de lecture tourné d'emblée vers le plus complexe en oubliant les données les plus évidentes du passage concerné. Écarter le sens littéral d'un texte pour valoriser un sens considéré comme plus profond constitue une prise de risque d'autant plus dommageable qu'elle conduit fréquemment à des développements forcés ou arbitraires, voire à un usage mal maîtrisé de certaines notions (comme celles de pragmatique, de performatif ou de mise en abyme). Une lecture métathéâtrale s'impose bien entendu concernant les vers 1563-1592 de *Ruy Blas* et le mot de « roman » (162) prononcé par don César devait être commenté en contexte comme un signe de l'humour de Hugo, mais ce point n'autorisait pas à négliger le fonctionnement dramatique du passage ou même simplement le déroulement de l'intrigue. Il convient ainsi de ne jamais oublier que l'agrégation de Lettres modernes est un concours de recrutement pour des professeurs de l'enseignement secondaire et que le jury évalue donc la capacité des candidats, non pas à simplifier outrageusement la complexité des textes, mais à la dévoiler progressivement et avec clarté. Le jury

lui-même ne cherche du reste pas à donner aux candidats des passages ou des morceaux des œuvres particulièrement inattendus ou ardu. Certains sont importants, d'autres, plus mineurs, mais pour telle ou telle raison, ils lui semblent revêtir un certain intérêt. Le but du jury n'est pas de déstabiliser les candidats ; et les candidats eux-mêmes ne doivent pas chercher à raffiner de manière excessive leur propos, en tous les cas pas avant d'être certains qu'ils ont produit les analyses les plus simples et les plus évidentes.

Il apparaît ainsi que l'explication de texte est un exercice fondé sur l'équilibre entre différentes exigences qui peuvent paraître contradictoires mais qui sont en fait complémentaires : souci du détail et nécessité d'une vue d'ensemble ; dégagement d'une cohérence et repérage des inflexions ou des nuances ; recours à de grandes catégories littéraires ou idéologiques et saisie précise de leur actualisation.

Nous aimerions poursuivre et achever notre propos en rappelant quelques règles élémentaires concernant tout d'abord la préparation de l'exercice puis son déroulement.

La première règle concernant le temps de préparation (deux heures trente) est de procéder à une lecture attentive du passage donné à étudier. Trois impératifs doivent guider cette lecture : repérage précis des difficultés ponctuelles ; dégagement de la structure globale du passage ; reconnaissance des phénomènes littéraires névralgiques.

Du repérage des difficultés ponctuelles, nous ne dirons rien ou presque, puisque nous l'avons déjà évoqué à propos de la nécessaire compréhension du texte. Nous rappellerons seulement aux candidats qu'ils n'ont aucune raison de se sentir captifs des notes de bas de page ou de fin de volume présentes dans l'édition de certains textes au programme. Ces notes peuvent certes être opportunément utilisées, mais elles ne doivent pas être systématiquement considérées comme le dernier mot de l'interprétation. Lorsque, dans l'Ode I de « La Maison de Sylvie par Théophile », le poète écrit que les « caractères sacrés » et les « attraits de la Princesse » sont « sûrement encrés », il veut certes indiquer, comme le précise la note 2, qu'ils sont « solidement gravés » (321-322), mais il n'en poursuit pas moins – et il était dommageable de ne pas le souligner –, avec un jeu de mot sur *encre* et *ancre*, l'isotopie aquatique présente dans l'ensemble de la strophe.

Le dégagement de la structure globale du passage ne doit pas conduire à un découpage figé mais au contraire rendre compte de la dynamique profonde qui anime le texte. Il vise les causes autant que les effets. Il identifie les lieux charnières où le texte bascule et se transforme (ou pas) selon des modalités variables : progression continue et très structurée, variation, répétition, voire ressassement, amplification, rupture forte, apparent non-sens, etc. On se méfiera particulièrement des ruptures trop nettement postulées, et on sera attentif aux reprises, glissements progressifs et entrelacements complexes. C'était cette année particulièrement important pour les poèmes de Théophile, même lorsqu'ils recouraient à une disposition strophique, et même pour le cas des stances. Évoquer ainsi le genre du blason pour les vers 85-124 de « La solitude » était certes pertinent, mais cela ne devait pas empêcher de relever comment le poète, passant du regard de Corinne à son teint, ses cheveux ou sa bouche, n'en maintient pas moins une certaine cohérence, non seulement par la reprise finale du motif des yeux, mais encore par la reprise de toute une série de motifs secondaires. On se rappellera également qu'il ne va pas de soi de se fier aux évolutions thématiques et on sera sensible aux évolutions de type formel suscitées par un changement de registre, de tonalité, d'énonciation, etc. Dans *Sous le soleil de Satan*, la tirade provocatrice de Mouchette devant Gallet est ainsi moins organisée sur le mode d'une succession de quatre états psychologiques eux-mêmes définis approximativement par la candidate (descente au fond de soi, crainte puis quête du mépris et défi lancé à Satan) que par le changement des rythmes de la narration : d'abord une opposition temporelle entre « jadis » et « maintenant » autour du récit singulier d'une anecdote, puis un portrait contrasté de Mouchette et des autres femmes et enfin le récit itératif d'un désir nocturne de possession satanique (50-51).

