



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DU JURY

SESSION 2025

Concours : agrégation externe

Section : lettres modernes

Rapport de jury présenté par :
Olivier Barbarant

Inspecteur général
igésr groupe des Lettres
Président du jury

Table des matières

LE MOT DU PRÉSIDENT.....	3
ÉPREUVES ÉCRITES.....	6
PREMIÈRE COMPOSITION : LITTÉRATURE FRANÇAISE.....	6
DEUXIÈME COMPOSITION : LITTÉRATURE COMPARÉE.....	17
ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE FRANÇAIS ANTÉRIEUR À 1500	30
ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE DE LANGUE FRANÇAISE POSTÉRIEUR À 1500.....	53
VERSION LATINE OU VERSION GRECQUE	73
VERSION LATINE	73
VERSION GRECQUE.....	80
VERSION DANS UNE LANGUE VIVANTE ÉTRANGÈRE.....	86
VERSION ANGLAISE.....	87
VERSION ESPAGNOLE.....	94
VERSION ITALIENNE	100
VERSION ALLEMANDE	105
VERSION ARABE.....	111
VERSION PORTUGAISE	113
VERSION RUSSE	116
VERSION TCHÈQUE	119
VERSION ROUMAINE	122
ÉPREUVES ORALES	124
LEÇON.....	124
EXPLICATION D'UN TEXTE DE LITTÉRATURE ANCIENNE OU MODERNES « HORS-PROGRAMME ».....	136
EXPLICATION D'UN TEXTE ACCOMPAGNÉ D'UN EXPOSÉ ORAL DE GRAMMAIRE	142
L'EXPLICATION DE TEXTE	142
EXPOSÉ DE GRAMMAIRE ASSOCIÉ À L'EXPLICATION SUR PROGRAMME	149
COMMENTAIRE D'UN TEXTE DE LITTÉRATURE ANCIENNE OU MODERNE : LITTÉRATURE COMPARÉE.....	156
ÉLÉMENTS STATISTIQUES.....	164

LE MOT DU PRÉSIDENT

Concours généraliste d'excellence, reconnaissant une maîtrise accomplie de l'ensemble d'une discipline (c'est là le sens même du mot « agrégation »), l'agrégation externe de Lettres modernes proposait à la session 2025 139 postes, soit un nombre de postes en augmentation constante depuis 2024, session pour laquelle 105 postes avaient alors été ouverts. Jouant un rôle de référence pour la qualité de l'enseignement secondaire, offrant des perspectives de carrière qui peuvent circuler entre ce niveau et l'enseignement supérieur (à travers notamment les classes post-baccalauréat des lycées, les classes préparatoires aux grandes écoles, ou dans certaines disciplines dont la nôtre la reconnaissance du concours à côté du doctorat pour les comités de sélection des universités), ouvrant le statut le plus qualifié et reconnu des métiers d'enseignement, le concours est en partie sauvegardé de la crise du recrutement dont souffrent actuellement les métiers de l'éducation. L'augmentation du nombre de postes est, dans cette perspective, évidemment réjouissante. Dans un tel contexte, nous ne pouvons qu'encourager les étudiantes et les étudiants littéraires à envisager raisonnablement de candidater.

En effet, dans la même période 2022-2025, le nombre initial d'inscrits est passé de 1087 à 868, et le nombre de candidatures évaluable (c'est-à-dire de candidats ayant composé la totalité des épreuves écrites) de 554 à 469. L'érosion est donc lente, mais avérée. Si elle est d'abord liée à la fragilité générale des études littéraires, il se pourrait qu'elle naisse quelquefois des fausses représentations qui trop souvent nimbent, comme une rançon de leur gloire, les institutions prestigieuses. Concours très exigeant, supposant une préparation sérieuse et une culture solide – mais qui s'acquiert par le travail – l'agrégation n'a rien d'inaccessible : nous ne pourrions que déplorer que certaines et certains s'interdisent d'y songer, alors qu'elle ouvre aux meilleures conditions d'exercice du professorat.

La session 2025 a ainsi permis de déclarer 248 admissibles, avec une barre d'admissibilité en augmentation (7,87, contre 7,85 en 2024). Le jury a été en mesure, sans sacrifier à la qualité du recrutement, de pourvoir la totalité des postes avec une barre d'admission à 9,09, (8,93 en 2024) et même de proposer une liste complémentaire de deux postes. La moyenne générale des admis (11,29) en légère hausse au regard de la session 2024, atteste cette bonne tenue du concours, qui constitue évidemment le principal sujet de préoccupation de la présidence du jury. C'est donc avec la satisfaction d'une session positive que le jury peut, cette année encore, féliciter les lauréats, et inviter nombre de candidats déçus à tirer profit de l'expérience d'une première année pour renouveler leur candidature : en effet, les variations du programme n'interdisent pas d'exploiter dans une deuxième présentation les acquis en matière de méthodologie ou de maîtrise des épreuves techniques.

Dans cette perspective, le jury a souhaité depuis plusieurs années maintenir un lien pédagogique avec les candidates et candidats à l'issue du concours, par-delà la suppression de la traditionnelle « harangue », laquelle trop souvent ne pouvait concerner que des étudiants franciliens. La présidence du jury communique donc une synthèse de l'évaluation, sur demande écrite auprès de la DGRH, pour les épreuves orales désignées par les demandeurs. Après plusieurs années d'exercice, ce fonctionnement se voit stabilisé selon les règles suivantes : les candidates et les candidats adressent leur demande à la gestionnaire de concours entre la publication des résultats et celle du rapport du jury, à partir de laquelle elles ne seront plus traitées, les réponses à leurs interrogations figurant dès lors dans le bilan général du concours.

Outre la connaissance experte mais aussi et surtout la lecture personnelle des œuvres, la préparation au concours passe en effet par une bonne compréhension des exercices, de leur sens et de leurs attendus. C'est pourquoi nous invitons à la lecture d'un rapport de session qui a tenté de répondre aux besoins des candidates et des candidats. Un rapport de concours n'est pas un sottisier,

mais un instrument de travail : d'où les explications, conseils et recommandations, qui souvent se croisent et se répercutent d'une épreuve à l'autre. Ainsi de la nécessaire, et trop souvent négligée, préparation aux épreuves de grammaire et de langue française, pour lesquelles le rapport fournit un corrigé détaillé et des recommandations bibliographiques. Ainsi notamment de l'erreur, récurrente, qui prend une interrogation ouverte pour l'occasion d'une pure restitution de connaissances, plus ou moins en rapport avec le sujet ou l'extrait de texte proposé. Ainsi enfin de l'importance, pour de futurs enseignants, de la lecture à voix haute, et notamment de la maîtrise des règles de la prosodie et tout particulièrement de la versification. C'est une connaissance intime, personnelle, et impliquée, des œuvres, c'est, à l'agrégation de Lettres modernes, une lecture savante mais sensible qui constituent les principaux attendus. Les professeurs et professeurs de français que nous avons l'honneur de recruter doivent en effet être des passeurs de livres et de cultures, portés par l'amour de la langue et de la littérature.

Olivier Barbarant
Inspecteur général
Président du jury

ÉPREUVES ECRITES D'ADMISSIBILITE

Les sujets des épreuves écrites sont disponibles sur :

<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/sujets-et-rapports-des-jurys-agregation-2025-1435>

ÉPREUVES ÉCRITES

PREMIÈRE COMPOSITION : LITTÉRATURE FRANÇAISE

Rapport présenté par Yohann Deguin et Camille Esmein-Sarrazin, avec l'aide de l'ensemble des correcteurs de l'épreuve.

Recommandations générales

Le corpus proposé pour cette épreuve réunissait trois comédies de Corneille et visait à explorer un genre en pleine redéfinition et à analyser la pratique de celui-ci par Corneille. La citation proposée à la réflexion des agrégatifs était issue d'un ouvrage consacré par Serge Doubrovsky au héros cornélien. À côté de copies remarquables, le jury a noté cette année la présence de copies sérieuses, bien informées et bien articulées en plus grand nombre qu'à la session précédente. Le programme, constitué de trois pièces qui avaient été dans l'ensemble bien lues, comprises et étudiées, ainsi que la citation retenue, qui ne posait pas de problème de compréhension, ont sans doute contribué à l'impression d'ensemble assez favorable du jury. Toutefois, dans nombre de copies, l'insuffisante maîtrise méthodologique de l'exercice de composition française s'est révélée dans le peu d'attention portée au détail de la citation proposée, ainsi que dans l'élaboration de plans peu voire très peu dialectisés. Or la spécificité de l'exercice réside d'abord dans le travail attendu sur une citation, retenue pour son caractère intellectuellement stimulant et sa capacité à susciter la discussion.

La maîtrise de l'exercice est souvent insuffisante : il n'est pas rare que la citation soit à peine mentionnée et ne fasse l'objet que de remarques anecdotiques et peu organisées en introduction. Les termes du sujet se trouvent ainsi insuffisamment travaillés, disparaissant même parfois complètement du développement, y compris en ces moments-clés que sont les transitions. C'est ainsi que de nombreuses copies, après une analyse du propos de Serge Doubrovsky, évacuent la thèse qui le sous-tend, oublient les spécificités de formulations qui caractérisent la citation, pour se livrer à des considérations éloignées du sujet et très peu problématisées. La citation présentait des enjeux pluriels qui ont souvent fait l'objet de simplifications, la citation étant morcelée, fragmentée, vidée de sa logique. Trop souvent en effet, on peut noter un décalage entre les remarques consacrées à l'analyse du sujet et ce qui tient lieu de problématisation, lorsqu'une interrogation se trouve soudain lancée de façon abrupte sans découler du moindre raisonnement préalable. Il semble que pour les candidats, l'énoncé d'une question, de ce qu'il est convenu d'identifier comme une « problématique » l'emporte sur le souci de livrer une problématisation, c'est-à-dire, de développer de façon claire, logique et progressive un processus de réflexion dont va dépendre la logique du devoir, et qui donnera valeur et sens au plan retenu.

On touche alors au deuxième défaut principal des copies : celui de proposer des constructions d'ensemble qui escamotent les aspérités et les spécificités du sujet proposé, au risque de ne proposer que des plans illustratifs, traitant d'un bout à l'autre du devoir des portions successives de la citation. C'est oublier l'exigence fondamentale de dialectisation qui régit l'épreuve : on attend, au contraire, des candidats qu'ils soient capables tour à tour d'étayer l'argumentation proposée par l'auteur et d'en signaler les failles, limites ou insuffisances, en saisissant son propos comme un ensemble cohérent. Si ce travail conditionne la dynamique du devoir, il assure aussi, en principe, que la citation proposée ne serve pas de simple prétexte mais demeure à l'horizon du devoir, d'un bout à l'autre de la copie, de façon à ce que le dialogue avec le sujet constitue bel et bien une ligne directrice claire et explicite de la composition française.

Il est donc essentiel d'opérer en nuances pour ne pas réduire le texte à des affirmations aussi sommaires qu'inexactes. Par ailleurs, si les trois pièces au programme étaient assez aisées à connaître et à citer, elles ont trop rarement donné lieu à des analyses précises et pleinement satisfaisantes. La mobilisation de citations est fortement recommandée, mais il convient de ne pas les réduire à un usage ornemental ou thématique. Elles doivent permettre de proposer des analyses de détail

pertinentes, soucieuses de ne jamais perdre de vue les caractéristiques proprement littéraires du texte.

Les copies les plus faibles sont souvent des copies courtes, réunissant problèmes méthodologiques et problèmes linguistiques. Les copies moyennes sont bien composées de trois parties et construites avec des exemples, parfois pertinents, mais aussi des passages récitatifs qui ne sont pas toujours articulés au sujet. Descriptives, elles plaquent souvent des passages de cours sans les articuler au sujet tout à fait, ou en laissant à l'implicite une place trop importante.

Les bonnes copies montrent une compréhension correcte des enjeux du sujet dans une langue claire. L'analyse peut se révéler inégale suivant les paragraphes ou les parties et la logique d'ensemble n'est pas toujours tout à fait cohérente. Les références sont variées et réparties entre les trois pièces. Enfin, les meilleures copies sont celles qui acceptent le sujet, s'en étonnent même, et ne le perdent jamais de vue, ayant à cœur d'interroger la citation à la lumière d'une connaissance de première main des trois pièces de théâtre. Elles font l'effort d'interroger les deux parties du sujet sur le monde extérieur, d'une part, et les personnages d'autre part, sans ériger un mur infranchissable entre ces deux éléments. Elles proposent des pistes pour articuler ces deux dimensions que le sujet lui-même n'articulait pas. Elles parviennent à proposer une troisième partie qui se situe sur un autre plan d'analyse que les deux précédentes.

Enfin, toute composition est aussi un exercice d'écriture : la qualité de la rédaction bannit toutes les erreurs orthographiques et syntaxiques, qui ne sont pas recevables pour des candidats à l'agrégation de Lettres modernes. Bien entendu, la précision du lexique ainsi que la fluidité de la syntaxe sont des qualités qui mettront d'emblée le jury dans de bonnes dispositions.

En matière de préparation, les éléments mentionnés conduisent à recommander :

- Une relecture constante, la confection d'un exemplier vraiment personnel, le repérage de passages que l'on a pris le temps d'analyser par soi-même.
- Une connaissance des œuvres au programme nourrie de cours et de travaux universitaires, lesquels aident à approfondir une lecture personnelle sans l'écraser ni s'y substituer.
- Un entraînement spécifique à l'exercice de la composition française, tant pour la problématisation du sujet que pour la rédaction intégrale d'un développement organisé, si possible dans les conditions de l'épreuve.

Rappels de méthode

- **Traiter d'un programme à plusieurs œuvres en littérature française** : comme l'a rappelé le rapport du jury de 2023 : « les programmes à œuvres multiples sont courants, à l'agrégation de Lettres modernes, et il convient, lorsque la composition les concerne, d'adapter la rédaction afin de mettre au jour la diversité des œuvres offertes à l'étude, sans pour autant occulter leur cohérence d'ensemble. La composition française ne doit, en effet, pas devenir un exercice de commentaire comparé. Disons-le d'emblée : il n'est pas nécessaire de présenter un exemple tiré de chaque œuvre pour chaque argument avancé dans le cours du développement. Un exemple finement développé, donnant lieu à des analyses littéraires, stylistiques et à des interprétations convaincantes, peut suffire à emporter l'adhésion du jury. Si l'on a pu apprécier le scrupule qui a poussé parfois candidates et candidats à présenter un exemple développé et deux exemples allusifs pour chaque argument avancé, c'est néanmoins à l'échelle de l'ensemble de la copie que s'évalue la place accordée à chaque pièce. Une pièce pouvait d'ailleurs faire l'objet d'une sous-partie dédiée, si sa spécificité l'appelait. »

- **Analyser le sujet** : Attendue en introduction pour problématiser l'énoncé, l'analyse ne doit pas se trouver réduite à des remarques rapides, superficielles, tendant à la pure paraphrase explicative et conduisant à un émiettement du propos. Il importe au contraire, et comme toujours, d'articuler à la saisie surplombante de la citation, au repérage de son thème et de la thèse qui s'en dégage, une attention précise portée à tous ses détails et au mouvement général de la pensée qui s'y exprime. On évitera par là de donner l'impression d'une lecture fondée sur une sélection arbitraire de mots, rendant insaisissable la cohérence générale du propos et condamnant à une pertinence très partielle la copie. Il importe donc de réserver un temps suffisant, au moment de la préparation comme dans

le développement rédigé de l'introduction, à cette étape qui constitue bel et bien un moment décisif pour l'élaboration du devoir. Davantage que dans les termes du sujet, qui doivent être précisément définis et dont on doit faire jouer, le cas échéant, les polysémies, c'est dans les liens logiques que se trouve la dynamique du sujet.