La reconnaissance des phénomènes littéraires névralgiques implique la mise en œuvre précise des instruments de l'analyse stylistique et grammaticale. Ainsi les constructions très particulières de Des Périers, phrases à rallonge, ruptures de construction, syntaxe lâche et mimant le discours oral du « devis », recours au discours direct et théâtralisation de certaines saynètes, ont rarement été analysées avec précision et pertinence ; ainsi encore avons-nous été surpris de voir le « je » qui s'exprime dans les articles du *Dictionnaire philosophique* qualifié de narrateur, y compris lorsque les textes commentés ne prennent nullement la forme d'un récit, ou de voir confondre, à propos de certains passages de *Sous le soleil de Satan*, le présent de narration (qui ne touche que quelques verbes qu'on aurait attendus au passé simple et essentiellement dans les propositions principales, ce qui produit donc un fort effet de discordance par rapport au reste des verbes restant à l'imparfait) et le présent historique (qui intervient sur tout un passage et se substitue à la fois au passé simple et à l'imparfait). Les exemples pourraient là encore être multipliés. Comment les candidats peuvent-ils se tromper sur les différents types de paroles rapportées ou de focalisations ? Que ce soit

à propos des *Œuvres poétiques* de Théophile ou d'*Hernani* et *Ruy Blas*, il est tout à fait notable que les analyses de versification ont par ailleurs été le plus souvent, soit déficientes, soit fautives, soit même absentes. D'un point de vue descriptif, des notions aussi simples que celles d'hémistiche, de césure ou de coupe doivent être employées sans approximation. Un minimum de connaissance en terme d'histoire de la versification et des formes versifiées est aussi indispensable, qui permettrait de commenter opportunément (et sans faire d'anachronisme) les divers agencements rimiques du sonnet ou les discordances plus fréquentes à partir du XIX^e siècle entre le mètre et la syntaxe, en particulier à la césure. Concernant la matière sonore des textes, on distinguera clairement assonances et allitérations et on se défiera de tout recours trop naïf aux harmonies imitatives. Dans *Sous le soleil de Satan*, on aurait par exemple pu éviter d'évoquer la perversité dont témoignerait la présence des consonnes sifflantes au début de la tirade de Mouchette à Gallet (50).

La reconnaissance des phénomènes névralgiques doit plus largement suivre trois axes, dont aucun ne doit être manqué. On sera d'abord et très simplement attentif à l'univers fictif que construit le texte, voire à la référence spatio-temporelle sur laquelle il s'appuie. De quoi parle le texte ? Comment le fait-il ? Ce qui relève de la dénotation doit être clairement identifié, et les connotations éventuellement afférentes dans l'emploi de certains mots ou de certaines tournures ne pas être négligées. On regrette d'avoir à l'écrire, mais la simple attention à la lettre du texte a parfois été insuffisante. Ce fut le cas pour l'explication de la nouvelle 28 des *Nouvelles créations et joyeux devis* qui certes concerne globalement le prévost Coquillaire, mais dont le passage à expliquer, situé au début de la nouvelle, indique comment il avait retenu la ruse du lieutenant Maillard, relatée par le narrateur. La candidate n'a pas perçu le changement de personnage et a expliqué le passage comme s'il concernait Coquillaire et non pas Maillard. Il convient ensuite de parvenir à une caractérisation du texte en terme de genre, de registre et / ou de procédé macrostructural. Il est ainsi étonnant qu'un candidat signale bien que Théophile se moque de la mythologie aux vers 17-20 et 31-34 de l'épître « À Monsieur du Fargis » mais omette de signaler leur caractère burlesque. Tout aussi décevante est l'absence d'identification du caractère de mise en abyme que revêt la découverte du cadavre de Donissan par Antoine Saint-Marin à la fin de *Sous le soleil de Satan*, dans la mesure où, laissant « le dernier mot » au « cadavre vertical » (282), elle soustrait du même coup la parole au mauvais écrivain venu à Lumbres pour écrire et la laisse au contraire à Bernanos alors à même d'imposer sa propre légende du saint. Il convient enfin de se tourner vers l'énonciation. Qui parle ? Est-ce le narrateur ou un personnage ? Et à qui ? Dans quelle situation ? On prêtera une attention toute particulière à l'opposition entre discours et récit et donc à l'emploi des pronoms personnels et des temps verbaux. Il était ainsi très difficile de saisir toute la violence polémique de la mise en cause des « cœurs sensibles » et « bouches lyriques » de *Sous le soleil de Satan*, si l'on ne comprenait pas que l'apostrophe « O vous » (107) ouvrant le paragraphe s'adresse, non pas à tel homme en particulier, mais bien à l'ensemble des lecteurs qui se trouvent du même coup pris à parti par le narrateur.

Il va de soi que, lors du temps de préparation, ces repérages se présentent selon un ordre propre à chacun (et aussi dans un certain désordre). Il ne s'agit nullement pour nous de prescrire une manière figée d'organiser ce temps mais simplement d'indiquer des passages obligés qui sont autant de réflexes que le candidat doit acquérir au cours de son année de préparation et dont il doit garder la liste présente à l'esprit pour n'en oublier aucun le jour de son passage.

Nos dernières remarques concerneront l'exercice oral lui-même. Outre l'impératif temporel qui impose de faire tenir l'explication de texte dans un maximum de trente minutes (puisqu'il semble raisonnable de consacrer dix minutes à l'étude du point de grammaire)²⁰, son déroulement suit trois étapes : introduction, développement et conclusion.

Petite précision pour commencer : le candidat se gardera bien de rédiger l'ensemble de son intervention. Outre qu'il est peu probable qu'il ait le temps de procéder de la sorte, il est également peu souhaitable – et cela a malheureusement été occasionnellement le cas – qu'il inflige au jury une lecture tête baissée de ses feuilles. Rappelons que l'exercice oral d'explication de texte – comme l'enseignement auquel prépare le concours – implique des qualités oratoires et qu'un exposé atone constitue pour le jury un pénible moment d'ennui. Il ne peut nuire à un candidat de donner vie à son propos et de faire preuve d'énergie et d'inventivité, tant au niveau de l'*elocutio* (expression soignée, recherche de formules frappantes) qu'au niveau de l'*actio* (regard, travail du volume et de l'intonation, usage de la question rhétorique permettant de souligner les moments forts de la pensée). Il est donc recommandé de ne rédiger que les moments clefs de l'explication de texte (introduction, transitions et conclusion), voire les passages ayant exigé une mise au point terminologique particulièrement délicate, et de se contenter pour le reste de simples notes dont la formulation devient définitive au cours de l'exposé lui-même.

²⁰ Un point mérite ici d'être souligné : la répartition du temps de passage entre l'épreuve de grammaire et l'explication de texte n'est pas représentative du poids relatif des deux épreuves dans la note finale. La grammaire entre en effet pour 40% et l'explication pour 60% dans la composition de cette note.

L'introduction se décompose en cinq moments.

Le candidat procède tout d'abord à une brève situation du texte dans l'œuvre ou le volume d'où il est tiré. Cette situation est un passage obligé, elle ne doit pas pour autant être purement descriptive et doit apporter réellement quelque chose à l'explication. Le candidat se gardera ainsi de résumer l'ensemble de l'intrigue d'un roman ou d'une pièce de théâtre mais il sélectionnera uniquement les informations qui sont utiles à la compréhension du passage qui lui est donné à expliquer : informations factuelles concernant l'action, mais aussi touchant au découpage de l'œuvre en chapitres et / ou en parties ou indiquant des inflexions tonales ou génériques, etc. ; informations utiles et, dans certains cas, indispensables, quand elles engagent très directement tout ou partie de l'interprétation. À la fin de la nouvelle 90 des *Nouvelles récréations et joyeux devis*, l'expression étonnante concernant la réflexion sur le mari trompé « voyant tousjours aupres de soy la beste qui auroit faict le dommage » (312) ne se comprend ainsi qu'en référence avec le proverbe italien cité au début de la nouvelle « *morta la bestia morto il veneno* » (308) qui se trouve en-dehors du passage à commenter mais qui ne devait pas moins être pris en compte. S'il tombe sur un poème (comme c'était le cas pour les *Œuvres poétiques* de Théophile) ou sur un article (comme pour le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire), le candidat peut opérer une contextualisation à l'échelle de l'œuvre de type, soit thématique, soit générique, mais il peut également souligner les effets d'enchaînement et de juxtaposition plus ou moins explicites et voulus par l'auteur dans sa composition.

Le candidat poursuit son introduction en proposant une caractérisation rapide du texte : son objet, son genre, son registre.

Il procède ensuite à sa lecture, si possible de manière expressive (sans toutefois se montrer trop théâtral) : variant les intonations drolatiques ou prenant les accents suggérés pour les *Nouvelles récréations et joyeux devis*, grinçant ou plus allègre pour le *Dictionnaire philosophique*, etc. Trois petites remarques sur ce point : il convient de prendre garde aux liaisons, assez souvent malmenées ; le cas échéant, de prêter une attention toute particulière au rythme des vers en respectant les exigences métriques (e atone, coupe, césure ou enjambement) ; pour une pièce de théâtre, de lire les didascalies, ainsi que les noms des personnages lors des changements de prise de parole. Dans le cas où le candidat choisit de commencer par la grammaire, il lira d'emblée le texte (et pourra donc se passer de le faire lors de son introduction à l'explication de texte proprement dite).

L'étape suivante de l'introduction est l'étude de la composition du texte, soit l'établissement clair, sous forme de titres concis et avec un renvoi précis aux lignes ou aux vers concernés, de sa dynamique propre. Nous avons déjà évoqué ce point et nous n'y revenons donc que pour une remarque ponctuelle. Il peut arriver que le jury, plutôt que de suivre le découpage orchestré par l'œuvre elle-même, prenne le parti de sélectionner un texte à cheval sur deux chapitres (*Sous le soleil de Satan*, fin du chapitre 1 et début du chapitre 2 du Prologue), deux scènes (*Ruy Blas*, vers 2100-2143 sur les scènes 2 et 3 de l'acte v), voire deux articles ou deux poèmes (le cas ne s'est pas présenté cette année). Le fait est rare et il ne va pas de soi. Outre que ce choix doit être relevé explicitement par le candidat, il lui incombe également de s'interroger sur le sens que cette opération cherche à construire. Commentant l'extrait de *Sous le soleil de Satan* que nous venons de mentionner, il était ainsi possible de comprendre que les deux seigneurs du village de Campagnes se partagent, plus encore peut-être que le corps de Mouchette, son nom et son esprit, pris entre la tradition aristocratique et cléricale du marquis de Cadignan et la nouveauté démocratique et laïque de Gallet – confondues toutefois toutes deux dans un même néant spirituel qui laisse le terrain libre à Satan (12-13).