- **Manier les termes** : Ne pas oublier le sujet ne revient pas à se contenter de brefs rappels, se réduisant à reprendre ici ou là tel ou tel terme de la citation. Il s'agit bien plutôt de lancer et de mener jusqu'à son terme une discussion serrée de la pensée énoncée par la citation, attentive à rendre pleinement justice à ses nuances, à en faire varier les lectures lorsque cela est possible, sans jamais céder aux simplifications. Cet exercice de discussion avec le sujet doit être explicite. Il est impératif non seulement de se demander à chaque instant si l'on traite bien le sujet, mais si ce traitement du sujet est visible par le correcteur ou la correctrice.

- **Choisir son plan** : On évitera ainsi les plans tirant vers le catalogue, l'inventaire et la restitution de généralités toutes faites sur l'œuvre, qu'il s'agisse d'éléments de cours, ou de la mobilisation de discours critiques qui se retrouvent simplement plaqués dans la copie. L'élaboration du plan est, dans sa dynamique générale, d'une simplicité confondante : thèse, antithèse et dépassement du problème. C'est l'articulation des sous-parties entre elles qui demandait une plus grande finesse et un ordonnancement des arguments et des exemples qui emportât l'adhésion.

- **Soigner l'introduction** : la phrase d'accroche n'a pas une vocation décorative : elle constitue la première rencontre de la copie avec son lecteur ou sa lectrice, et permet parfois d'emblée de savoir si le sujet a été compris. S'il est commode et rassurant de commencer par une citation, il peut aussi être très bienvenu d'assumer soi-même son discours, qui mène naturellement vers l'énoncé du sujet, qui doit être intégralement recopié. L'analyse qui suit ne doit pas se contenter de paraphraser la citation, ni de reformuler vaguement le sujet : c'est à une analyse de ses termes précis et de sa dynamique interne qu'il faut se livrer. De même, l'étape de la problématisation ne devrait pas être facultative : c'est elle qui fonde et justifie la problématique, qui sans cela reste une simple et plate question.

- **Veiller aux transitions** : des paragraphes d'amorce et de transition doivent être ménagés au début et à la fin des grandes parties, car ils permettent au correcteur de saisir d'un seul coup et de manière synthétique la démarche proposée à chaque étape. C'est une manière pour les candidates et candidats de montrer qu'ils savent ce qu'ils veulent démontrer, et comment ils comptent le faire.

- **Être rigoureux dans les citations** : les extraits des œuvres doivent être repris de manière scrupuleuse, sans faute d'orthographe, sans oubli de mots et avec une ponctuation adaptée. À cet égard, le jury regrette vivement la lente mais certaine disparition des guillemets français (« »), qui restent pourtant de rigueur, les guillemets anglais servant à citer à l'intérieur d'une citation.

Analyse du sujet

« Le monde extérieur a beau être là, – cadre, décor, lieux publics, coutumes, langage, conversations – les êtres sont vides de substance ; ces ombres interchangeables (jusqu'à Alidor), ces noms précieux sont à la poursuite de leur incarnation, cent personnages en quête de pesanteur. C'est que ces égoïstes sont, essentiellement, des solitaires. » Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1963. Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture des œuvres de Corneille au programme ?

Dans *Corneille et la dialectique du héros*, Doubrovsky étudie l'ensemble de l'œuvre dramatique de Corneille (tragédies et comédies) à partir de la notion de héros. La thèse principale se rapporte au fait que Corneille a compris la société de son temps et le déclin de l'aristocratie. Doubrovsky cherche à renouveler l'étude du théâtre de Corneille en s'appuyant sur la « psychanalyse existentielle » qui lui permet de mettre au jour une « éthique nobiliaire » dans ce théâtre. Il s'appuie sur la dialectique hégélienne et sur la notion existentialiste de liberté, mais la méconnaissance de l'ouvrage et de la thèse de Doubrovsky, qui ont été au demeurant largement nuancés par la critique

récente, ne posait pas de problème pour comprendre la citation rapportée aux comédies et aux personnages des trois comédies au programme, ni pour la dialectiser.

Plusieurs éléments sont en jeu dans cette citation :

- la présence du « monde extérieur » dans une grande diversité : lieux, « décor » et « cadre » d'une part, c'est-à-dire tout ce qui permet de caractériser le lieu de la pièce dans sa matérialité scénique tout comme dans l'illusion réaliste de sa représentation.
- L'association de ce « monde extérieur » avec les modes d'être des personnages et des acteurs : « coutumes », « langage », « conversations », soit un monde fait de paroles et de modes de comportement. La question de la ritualisation est soulevée avec le terme « coutumes », la manière de s'exprimer mais également de réagir avec ce que Doubrovsky nomme la « conversation ». Cette importante notion recouvre le dialogue théâtral mais aussi son lien avec la mise en relation des personnages par le langage. L'ensemble de ce passage fait donc référence aux *realia* des pièces de théâtre, mais les traite bien comme des *realia* : elles sont propres à des textes.
- On note ainsi la relation entre « le monde », qui présenterait une certaine densité, et « les êtres », ou personnages, qui eux seraient « vides de substance », c'est-à-dire qui semblent dans la perspective de Doubrovsky n'être que des personnages théâtraux, voire des marionnettes.
- Les « ombres interchangeables » suggèrent l'idée du vide mais aussi de l'absence de caractérisation, au point que les personnages peuvent être remplacés les uns par les autres (on pense ici immédiatement à la substitution d'une amoureuse à une autre, mais pas seulement).
- La référence aux « noms précieux » montre que la question du nom est importante au théâtre, mais elle est à mettre ici en relation avec le relatif aléa des personnages : tous concourent à la même irréalité, ils sont sans épaisseur, sans réalité autre que leur présence scénique. Ils se réduisent donc à des noms, or ces noms sont le signe de l'influence galante et précieuse de la comédie cornélienne.
- La citation se termine par les termes « égoïstes » et « solitaires » : ces adjectifs substantivés attribuent aux personnages des trois pièces au programme des caractéristiques communes : ils n'œuvrent que pour eux-mêmes, sans attention aux autres (sentiments, volonté) et ils sont surtout seuls même s'ils sont « cent ». La question de la solitude du personnage semble un des éléments récurrents dans les pièces au programme.
- La référence à Pirandello contenue dans l'amusante expression « cent personnages en quête de pesanteur » souligne enfin la méta-théâtralité, présente et significative dans les trois pièces. Cette référence était toutefois anecdotique et ne suscitait aucune attente du jury vis-à-vis des candidats.

Dans toute la citation, l'opposition entre les noms et l'« incarnation » suggère l'idée que les êtres se réduisent dans ce théâtre à des « personnages en quête de pesanteur ». Or il y a ici à la fois l'idée de l'absence de pesanteur mais aussi d'une « quête », c'est-à-dire qu'une dynamique serait à l'œuvre au cours des pièces pour la leur faire acquérir. C'est là notamment qu'il fallait interroger le sujet, qui contenait une autre référence, implicite mais présente, au mythe de la caverne, avec le terme « ombres », mais aussi du fait de la présence de la prison dans toutes les pièces au programme ainsi que du clair-obscur, puisque les scènes de nuit sont nombreuses. Dans l'analyse de Doubrovsky, les pièces de Corneille semblent être un théâtre d'ombres figurant devant un décor très précis, idée qu'il fallait également interroger.