Il convient ensuite et pour finir de présenter un projet de lecture dont il faut d'emblée signaler qu'il n'est en aucun cas réductible à l'une des étapes antérieures ou même à leur combinaison. Évoquer la fonction d'un passage par rapport à sa place dans l'œuvre (situation), son inscription dans un genre donné (caractérisation) ou sa construction interne (découpage) sont des démarches nécessaires et qui peuvent constituer d'intéressants points de départ pour l'établissement du projet de lecture mais qui sont en eux-mêmes trop descriptifs pour le résumer à elles seules. Que son projet s'appuie sur la situation du texte dans l'histoire, l'histoire littéraire, l'œuvre de l'auteur ou l'œuvre au programme (situations qui ont chacune plus ou moins d'importance et sur lesquelles il convient donc d'insister ou pas), le candidat aura à cœur de singulariser le texte *d'un point de vue littéraire* en proposant une lecture clairement orientée. Quel usage spécifique Théophile fait-il de la rhétorique encomiastique, moins pour flatter le grand seigneur dont il dépend que pour établir une complicité permettant une relation de sujétion supportable ? Comment Hugo allie-t-il tel ou tel aspect du drame à un questionnement politique qui, sous couvert de l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, évoque en fait la France de la Restauration et de la Monarchie de Juillet ? On précisera pour finir concernant cette étape de l'introduction, qu'il en va de l'explication de texte comme de la dissertation : le développement ne doit pas faire découvrir *in fine* et sous le coup de la surprise des éléments que l'introduction ne laisse pas attendre. Il doit les reprendre en les développant et en les argumentant sur la matière même du texte et sur sa structure dynamique.

L'introduction achevée, le candidat commence son développement. Il procède par unité de sens (ou lexie) en prenant toujours bien soin d'alterner les citations du texte lui-même et les analyses afférentes : pas d'analyse sans citation précise, et pas de citation sans analyse. Cette unité de sens varie en longueur : ce peut être une phrase, ou plusieurs, dans le cas de phrases courtes, mais aussi et au contraire, dans le cas d'une phrase très longue, une seule proposition. Afin d'éviter les redites, un phénomène récurrent sera signalé et interprété une première fois, seulement signalé (sauf infléchissement majeur) les fois suivantes. Il faut aussi savoir passer sur une phrase ou sur un segment de phrase moins intéressant qu'un autre. Outre que les textes, s'ils présentent une moyenne de trente lignes, ne sont pas tous exactement de la même longueur du fait de leur densité inégale (le jury n'a ainsi pas hésité à donner un sonnet de Théophile ou, à l'inverse, plus de quarante vers de *Hernani* ou de *Ruy Blas*) et qu'il convient donc de bien ménager les moments forts et les moments faibles dans le cas d'un texte long, tous les passages d'un même texte ne présentent pas le même intérêt, ce qui revient à dire qu'on ne commente pas forcément tous les segments de phrases et tous les mots. Il convient toutefois d'équilibrer le commentaire entre les différentes unités de sens. Rappelons de ce point de vue qu'une mauvaise gestion du temps (de préparation ou de passage) conduisant à s'arrêter trop longuement sur le début de l'explication et à négliger sa dernière partie est lourdement sanctionnée. Le cas s'est fréquemment présenté concernant des candidats qui avaient fait le choix de commencer leur exposé par la grammaire et qui, lui ayant consacré trop de temps, se sont retrouvés dans l'obligation de passer très rapidement sur la fin du texte. Commencer par la grammaire est bien sûr possible mais ne doit pas conduire à entamer les trente minutes allouées à l'explication de texte elle-même. À l'inverse, si un candidat n'a pas suffisamment de matière pour occuper le temps qui lui est imparti, on lui recommandera de ne pas chercher à tirer son explication en longueur par d'inutiles redites ou de pesants silences. Mieux vaut une explication un peu brève et bien conduite qu'une explication qui se traîne. Il convient également et autant que possible de ne pas perdre de vue le projet de lecture. Il n'est en effet pas rare que des explications de texte amorcées sous les meilleurs auspices par une introduction claire et richement problématisée se révèlent finalement très décevantes au cours d'un développement sans lien réel avec les questions tout d'abord soulevées. Telle annonce d'une lecture du sonnet LVII de la Première partie des *Œuvres poétiques* de Théophile tissant magnifiquement les fils du religieux et du pétrarquisme soumis tous deux à une torsion ironique fut ainsi malheureusement oubliée en cours de route et ne tint donc pas ses promesses dans le détail de l'étude.

Afin de faciliter la compréhension du jury et de rappeler la progression déjà mentionnée du passage qui lui est donné à étudier, le candidat soulignera par des transitions son étude des différentes parties du texte. On rappelle qu'une transition se fait en deux temps : elle résume le trajet parcouru et elle montre en quoi il nécessite le trajet à venir. L'usage veut qu'une explication de texte compte trois parties et il vaut mieux s'efforcer d'entrer dans ce cadre – qui est souvent le fruit du découpage opéré par le jury et non d'une métaphysique trinitaire. Cette tripartition n'est cependant pas une obligation. S'il est rare de devoir découper un texte en quatre parties et si cette tentation témoigne le plus souvent d'une lecture trop peu synthétique, certains textes sont néanmoins construits sur une logique d'opposition binaire ou de basculement argumentatif (au moins apparent) – c'était tout particulièrement le cas cette année pour certains passages de *Sous le soleil de Satan* (11, 21-22, 35-36) –, et il peut arriver dans ce cas qu'on ne présente que deux sous-parties et donc une seule transition centrale.

La dernière étape de l'explication de texte proprement dite est celle de la conclusion – moment qui permet à la fois de revenir sur le projet de lecture et de proposer une ouverture. En quelques phrases, le candidat parcourt les étapes de sa démonstration, puis il en fait la synthèse tout en mesurant la pertinence (voire les limites). Il mobilise pour finir sa culture pour replacer le texte dans l'histoire, l'histoire littéraire, l'œuvre de l'auteur et / ou l'œuvre au programme, mais cette fois, non plus en se tournant vers le passé, comme dans l'introduction, mais vers le futur. Concernant les *Nouvelles créations et joyeux devis*, la nouvelle 11 pouvait ainsi susciter un rapprochement avec *Le Malade imaginaire* de Molière et la nouvelle 12 évoquer « La Laitière et le Pot au lait » de La Fontaine. Le candidat doit toutefois veiller à ne pas trop s'éloigner du texte et à toujours le prendre comme point d'appui de son propos.

Les questions qui suivent l'explication du candidat sont plus ou moins nombreuses mais elles dépassent rarement le nombre de trois. Rappelons que le jury n'attend pas de s'entendre répéter ce que le candidat a déjà expliqué et qu'il a parfaitement entendu, mais qu'une erreur a été commise dont il demande la rectification, qu'une approximation mérite d'être précisée ou un point développé. Ses questions n'ont en aucun cas vocation à faire baisser la note du candidat ; elles ne peuvent au contraire que le valoriser, soit qu'elles permettent de pointer un manque flagrant et donc de réduire quelque peu son impact, soit qu'elles poussent le candidat encore plus loin dans l'excellence.

En tout état de cause et d'abord pour enchaîner aussi sereinement que possible la suite des quatre épreuves orales qui l'attendent, on recommandera au candidat de ne pas spéculer sur la réussite ou le ratage de sa prestation orale. Il doit en particulier savoir que les membres du jury, aussi attentionnés et attentifs soient-ils aux jeunes gens qui se présentent devant eux, sont aussi soumis à leur propre humeur et il ne doit donc pas se laisser perturber par tel sourire ou tel soupir qui en fait ne vise pas sa prestation. Qu'il soit persuadé de la bienveillance qui nous anime et de l'émotion que nous éprouvons à l'entendre se lancer, « vitesse en route vers une cible », dans cet exercice exigeant et nourricier : situé au plus près des textes et de leur singularité.

Guillaume Bridet

Rapport sur l'exposé oral de grammaire

Brigitte Buffard-Moret

La moyenne de l'épreuve orale de grammaire lors de la session 2009 est de 9,04 sur 20. Il y a certes des exposés très faibles (11 candidats ont eu 1, 13 ont eu 2, 17 ont eu 3) mais aussi un nombre important d'exposés excellents (15 exposés ont eu 16, 6 ont eu 17, 8 ont eu 18, 2 ont eu 19... et 2 ont eu 20 !). On aimerait que les quelques conseils qui vont suivre – conseils auxquels il serait bon d'associer la lecture des rapports des années précédentes, car les maladroites ne changent guère d'une année sur l'autre... et les remèdes proposés non plus ! – aident les candidats à éviter quelques écueils et à mieux mobiliser leurs connaissances par une méthode plus rigoureuse.

1. Modalités de l'épreuve

La préparation

L'épreuve est couplée avec l'explication de texte sur programme et la préparation des deux exposés est donc commune. Le candidat dispose au total de 2 heures 30 de préparation pour 40 minutes de passage. Pour la gestion du temps de préparation, on suggère de consacrer 2 heures à l'explication littéraire et 30 minutes à la grammaire.

La durée

Le partage entre l'explication de texte et l'exposé de grammaire est de 30 minutes environ pour le premier et 10 minutes pour le second. L'expérience montre qu'un exposé de langue de 4 à 5 minutes, même pertinent, manque en général de profondeur et d'exhaustivité.

À l'issue de l'ensemble des deux exposés, deux entretiens ont lieu, portant l'un sur l'explication de texte, l'autre sur la grammaire.

L'ordre

Au seuil de son exposé, le candidat annonce dans quel ordre il traitera les deux questions. L'entretien respectera cet ordre. Si le candidat choisit de commencer par son exposé de grammaire, il lui est conseillé de lire auparavant le texte, sans le présenter autrement : cela permet à l'ensemble du jury de bien situer toutes les occurrences que le candidat doit commenter. Lorsque le candidat choisit cet ordre, qu'il soit bien attentif à la gestion de son temps : l'expérience prouve qu'il a tendance à consacrer plus de 10 mn à l'exposé de grammaire, ce qui le pénalise pour l'explication de texte. Il est important de ne pas négliger la question de grammaire qui compte pour 40% de la note mais il ne faut pas faire un exposé disproportionné... Lorsqu'il se situe avant l'explication de texte, le commentaire grammatical peut permettre de lever (ou de souligner !) des ambiguïtés de compréhension ou d'éclairer un procédé d'écriture qui sera analysé au cours de l'explication littéraire : ainsi pour les textes du XVII^e siècle ou de langue classique quand la question de grammaire permet de d'expliquer des faits de langue historiquement marqués (ainsi à propos des formes en *-ant* chez Théophile de Viau). Mais il faut néanmoins rappeler qu'un exposé grammatical n'est pas une étude stylistique et doit rester distinct de l'étude littéraire.