Par ailleurs, le personnage d'Alidor, qui est le seul mentionné ici, est un personnage complexe et il convient de ne pas avoir à son égard une position trop définitive, en particulier quant à la caractérisation de son libertinage, c'est-à-dire au sens large, de son rapport à la liberté. Les lectures critiques sont en effet assez variées en ce qui le concerne : on a pu voir en lui l'incarnation d'un principe de volonté (Doubrovsky), préfigurant le héros cornélien tel qu'il se configure dans les tragédies de la fin des années 1630. Or le personnage flanche avant de reprendre sa posture, ce qui a pu conduire à interpréter le personnage à l'aune du « caprice de la jeunesse » (Couton), et il ne faut pas oublier que Corneille fait le choix d'une classe sociale privilégiée et de la forme de la comédie. On est ainsi invité à mettre en évidence la tension à l'œuvre au sein même du personnage, et l'éventail interprétatif que Corneille laisse ouvert.

En ce qui concerne les personnages et leur statut, on peut être tenté de voir une évolution entre nos pièces, et c'est une des lectures possibles dans la critique : égoïsme du personnage (regard très pessimiste sur l'homme et ses passions), mais présence de la générosité dans *La Suite du Menteur*. L'inconstance et l'égoïsme sont bien présents dans les trois pièces, mais les trois pièces ne sont pas à mettre sur même plan.

Problématique proposée :

La caractérisation du personnage comique repose-t-elle, chez Corneille, sur le contraste entre un décor à ce point référentiel que « le monde extérieur » est là, et un évidement du caractère tel qu'il ne reste au héros qu'à accomplir « une quête de pesanteur » ? En d'autres termes, le personnage cornélien n'est-il qu'en devenir ?

Proposition de plan

I- Présence du « monde extérieur » et personnages « vides de substance » : un « théâtre du reflet »

- A- Le « reflet » d'une réalité contemporaine : l'ordinaire de la comédie humaine
- B- Une réalité théâtrale : cadre, décor, personnage
- C- Des personnages changeants : inconstants/inconsistants ?

II- Des personnages pleins de substance : une incarnation bien réelle

- A- Une incarnation physique : le rôle du corps
- B- Une incarnation théâtrale
- C- L'incarnation de valeurs morales et spirituelles

III-Du réel à l'illusion théâtrale : un théâtre en quête de l'être

- A- Trouver la pesanteur : des personnages en quête d'identité
- B- Repenser la comédie du couple
- C- Développer des comédies morales

Plan détaillé

I- Présence du « monde extérieur » et personnages « vides de substance » : un « théâtre du reflet »

« Le théâtre comique de Corneille présente, à côté des mutations profondes, qui affectent la nature du langage et les formes du dialogue, d'autres éléments relevant de ce que nous serions tentés de nommer un réalisme de surface, et qui contribuent à élaborer, à partir de dramaturgies reposant sur les systèmes fortement stylisés et conventionnels que sont la pastorale, la tragi-comédie et même la comédie, une dramaturgie du reflet renvoyant l'image des habitudes culturelles, sentimentales et sociales d'une certaine société. » (Gabriel Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, Paris, Sedes, 1989, p. 17).

A- Le « reflet » d'une réalité contemporaine : l'ordinaire de la comédie humaine

Les comédies sont la représentation des réalités du temps, même si nous sommes loin d'une volonté de représentation fidèle du réel. En effet, les pièces font référence à des pratiques sociales, à des lieux connus, à des personnages types représentatifs de la société du temps (servantes et valets, sergents, prévôt...) et également à une mise en scène du corps dans l'espace (mise en mouvement, rapport au monde extérieur, aux objets, par exemple à la nourriture ou à l'argent). On retrouve là la distribution traditionnelle entre comédie et tragédie et l'association à la comédie d'une action ordinaire.

La réalité contemporaine transparaît notamment par la référence à des lieux connus et à la présentation qui en est faite. La « place royale » qui donne son titre à l'une des pièces est mentionnée dès le début de celle-ci : « Te rencontrer dans la Place Royale, / Solitaire et si près de ta douce prison, / Montre bien que Phylis n'est pas à la maison. » (v. 186) Cette place revient dans *Le Menteur* dans les paroles du cocher rapportées par Cliton : « J'en sais ce qu'on en peut savoir. / La langue du cocher a fait tout son devoir. / La plus belle des deux, dit-il, est ma maîtresse, / Elle loge à la Place, et son nom est Lucrèce. / Quelle place ? Royale, et l'autre y loge aussi » (v. 195-199). Si *Le Menteur* commence au jardin des Tuileries, autre lieu à la mode comme le montre *La Comédie des Tuileries* publiée en 1638, le reste de la pièce se situe également place Royale. D'autres lieux parisiens apparaissent dans les pièces. Une tirade du *Menteur* nous prouve que la capitale doit beaucoup aux soins du cardinal de Richelieu (II, 5), et l'ensemble de cette scène introduit une pause dans l'action et donne lieu à une longue description au cours de laquelle la ville de Paris est vue comme une œuvre d'art. Par ailleurs, l'opposition entre Paris (lieu de la galanterie) et la province se retrouve dans toutes les pièces, opposant Paris à Poitiers ou à Lyon.

La réalité contemporaine transparaît également par la représentation de la société du temps. L'originalité de Corneille réside notamment dans la représentation de personnages au statut social élevé sur la scène comique. Il s'en justifie dans les *Trois discours* : pour lui, c'est la nature des actions qui fait la distinction entre la tragédie et la comédie. Il fait donc le choix de montrer non pas l'extraordinaire de personnages extraordinaires, mais ce qui fait leur commune humanité. Cette visée apparaît dans le fait que les pièces évoquent les aspirations de la noblesse de robe vers la noblesse d'épée mais aussi de la bourgeoisie vers la noblesse. La question de la noblesse et de ses valeurs affleure dans la discussion entre Dorante et Géronte sur ce que doit être un noble (*Le Menteur*, V, 3) mais aussi dans l'interrogation sur la noblesse de Dorante (*La Suite du Menteur*, I, 2, v. 235-236). La présence de plusieurs duels évoqués comme des possibilités (duel entre Dorante et Alcippe, entre Dorante et Cléandre, entre Cléandre et Florame) fait référence à une question de société éminemment politique puisque, depuis l'édit de Richelieu en 1626, les duels sont interdits. En outre, la place des femmes est un sujet central dans nos pièces, à travers les normes sociales concernant le mariage.

B- Une réalité théâtrale : « cadre », « décor », « personnages »

Certains des termes utilisés par Doubrovsky font référence au théâtre. Il s'agit bien d'un monde de théâtre et, si réalité il y a, c'est une réalité théâtrale, , comme dans *L'illusion comique* où le réel de la scène est révélé comme illusion à la fin et donc comme fiction.

L'enchaînement des scènes dans les pièces correspond à une fuite des personnages qui s'évitent les uns les autres et qui se fuient eux-mêmes. Elles illustrent à travers la fuite de Dorante, dont il fait lui-même le récit, et que Jean Starobinski commente en considérant que chez lui « le paraître précède l'être » (*L'œil vivant*). Cette lecture nous renvoie à ce que disent de lui les servantes : il prétend être non ce qu'il n'est pas mais ce qu'il voudrait être, c'est-à-dire en effet qu'il est « en quête de pesanteur ». On peut évoquer ici l'urgence propre au théâtre : pour être dans la vraisemblance, il faut respecter la règle de l'unité de temps, et pour cela il faut une motivation interne. L'action de *La Place Royale* se déroule en deux jours : une première journée jusqu'à la nuit (« Enfin, la nuit s'avance, et son voile propice / Me va faciliter le succès que j'attends », IV, 935-936), puis avec l'acte V est évoqué le lendemain matin, comme le souligne Cléandre (« Les traits que cette nuit il trempait dans vos larmes », v. 1266). Une telle configuration crée un sentiment permanent d'urgence.