Les types de question

Le découpage du texte : Comme l'exposé de grammaire s'appuie sur le texte servant à l'explication littéraire, le programme n'est pas restreint, comme c'est le cas lors de l'épreuve écrite de français moderne.

La variété des questions ne doit pas dérouter les candidats. Selon les types de sujet, les attentes sont différentes.

La taille du corpus : Si le corpus d'occurrences est vaste (« Étudier la place de l'adjectif qualificatif dans l'ensemble du texte ») le traitement en 10 minutes devra être synthétique et ne s'attacher qu'aux

cas problématiques. Si en revanche le découpage proposé ne fait apparaître que quatre ou cinq occurrences, c'est que le jury attend une étude approfondie de chaque cas.

Attention ! il arrive fréquemment que la question de langue ne concerne qu'un segment du texte proposé, surtout si les occurrences sont nombreuses. Le candidat devra donc être attentif aux limites indiquées (« Étudier l'article des lignes 1 à 12 », par exemple), de façon à ne pas traiter des occurrences hors sujet, dont les analyses, même correctes, ne sauraient être validées par le jury.

Les types de sujet : ainsi que le rappelle le rapport 2006 : « Le libellé des sujets, dans la mesure où les candidats sont de futurs enseignants, reste en général en lien avec **la terminologie grammaticale publiée en 1997 par l'Inspection générale des lettres** ». On distingue cinq grands types de sujets :

1. Les questions de synthèse portant sur une catégorie sont de loin les plus fréquentes. Cette catégorie peut être une classe grammaticale (les adverbess, les déterminants) ou une fonction (l'apposition, le sujet).
2. Des questions de grammaire énonciative, d'organisation communicationnelle des énoncés, de grammaire du texte. Dans la mesure où ces questions sont intégrées aux programmes de langue de l'enseignement secondaire et sont bien traitées par les grammaires universitaires, elles ne doivent pas surprendre les candidats, et le jury peut légitimement attendre des réflexions nourries sur la notion d'anaphore, sur les discours rapportés ou sur la ponctuation et les signes typographiques.
3. Des questions transversales. Ces questions nécessitent une approche différente. À partir d'une notion sémantique (souvent introduite par « Étudier l'expression de... ») comme l'hypothèse, le degré, la négation, la comparaison, le candidat est amené à regrouper et à analyser des phénomènes morphologiques, lexicaux et syntaxiques variés permettant d'exprimer la notion à étudier.
4. Des questions de sémantique grammaticale portant sur des formes polyvalentes (« de », « que », « si », « faire », être...).
5. À cette liste, il convient d'ajouter quelques questions portant sur un ensemble syntaxique. Ce type de questions est le plus souvent libellé : « Étude de la phrase... » ou : « Étude du segment... », ou encore : « Faire les remarques nécessaires sur... ».

Il n'est pas ici nécessaire de faire une introduction synthétique. L'enjeu de la question est de repérer deux ou trois phénomènes syntaxiquement intéressants dont on proposera une analyse en précisant dans une brève introduction les outils d'analyse dont on dispose. L'intérêt de cette question est de mesurer la capacité du candidat à relever les phénomènes problématiques et à hiérarchiser les bonnes questions grammaticales (la difficulté consiste à savoir sélectionner ce qui est digne d'être exposé à une épreuve d'agrégation : inutile de signaler que « je » est le sujet du verbe).

Remarque : lorsque la question synthétique (exemple : « Les infinitifs dans le texte ») comporte peu d'occurrences, il arrive que lui soit adjointe une courte question portant sur un ensemble syntaxique.

6. La question de grammaire peut être remplacée par une question de versification. On attirera l'attention des candidats sur la nécessité d'affermir leurs connaissances dans ce domaine. Il y a eu d'excellentes performances mais également quelques catastrophes. Les candidats devaient bien se douter, en ayant au programme Viau et Hugo qu'il y aurait des sujets portant sur la structure de la strophe ou sur celle du vers. Or comment faire une analyse pertinente des procédés « révolutionnaires » de Hugo, par exemple, quand on ignore tout de la structure canonique de l'alexandrin classique, que l'on voit des césures enjambantes là où il y a juste un e caduc normalement élidé devant une voyelle, que l'on confond rythme syntaxique et structure métrique, que l'on parle d'enjambement dès qu'un vers ne se termine pas à la rime ou que l'on considère comme une irrégularité qu'une diérèse rime avec une synérèse ? Au programme de l'agrégation 2010 figure des œuvres de Ronsard et de Rimbaud : que l'on se replonge donc dans quelques précis de versification, y compris dans ceux contemporains des œuvres étudiées...

La formulation des questions : certaines questions invitent à une comparaison entre différents éléments (« épithètes et appositions » ; « étudier « être » et « faire » dans le texte »). Il est bien

évident que ces formulations reposent sur une attente précise du jury. Ainsi, le couplage « adverbes et conjonctions de coordination » exclut absolument que l'on traite une catégorie après l'autre sans réfléchir à la frontière (conjonctions de coordination vs. connecteurs). Le rapprochement de deux fonctions (« épithètes et appositions ») devait permettre au candidat de souligner leurs points communs, mais aussi leurs spécificités, tout en lui donnant l'opportunité de discuter de l'évolution de la terminologie et de la définition de la notion d'apposition.

2. Philosophie générale de l'épreuve

A. Plan, théories, critères d'analyse

L'exposé doit reposer sur un plan qui ne saurait être pertinent que s'il est soutenu par un substrat théorique consistant. En d'autres termes, le candidat doit disposer de critères d'analyse reposant sur des outils linguistiques empruntés à la grammaire universitaire (voir la bibliographie proposée dans le rapport de l'épreuve écrite).

L'exposé commencera donc par une introduction définissant la ou les notions à analyser, en étant attentif au libellé, en soulignant le cas échéant s'il existe des divergences théoriques la concernant (par exemple autour de la notion de « proposition infinitive »). Le plan annoncé ensuite doit logiquement découler de cette introduction. Le candidat sera attentif à l'équilibre des différentes parties de son plan. Il faut aussi éviter la conclusion creuse qui veut montrer à tout prix la pertinence de la question de grammaire pour l'analyse littéraire : ce peut être le cas par exemple pour la versification ou pour la structure de la phrase, (qui contribuent au caractère familier ou au contraire grandiose de certaines scènes hugoliennes), mais il est bien des cas où l'étude grammaticale a pour but essentiel de vérifier les compétences du candidat en la matière !

B. Problématiser, hiérarchiser

Comme le temps dont dispose le candidat est limité, le principe qui doit guider le détail de l'exposé est celui de **l'exhaustivité intelligente et de la hiérarchisation des occurrences**. Il ne s'agit ainsi en aucun cas de passer longuement en revue les occurrences non problématiques et de leur consacrer le même temps qu'aux occurrences pour lesquelles la question a justement été posée. Si le candidat a le devoir d'être exhaustif, il pourra par exemple rassembler toutes les occurrences identiques et non problématiques, pour mieux les opposer à celles auxquelles il va ensuite consacrer un plus large développement.

C. Cohérence terminologique et qualités pédagogiques

L'épreuve vise à tester les capacités pédagogiques d'un futur enseignant. L'exposé doit être clair et cohérent. La cohérence terminologique du candidat est ainsi primordiale. Certes, le jury n'a pas de chapelle théorique et reste ouvert à toute théorie bien maîtrisée. Mais il a cependant des attentes. Ainsi, dans l'étude du pronom personnel, les notions de *représentant* et de *nominal* apparaissent comme incontournables pour rendre compte des emplois de cette catégorie. De même, il est possible de proposer pour l'étude du verbe « faire » un simple plan sémantique bien cohérent. Une meilleure note sera cependant attribuée au candidat qui aura utilisé avec maîtrise la notion guillaumienne de « subduction » pour bâtir un plan allant d'un emploi pleinement sémantisé à un emploi désémantisé du mot. De même, un sujet comme « la place de l'adjectif qualificatif » trouve sa pleine mesure lorsqu'il est traité à l'aide des outils proposés par Guillaume et Moignet, même si la méconnaissance de ces théories n'implique pas du tout l'attribution d'une mauvaise note. Le jury attend également du candidat une connaissance des évolutions théoriques les plus notables concernant l'analyse de certains domaines. Ainsi, le candidat qui traitera de l'apposition selon le seul critère de la coréférence, sans tenir compte de la notion de prédication seconde, n'obtiendra pas la note maximale.

D. L'entretien

L'entretien ne peut faire baisser la note du candidat. Il vise à préciser des points restés allusifs, à élargir la discussion ou à reprendre une occurrence erronée, et il permet souvent de remonter la note de grammaire. Au pire, il confirmera la note préalablement posée. L'attitude du candidat lors de l'entretien est fondamentale. Y transparaît son intelligence grammaticale, mais aussi sociale. Le

candidat doit saisir l'opportunité que lui donne le jury de rectifier une erreur, et une posture de fermeture au dialogue ou de persistance butée dans son erreur est du plus mauvais effet.

L'entretien est plus ou moins long selon les candidats et sa durée ne doit en rien faire préjuger de la note finale.

3. Les erreurs les plus fréquentes

A. Les « oublis » d'occurrences problématiques

La stratégie d'évitement est hautement dommageable au candidat. Le jury préfère le candidat qui hésite et avoue son hésitation (parfois fort légitime) devant une occurrence, à celui qui « omet » justement le cas pour lequel la question a été choisie (par exemple, étudiant les pronoms personnels, un candidat ne parle ni de « on » ni de « y »). L'enjeu de l'épreuve est moins de juger la capacité du candidat à résoudre des problèmes que de tester son intuition grammaticale, son aptitude à déceler les cas épineux et à proposer diverses hypothèses interprétatives.

B. L'introduction « tape-à-l'œil » suivie d'analyses défailtantes

Il s'agit d'un défaut assez répandu. Le candidat récite un cours appris par cœur, mais se révèle ensuite incapable de proposer des analyses de détail correctes. Rappelons-le : si les éléments théoriques sont indispensables, ce qui est évalué au premier chef, ce sont les capacités personnelles d'analyse au moyen de ces outils théoriques. Il ne s'agit surtout pas de rester dans les généralités sans décrire les occurrences du texte. Un bon candidat à l'agrégation utilise à bon escient ses connaissances : il ne récite pas une leçon apprise *a priori*, il s'ajuste intelligemment à un corpus singulier.