L'unité de lieu sert le même projet de représentation d'une réalité théâtrale. Dans *La Place royale*, il y a une unité de lieu élargie. Tout ne se passe pas sur la place royale, puisque l'acte III resserre l'action sur la maison d'Angélique et plus précisément sur son cabinet : dans les scènes 5 et 6 nous sommes dans cette pièce, comme le montrent d'insistantes didascalies : « dans son cabinet », « voyant Alidor entrer dans son Cabinet », « Angélique, seule en son cabinet ». Dans *Le Menteur*, la pièce débute aux Tuileries et se clôt sur la place Royale. Dans *La Suite du Menteur*, il n'y a pas de véritable unité de lieu, en revanche, puisque l'action alterne entre la prison et la maison de Mélisse, dans laquelle Dorante se rend à l'acte V, mais également entre l'intérieur et l'extérieur. Dans les trois pièces, la réalité scénique est bien présente, et les différentes configurations scéniques possibles sont

exploitées, il est question d'avant-scène et de fond de scène, de fenêtres et de planchers, les personnages jouent sur plusieurs plans, et parfois même ne s'entendent littéralement pas (Lucrèce et Clarice à la fenêtre ; Cliton et Dorante en bas).

À ces questions de décor et de cadre s'ajoutent celles qui touchent au personnel théâtral. Les personnages de comédie sont interchangeables, dans la lecture qu'en propose Doubrovsky, sans doute parce qu'ils sont en bonne part stéréotypés. Dans les pièces, les proximités onomastiques (Phylis/Philiste ; Dorante/Doraste), les ressemblances concernant le caractère ou le comportement, les amitiés qui conduisent à une proximité notée par d'autres personnages abondent. Il faut y adjoindre la réutilisation du prénom de Cléandre dans deux pièces ainsi que les confusions entre des personnages : Alidor ressemble à Dorante et quitte Angélique comme Dorante quitte Lucrèce (comme on peut le voir aux vers 36 à 40 de *La Suite du Menteur*), Alidor est le double de Cléandre (vers 283), Angélique est enlevée à la place de Phylis, Clarisse est prise pour Lucrèce et réciproquement. Dans ce dernier cas, l'interchangeabilité entre Clarice et Lucrèce est fondée sur une erreur de nom, et ce qui est en cause c'est l'appréciation de la « beauté » par Cliton ; s'entrechoquent ainsi des valeurs subjectives, prises à tort par les personnages pour des données objectives, d'où une confusion initiale susceptible de générer des conflits.

C- Des personnages changeants : inconstants/inconsistants ?

L'inconstance des personnages évoquée par Doubrovsky tient à plusieurs traits qui selon lui les rendent « vides de substance » et en fait des « ombres ». En effet, la substance peut avoir deux sens, elle est à la fois ce qui est permanent à un être (s'opposant donc à l'inconstance) et ce qui constitue leur humanité, soit un ensemble de valeurs morales. Les personnages dans l'analyse de Doubrovsky sont donc changeants avec trois dimensions différentes : ils sont interchangeables, ils n'ont pas de caractère propre et ils sont dénués de valeurs.

L'inconstance des personnages cornéliens tient ainsi au fait qu'ils semblent ne pas cesser de changer d'avis ou de sentiment. Ces changements récurrents en font des personnages de papier, sans structure, ni squelette moral ou psychologique, des pantins entre les mains de Corneille : les monologues d'Alidor montrent son hésitation permanente ; Phylis dit ne pas aimer Cléandre mais finalement l'épouse ; Dorante change de sentiment ou du moins d'avis à propos de Lucrèce. De plus, les manipulations linguistiques d'Alidor posent la question de l'hypocrisie et du masque : le personnage est dissimulé derrière un langage tantôt galant, tantôt anti-galant, qui ne révèle jamais sa vérité qu'à son corps défendant et qui amène les personnages à ne plus se comprendre ni s'entendre.

À cette inconstance liée à l'apparence changeante des sentiments peut être associée l'immoralité de personnages qui n'ont pas de « substance » : Phylis semble ainsi incarner l'absence de valeur ; Dorante ment à Alcippe en prétendant aimer une femme mariée, l'indifférente Phylis épouse néanmoins un homme qu'elle dit ne pas aimer. Dans les pièces, « moi » rime sans cesse avec « loi » (voir notamment *La Place royale*, v. 1571-1573 et 560-561). Cette absence de moralité se double d'une véritable passivité des personnages, qui paraissent sans volonté, mus par des événements. Il est ainsi loisible de voir en eux, à la suite de Doubrovsky, des êtres de parole : les nombreux monologues, tout particulièrement dans *La Place royale*, font des personnages de ces comédies des « solitaires ».

Corneille souligne, au sujet de *Mélite*, les invraisemblances psychologiques, montrant par là le désir qu'il a de donner de l'épaisseur aux sentiments en créant des personnages extrêmement proches du spectateur. C'est la psychologie des personnages qui règle l'action. C'est bien le désir de liberté d'Alidor qui crée le mouvement, l'intrigue, l'action, en particulier en suscitant l'enlèvement. C'est le tempérament menteur de Dorante qui suscite l'intrigue mais c'est aussi dans *La Suite du Menteur* sa générosité. Par ailleurs, les comédies de Corneille montrent un taux d'occupation de la scène faible, ce qui indique une tendance à la psychologie, à la discussion. On peut sur ce point se référer au tableau que propose l'édition de Marc Escola (p. 62), qui montre que les personnages sont rarement plus de deux sur scène.

II- Des personnages pleins de substance : une incarnation bien réelle

En dépit de cette réalité théâtrale, les personnages de ces trois pièces, loin d'être des personnages à la poursuite de leur incarnation, ont déjà une pesanteur. Il s'agit donc de chercher à définir le type d'incarnation propre à ces personnages.

A- Une incarnation physique : le rôle du corps

Dans *Le Rire* de Bergson, on trouve ce constat : les héros de tragédie n'ont pas de corps, tandis que les personnages de comédie en ont un. Si, selon Bergson, dans la tragédie les références au corps sont très peu présentes (comme dans la pastorale), les personnages étant essentiellement des êtres de parole, il n'en est pas de même dans la comédie où le corps est en mouvement. Dans les trois pièces, on rencontre des allusions au corps et à ses mouvements. Ainsi, dans *Le menteur*, pour entrer dans le monde galant où Dorante souhaite entrer, faut-il envoyer certains signes, et le rôle de Cliton est de servir de miroir à son maître qui lui demande : « Dis-moi me trouves-tu bien fait en cavalier ? » (I, 1, v. 7). Clarice fait semblant de chuter pour provoquer la galanterie de Dorante et attirer l'attention sur elle, et les didascalies confirment cette importance du corps des acteurs : « Clarice faisant un faux pas et comme se laissant choir/ Dorante lui donnant la main » (I, 2, p. 44). Il arrive qu'un personnage souligne l'action des autres ainsi que l'attitude de leurs corps, comme lorsque Dorante souligne l'arrivée d'Alcippe et de Philiste dans le jardin des Tuileries : « Ils semblent étonnés, à voir leur action » (I, 4, v. 227). De telles mentions peuvent être apparentées à des didascalies.

Le corps est également mis en avant comme lieu des passions. C'est le cas lorsque Angélique déchire de colère la lettre à Clarine : « Angélique déchire la Lettre et en jette les morceaux », geste violent entraînant le geste d'Alidor, qui présente à la jeune femme un miroir visant à détruire sa propre image (*La Place royale*, II, 2, p. 104).

Enfin, la beauté du corps est systématiquement mise en avant dans l'amour et la séduction. Alidor voudrait être maître de ses sentiments mais il invoque la beauté d'Angélique pour justifier son comportement : « Pour vivre de la sorte Angélique est trop belle » (I, 4, v. 222). Plus tard, il mentionne la beauté physique qui se fane comme un obstacle à la durée du sentiment amoureux : « Mais sa beauté peut-elle autant durer que lui [le mariage] ? » (I, 4, v. 237). On peut aussi souligner le recours fréquent à l'adjectif « belle » et au substantif « beauté », le premier semblant dans la bouche de Cléandre une épithète de nature : « cette belle offensée » (I, 4, v. 262). Alidor utilise une périphrase dans laquelle il use du même sémantisme : « la Beauté que j'aime » (I, 4, v. 282) ou le même adjectif que Cléandre : « aussi chaste que Belle » (I, 4, v. 290).

B- Une incarnation théâtrale

À la dimension corporelle se joint fréquemment une dimension comique. Les jeux autour du corps sont souvent le fait de personnages secondaires, mais pas uniquement. Dans le récit par Dorante de sa vie à Poitiers, la dimension corporelle est en effet liée à une dimension comique. Dans ces pièces, ce registre est lié aussi à de nombreux autres éléments : l'argent, l'espace, les enlèvements, la nourriture.

Le personnage de Cliton est proprement le personnage comique dans *Le menteur* et *La Suite du menteur*. Il assume un rôle important qui dépasse celui du valet traditionnel. Non seulement il est très présent (23 scènes dans *Le menteur*, 24 dans *La Suite du menteur*), mais il est comique par son physique et par son expression : il parle trop, comme au sein de la scène 2 de l'acte I de *La Suite du menteur*, où son maître lui coupe la parole et où Lyse le traite de « babillard » (v. 249) ; il montre, comme tout valet, son intérêt pour l'argent (I, 2, v. 190-199) ; il est un spécialiste de la parodie, par exemple lorsqu'il imagine un éloge funèbre, éloge paradoxal du menteur (I, 6, v. 376-380 et III, 2 : « Et parlez justement le langage des fous. Donnez, j'entretiendrai ce portrait mieux que vous »). Dans *La Place Royale*, il en va différemment, le rôle comique étant dévolu au personnage de l'amoureux éconduit, Lysis, qui intervient dans la dramaturgie comme il intervient dans le débat amoureux : à l'acte II, scène 6, il met en scène toute la théorie que Phylis avait développée à l'acte I, scène 1, avec Angélique.

Ces deux personnages comiques, Cliton et Lysis, restent assez proches de types. Il en va bien différemment des autres personnages, qui incarnent une forme nouvelle de comique, où justement le caractère acquiert de la complexité : mélancolie d'Alidor, personnage de menteur mais dans une pièce où le mensonge est finalement tout à fait inconséquent et où le mensonge confine non pas tant à la contre-vérité qu'à l'invention. Le comique des personnages est bien présent, mais les personnages se caractérisent par des comportements et des modes de penser et d'envisager le monde qui vont à l'encontre de la doxa. Les héros se présentent en héros paradoxaux parce qu'ils sont en décalage avec la doxa galante et donc en décalage avec le public, d'où le déclenchement du rire. Au lieu de mettre en scène un héros fou d'amour, dont le mariage est mis en péril par un père tout-puissant, Corneille choisit d'intérioriser l'obstacle en la personne d'Alidor : il fait ainsi rire jusqu'à Cléandre, qui joue le rôle du spectateur raisonnable parce qu'il se dit trop aimé. De la même manière, Phylis qui prétend préférer la cour de plusieurs amants à l'attachement à un seul explique cette tendance non pour avoir le choix mais pour éviter de souffrir lorsqu'on lui imposera quelqu'un et de la même manière, elle fait rire Angélique qui incarne là encore la doxa du spectateur raisonnable.

En ce sens, si le comique de l'action est bien présent, c'est surtout le comique de caractère que l'on rencontre dans ces pièces, et c'est lui qui donne aux personnages leur substance. Il ne s'agit pas de faire rire les hommes en décrivant leurs actions mais en décrivant leur caractère. Le théâtre de Corneille montre que le comique est possible en-dehors des figures stéréotypées. C'est d'ailleurs le propos qu'il tient dans l'Examen de *Mélite*, disant que son originalité est de faire une comédie sans capitaine, docteur, valet bouffon, etc. C'est en cherchant à se valoriser, à s'individualiser, à s'héroïser que les personnages deviennent comiques. Ce fonctionnement cornélien contribue à en faire des personnages pleins de substance, incarnant des valeurs et parfois aussi des passions.

C- L'incarnation de valeurs morales et spirituelles

La question de l'identité est posée par chacune des pièces. Doubrovsky évoque ailleurs dans son ouvrage l'idée d'une conscience aristocratique, d'une identification des héros de comédie de Corneille à un groupe et à ses valeurs. Cependant, l'assignation sociale des personnages conduit à leur écartèlement, comme nous l'avons dit. La question de l'identité trouve sa réalisation dramaturgique dans le quiproquo et les confusions d'identité, qui viennent enrichir cette question de l'identité du héros et les fondements de ce que peut être un héroïsme en dehors de la tragédie. Dans un théâtre en cours de régularisation, Corneille explore les potentialités qu'offre la scène en matière d'illusions. Clarice est ainsi prise pour Lucrèce sur une simple parole du cocher, et les certitudes de Dorante sur l'identité de Lucrèce sont vite balayées par Cliton, qui a vu la vérité là où Dorante n'a vu que fumée. Cette confusion est au centre de la pièce, avec le quiproquo qui se poursuit et qui construit la fougue dramaturgique.

Or de la confusion du monde naît la dynamique comique. Les héros de Corneille trouvent leur chemin en mettant en avant leur volonté. Le héros de la comédie se trouve face à un choix comme les héros des tragédies cornéliennes à venir : choix entre la religion et l'amour dans *Polyeucte*, entre la patrie et l'amour dans *Horace*. La comédie, loin d'être pur divertissement de jeunesse, pose déjà l'homme face à ses choix : Alidor tout comme Dorante n'hésitent pas entre leur liberté et l'amour, quelles qu'en soient les conséquences morales. Le choix de la liberté leur permet de franchir les limites étroites du monde. Ce cheminement moral s'exprime aussi dans *La Suite du Menteur* : donner une suite au *Menteur* n'est pas conduire Dorante sur la voie d'un déclin moral continu, mais faire servir sa liberté à l'élaboration d'un parcours qui va de la faute vers le rachat et la grâce. Or une forme de Providence veille, en provoquant la rencontre entre Cléandre et Dorante et en suscitant l'amour entre Mélisse et Dorante. Ce cheminement vers la grandeur transforme le Dorante lâche et malhonnête en homme d'honneur. Enfin, le parcours d'Angélique est assez complexe : son renoncement au monde semble motivé plus par la peur de souffrir que par une conviction religieuse. On peut aussi évoquer le dilemme entre amour et amitié, central, car la question de l'amitié est partout dans les trois pièces :

la fidélité en amitié semble ainsi une valeur aristocratique centrale et placée au-dessus de l'amour en termes d'ordre social.

Il y a bien une pesanteur des personnages, qui tient à la fois à leur comique et à leur gravité. On peut d'ailleurs noter une évolution et parler d'un *continuum* entre les trois pièces, en soulignant l'évolution vers des personnages de moins en moins égoïstes et solitaires. C'est ce qui fait la spécificité de ces comédies : elles présentent une proximité avec le tragique, comme le montrent la place de la mort et de la prison ou encore le duel toujours sur le point d'advenir. Loin d'être de simples emplois précieux, les personnages sont des êtres caractérisés par une absence de légèreté. Or ces personnages sont traités de la sorte en vue d'un projet philosophique. Le jeu sur les images, le dédoublement et l'illusion sont à comprendre à la lumière de ce projet.

III- Du réel à l'illusion théâtrale : un théâtre en quête de l'être

Les personnages s'incarnent précisément dans ce qui fait, selon Drouot, leur désincarnation, c'est à dire la quête de pesanteur. Ils sont originaux et ont une substance précisément parce qu'ils se cherchent, alors même qu'ils sont des personnages de théâtre, d'où la nécessaire réflexion sur l'illusion et le caractère méta-théâtral des pièces.

A- Trouver la pesanteur : des personnages en quête d'identité.

Le propre de ces pièces est de mettre en scène une course à l'incarnation. La quête d'identité est en effet ce qui motive à la fois les personnages, l'action et même la dramaturgie de ces pièces.