Il est donc nécessaire de bien réfléchir à un plan pertinent. Dans les exposés sur les pronoms personnels, un plan se bornant à distinguer pronoms nominaux et pronoms représentants aboutit fatalement à des redites. Il est beaucoup plus fructueux de mettre en lumière l'hétérogénéité de cette classe en réfléchissant, par exemple, à la notion de personne, aux manières diverses dont se marque le nombre (juste l'ajout d'un s ou une tout autre forme), en opposant pronoms nominaux et pronoms représentants, formes portant la marque de la fonction ou du genre et formes non marquées, formes conjointes et formes disjointes, et en réservant un développement particulier aux pronoms adverbiaux *en* et *y*, au pronom *on* et à l'emploi des formes réfléchies. Une étude intitulée « Les modes » ou « Les pronoms » ne doit pas consister en une simple énumération mais s'efforcer de souligner points communs et différences entre les divers types de pronoms (modes de référence, morphologie, syntaxe) ou de modes (relation entre modes et modalités, capacité à présenter des indications de personnes, à situer un procès dans le temps, valeur aspectuelle...).

C. L'incohérence terminologique

Le jury accepte toutes les terminologies, pourvu qu'elles soient cohérentes et non amalgamées. L'entretien peut amener le candidat à préciser ses sources.

En outre, le jargon inutile, souvent emprunté à la rhétorique et n'ayant d'autre fonction que d'impressionner le jury, est à bannir.

D. Les contre-sens sur le sujet

Des questions classiques comme « L'anaphore » ou « Pronoms et adverbes clitiques » ont parfois entraîné des contre-sens ou des confusions graves : l'anaphore a une définition bien précise, tous les pronoms ne sont pas clitiques...

4. Les éléments valorisés

Soulignons en guise de conclusion ce qui fait la différence entre une bonne note et une très bonne note.

Le jury apprécie les candidats qui, maîtrisant les outils grammaticaux, manifestent une intuition grammaticale et un esprit de synthèse qui les portent à s'intéresser d'emblée aux cas problématiques. La prise de risques interprétatifs (maîtrisés !) est également valorisée. On préférera toujours un candidat qui se bat avec une occurrence et propose des hypothèses, même hasardeuses, à celui qui feint de ne pas voir le cas épineux.

Enfin, la mise en relation de l'exposé de grammaire avec l'analyse littéraire, justifiant alors pleinement de commencer l'exposé par l'épreuve de langue, manifeste parfois la véritable maîtrise linguistique du candidat, capable, au delà de la simple étude des phénomènes grammaticaux, de les inclure dans sa perception globale du texte. Cependant, cette ouverture stylistique ne doit pas concerner l'ensemble de l'exposé de grammaire, mais juste sa conclusion. Le lien entre la grammaire et la stylistique ne se fait surtout pas tout au long de l'exposé de grammaire qui doit rester entièrement consacré aux problèmes linguistiques.

5. Liste des sujets proposés lors de la session 2009

A. Questions de synthèse portant sur une catégorie

Syntaxe de la phrase

conjonctions de coordination et ponctuation
coordination
propositions
relatifs et relatives
relatives
subordination
subordonnées
subordonnées circonstancielles

Le verbe

auxiliaires et semi-auxiliaires
formes en *-ant*
futur et conditionnel
impératif
indicatif
indicatif et subjonctif
infinitifs
modes non personnels
modes personnels
participes
participes passés
participes présents et participes passés
présent
subjonctif
temps de l'indicatif
temps et aspects de l'indicatif
valeur d'emploi des temps de l'indicatif
verbes à la forme pronominale
verbes impersonnels et constructions impersonnelles
verbes pronominaux
voix active, passive et pronominale

Classes de mots

absence d'article
adjectif qualificatif
adverbes
articles
article et absence d'article
conjonctions
conjonctions de coordination
démonstratifs
déterminant et absence de déterminant
déterminants
formes et emplois de l'article
indéfinis
indéfinis sauf l'article
numéraux
prépositions

pronoms
pronoms personnels
substantifs non déterminés

Fonctions syntaxiques

adjectifs qualificatifs épithètes
apostrophes et appositions
appositions
appositions et épithètes
attributs et appositions
compléments du nom
compléments circonstanciels
compléments circonstanciels de temps et de lieu
compléments d'objet
compléments de lieu
expansions du nom
fonction attribut
fonction objet
fonction sujet
fonctions de l'adjectif qualificatif
groupes nominaux prépositionnels
place de l'adjectif qualificatif
place de l'épithète
transitivité et intransitivité verbale

B. Questions de grammaire énonciative, organisation communicationnelle des énoncés, grammaire du texte.

connecteurs argumentatifs
discours rapporté
emphase et présentatifs
interrogation
marques grammaticales des discours rapportés
modalité injonctive
modalités d'énonciation
ordre des mots
ponctuation
ponctuation et signes typographiques
références endophoriques et références exophoriques
reprise anaphorique
anaphore

C. Questions transversales.

degrés d'intensité et de comparaison
expression de la comparaison
expression de la négation
expression du degré
expression du lieu
expression du temps
négation

D. Questions de sémantique grammaticale portant sur des formes polyvalentes

« avoir »
« être »
« être » et « avoir »

« être », « avoir », « faire »
« qui » et « que »
« être » et « faire »
Classer et étudier « que »
Le mot « de »
Le mot « que »
Le mot « si »
Le verbe « faire »
Les formes en « qu »

E. Questions portant sur un ensemble syntaxique.

Analyse syntaxique de...
Etude syntaxique d'un passage
Faire les remarques nécessaires sur....

F. Autres

Le genre grammatical
Les accords
Les fautes de français
Les marques du genre
Les marques du pluriel
La versification
Le vers hugolien