La psychologie complexe des personnages sert l'intrigue et dynamise l'action par leurs hésitations et leur duplicité même. Dans un monologue, Angélique montre le paradoxe dans lequel elle se trouve et qui résume toute l'action qui vient de se dérouler « Si j'aime on me trahit, je trahis si l'on m'aime » (*La Place royale*, IV 8, v. 1231) et elle s'adresse à elle-même comme si elle était un personnage double, incapable de trouver un moi unifié : « Déplorable Angélique, en malheurs sans seconde, / Que peux-tu désormais, que peux-tu faire au monde » (v. 1246-1247). C'est dans ce dédoublement qu'elle se définit. Il faudra le monologue final pour qu'elle trouve la volonté que lui a donnée l'expérience de l'amour déçu : « Rien ne rompra le coup à quoi je me résous » (V, 7, v. 1545). La dernière leçon donnée par le personnage est que le cloître, lieu de l'absence d'amour charnel, est le lieu où le moi peut enfin s'exprimer même si ce moi est finalement enseveli.

Dans la même perspective, Alidor s'exclame : « Je vis dorénavant, puisque je vis à moi » (V, 8, v. 1571). On a pu voir un aboutissement de ce caractère chez Don Juan mais on pourrait le trouver tout aussi bien chez Auguste (« Je suis maître de moi comme de l'univers ») ou chez Médée (« Je suis encor moi-même »).

Or Alidor, qui se voyait interchangeable avec Cléandre (« A moi ne tiendra pas que la Beauté que j'aime / Ne me quitte bientôt pour un autre moi-même », I, 4, v. 281-282), parvient lui aussi à l'expression d'un moi complet. De la sorte, l'interchangeabilité éventuelle des personnages ne se lit pas seulement comme une absence d'essence, mais au contraire, comme le signe d'une essence en construction. La solitude et l'égoïsme des personnages seraient les symptômes de leur forte individualité.

Par ailleurs, la mise en abyme est le lieu de cette réflexion sur l'identité. La plus significative se trouve dans *La Suite du Menteur*, où Corneille fait allusion à sa propre pièce, jouant des limites de la fiction puisque Cliton joué par Jodelet fait allusion à un certain Jodelet qui joue Cliton, comme si le réel et la fiction se confondaient. Il n'y a plus de limite entre l'acteur et le valet, entre le monde, la fiction et le monde réel. C'est ce qui menace aussi Dorante, nourri de romans comme Clarice, comme Mélisse et Lyse, et qui règlent leurs comportements sur des héros de fiction.

B. Repenser la comédie du couple

Dans *La Place royale*, les personnages principaux sont au nombre de cinq. Deux femmes (Phylis, Angélique) et trois hommes (Dorante, Alidor, Cléandre). Ce quintet permet de jouer sur les jeux amoureux et de rendre l'intrigue plus complexe. Le chiffre impair est déjà une annonce

d'une exclusion et rompt avec la tradition de la comédie du couple. Dans la *Suite*, avec Dorante et Philiste, le quatuor se résout en trio, les hommes étant tous deux amoureux de la même femme, Mélisse. Et finalement là encore l'impair signifie l'exclusion : ce sera Philiste. On retrouve donc la même tension entre l'amitié et l'amour puisque l'ami à qui l'on doit tout est aussi un rival.

Corneille, comme l'a montré la critique (on peut penser en particulier aux analyses de Georges Forestier), apporte un ensemble de nouveautés dramaturgiques : l'absence du mariage à la fin de la pièce, l'inversion de la dynamique dans *La Place royale* qui transforme la quête d'union en résistance à l'union, parce que l'union finale est l'artifice par excellence. Ces modifications majeures conduisent à renoncer au stéréotype compositionnel.

Dans les pièces, le personnage s'incarne ou bien dans sa solitude, ou bien dans un égoïsme de bon ton qui rompt avec un stéréotype compositionnel. Le meilleur exemple de cela est un contre-exemple : ce qui fait l'inconsistance et l'inconstance d'Alidor, c'est qu'il cherche à dépasser son égoïsme dans un geste altruiste (donner Angélique à Cléandre), mais d'un altruisme mal à propos ; même le geste *a priori* généreux de Philiste donnant Mélisse à Dorante est un trompe-l'oeil : il se libère lui-même de la prison du mariage.

La scène supprimée de *La Suite du Menteur* indique que l'achèvement de la pièce ne se fait pas par le mariage, mais par la révélation totale du système d'illusion comique : cette « désillusion comique » renvoie le spectateur au fondement du jeu dramatique cornélien, où l'intrigue est prétexte à un plaisir déplacé, où l'esthétique prime non seulement sur la morale mais aussi sur la conduite d'une action.

C. Développer des comédies morales

Enfin, le décor ne constitue pas seulement un fond sur lequel projeter des ombres, mais bel et bien un premier plan sur lequel développer des comédies morales (non au sens éthique, mais au sens des moralistes, comme observation des mœurs), c'est-à-dire concevoir un espace où les personnages peuvent s'incarner dans un espace collectif, celui de la mondanité galante parisienne en plein essor, dont sont élaborés ici certes une satire, à certains égards, mais aussi et surtout un miroir tendu au public de ces places. Il y a là un déplacement de la dramaturgie du reflet dans une perspective morale ou moraliste.

Le théâtre devient par spécularité un miroir des préoccupations de la jeunesse de la place Royale, de sa culture galante et également un miroir de lui-même. À la façon dont Dorante tend à Angélique un miroir pour qu'elle s'y regarde, Corneille tend à son public un miroir pour qu'il s'y contemple. La pièce de théâtre, loin d'être un lieu clos, reflète le monde et permet au monde lui-même de s'ouvrir. Ainsi s'expliquent les fins de deux pièces *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, dans lesquelles Cliton vient rompre l'illusion référentielle par une adresse aux spectateurs ; la valorisation du mensonge est la valorisation de l'homme de théâtre qui crée des mondes mais aussi une valorisation de celui qui sait adapter sa morale aux circonstances et se sert de la fourbe pour arriver à ses fins mais aussi faire rire.

Le monologue de Géronte qui se lamente sur les fautes de son fils, le monologue de colère d'Alcippe ou celui d'Angélique souhaitant la mort d'Alidor sont autant de moments comiques pour le spectateur, du fait du décalage entre la couleur rhétorique (tous les éléments du monologues tragiques et de la colère) et la situation d'énonciation. Corneille se plaît ainsi à mêler les genres, sans s'en tenir au strict schéma de la comédie, et le monde qu'il présente par le biais de la spécularité ouvre le théâtre sur le monde.

DEUXIÈME COMPOSITION : LITTÉRATURE COMPARÉE

Rapport présenté par Etienne Jouhaud, avec l'aide de l'ensemble des correcteurs de l'épreuve.

Sujet :

Dans un article paru dans la section « Les constructions conflictuelles » de l'ouvrage collectif numérique *Les Polyphonies poétiques* (Presses Universitaires de Rennes, 2016) Ricardo Saez écrit :

« Acte de résistance par excellence, tiré des sources mêmes du langage, le poème se doit de retisser le sens des mots déchiquetés et assassinés par l'Histoire car c'est en définitive la passion de la poésie : origine et destin, sonorité et lieu de combat, émergence de la lucidité du monde qui va lier le poète à la terreur tragique des sociétés humaines et aux mécanismes destructeurs que celles-ci ont engendrés. »

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture des œuvres du programme « Poésies américaines : peuples, langues et mémoires » ?

Situation du sujet :

Il semble dans un premier temps important de donner quelques informations sur le paratexte. En effet, il n'y avait rien de spécifiquement américain dans les mots de l'auteur ; les candidats ont pu constater d'abord se trouver en présence d'un sujet assez général sur la fonction de la poésie. Pourtant, la citation est extraite d'un article de Ricardo Saez, professeur d'histoire émérite de l'Université de Rennes, intitulé « Histoire et poésie chez Octavio Paz. Quelques jalons ». L'ouvrage dont est tiré l'article s'intitule précisément *Les Polyphonies poétiques : Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes* (PUR, 2016). Il s'agit d'un recueil d'actes qui fait suite à un colloque, organisé par le Centre d'Études sur la Péninsule Ibérique de l'Université de Rennes 2 en décembre 2000 et qui se proposait d'étudier les nouveaux territoires de la poésie contemporaine en langues romanes, essentiellement dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le recueil ambitionne d'interroger les pratiques poétiques en transcendant les frontières et en cherchant à établir des ponts entre auteurs en langue romane (espagnol, italien, portugais et français) d'un côté et de l'autre de l'Atlantique. Ricardo Saez est quant à lui spécialiste d'histoire hispanique, en particulier de celle du Siècle d'or. Il a notamment dirigé un ouvrage sur *L'Imprimé et ses pouvoirs dans les langues romanes* (PUR, 2016) ou différents articles sur Calderón, Quevedo ou, en l'espèce Octavio Paz.

Ricardo Saez aborde l'Histoire au prisme de la culture et interroge la façon dont l'homme de lettres peut aider à appréhender la violence que les sociétés traversent. C'est notamment ce qu'il fait en s'intéressant à plusieurs textes du poète mexicain Octavio Paz au travers desquels il étudie la façon dont celui-ci rend compte de la « barbarie à visage inhumain du XX^e siècle » et surtout la façon dont il cherche à y répondre par le moyen de sa poésie. Dans le cas qui nous occupe, Saez pose la question de la place du poète face à l'Histoire puisque, comme il le rappelle à propos de Paz, écrire est un choix, qui implique de « réinscrire, au cœur sanglant de l'Histoire, le tragique de l'humaine condition ». Le poète donne un sens, fût-il funèbre, à l'insupportable absurdité du réel. À la lumière de cette affirmation, le cadre spécifique des contingences historiques dans lesquelles les œuvres au programme ont été produites rencontre une perspective plus large susceptible de les transcender et d'interpeler tout lecteur. Cette rapide contextualisation confirme l'orientation du sujet en même temps qu'elle indique que nous sommes bien aux Amériques. Les problématiques qui sont donc évoquées dans le sujet tel qu'il a été proposé sont typiquement, si l'on ose dire, américaines, à ceci près qu'elles recoupent cette fois une autre ère géographique, comme pour confirmer ce constat, celle du Mexique.

En repartant maintenant de ce que les candidats ont eu effectivement sous les yeux il semble, avant d'entrer précisément dans l'analyse des termes du sujet, qu'ils pouvaient s'appuyer sur deux éléments du paratexte, en l'occurrence le titre du volume dans lequel la citation a été prise et, bien

évidemment, celui de la section qui a été opportunément laissé. En prenant les choses dans l'ordre les candidats pouvaient s'intéresser aux éléments suivants :

- « constructions conflictuelles » : Le titre de la section est intéressant dans la mesure où il peut être exploité pour soutenir l'idée d'une opposition, d'une confrontation par la poésie. Tout semble indiquer que la poésie est construite pour soutenir un « conflit », ce que les œuvres au programme, notamment Harjo et Miron, viennent étayer en développant un discours que l'on peut qualifier de post-colonial. Dans le même temps il aurait été dommage de ne pas mettre en évidence l'idée selon laquelle cette confrontation engendre de la créativité dans la mesure où elle est « construction » comme si, dans un même mouvement, la dimension négative et la dimension positive allaient de pair. De fait les trois œuvres, chacune à leur manière, sont des œuvres de combat, elles portent en elles une cause et leur positionnement défensif introduit inévitablement l'idée d'un conflit ;

- « Polyphonies poétiques » : plus important peut-être est le titre de l'ouvrage. Celui-ci résonnait en effet particulièrement avec ce que contient le sujet, au moins peut-être parce qu'il introduisait l'idée d'une multiplicité de voix. On voit bien à quoi cela peut correspondre pour les ouvrages de Miron, Harjo ou Asturias, qui non seulement se font tous les porte-voix de communautés longtemps et même encore de nos jours dénigrées et opprimées (les Mvskoke, les francophones, les Mayas Quiche), mais qui inscrivent encore cette polyphonie dans leur propre pratique poétique. Cette question de la « polyphonie » était donc essentielle dans la mesure où elle faisait le lien entre la dimension politique et la dimension poétique. Elle ouvrait par ailleurs une ligne problématique intéressante parce qu'elle invitait à prendre en compte le caractère musical de nombreux textes : la voix pouvait donc s'entendre dans le texte comme les différents langages qui s'y trouvent, mais aussi comme la présence à l'intérieur des œuvres d'autres voix que celles des poètes ; enfin la voix s'y entendait en ce qu'elle induisait des questionnements autour des registres lyrique et épique tels qu'ils sont employés dans les œuvres du programme.

Pistes d'analyse :

Structure de la citation

Une lecture attentive du sujet permettait de mettre en évidence sa composition syntaxique et d'aboutir au simple constat que la citation ne forme qu'une seule phrase. Celle-ci paraît cependant suivre un mouvement d'explicitation que signale l'utilisation des deux points. Ce mouvement n'était cependant pas forcément évident, à la fois parce que des termes semblent se recouper d'un bout à l'autre de la citation (« origine »/« sources »/« émergence » ; « passion »/« destin »/« tragique »/« déchiquetés et assassinés »/« mécanismes destructeurs » ; « poème »/« poésie »/« poète » etc.) et parce que l'auteur favorise la juxtaposition. Le rythme ternaire en cadence majeure de la seconde partie de la citation – « origine et destin, sonorité et lieu de combat, émergence de la lucidité du monde » – apparente celle-ci à une période plus qu'il n'élucide réellement le propos initial. L'usage d'une parataxe très rhétorique soutient en revanche nettement le sérieux du propos.

L'auteur emploie par ailleurs des termes volontairement génériques et donne à son propos un caractère définitoire. L'utilisation du présent gnominique va bien entendu dans ce sens, tout comme le recours aux déterminants définis : « le poète », « le poème », « la poésie », « l'Histoire », « les sociétés humaines » etc. Cette approche très vaste devait permettre aux candidats de comparer assez aisément les œuvres mais demandait dans le même temps une fine analyse afin de ne pas tomber dans un commentaire trop général.

De ce point de vue, l'analyse de la structure de la citation mettait en évidence le fait que son cœur, son objet, est « le poème » ou, à la limite, dans une correspondance qui n'est pas totalement parfaite, la « poésie », plus que le « poète ». « Le poème » constitue « l'acte de résistance » en tant que tel ; c'est d'ailleurs lui qui vient en premier dans la citation. Ce rôle secondaire du « poète » était bien évidemment à relativiser, « poète » et « poème » étant évidemment irréductiblement liés. Mais c'était sans doute se priver d'une possibilité de problématisation que d'établir une correspondance

parfaite entre les deux termes. Beaucoup de candidats ont d'ailleurs trop rapidement associé « l'acte de résistance » au poète avant de réfléchir à ce que cela pouvait impliquer de prendre en compte que cet acte-là se trouve avant tout dans « le poème » en lui-même, c'est-à-dire dans la production et non dans celui qui produit. Ce faisant, ils ont eu tendance à concentrer leur propos sur l'engagement politique des auteurs, en s'appuyant sur des éléments contextuels notamment, et en reléguant au second plan un questionnement plus nettement poétique.

Ouverture politique

Le sujet s'ouvrait ainsi sur une périphrase antéposée : le « poème » est immédiatement associé à une démarche politique, à une « résistance ». L'absence de déterminant dans le syntagme initial, « acte de résistance », tendait à généraliser le propos en assimilant toute écriture poétique à une démarche contestatrice. Ce potentiel contestateur venait corroborer l'information du paratexte qui évoquait les « constructions conflictuelles » et était encore souligné dans la citation par l'assimilation de la poésie à un « lieu de combat ». L'ensemble de ces références construisait un réseau qui entraînait clairement en résonance avec le positionnement des poètes du corpus, qu'il s'agisse de l'engagement de Miron dans sa défense de l'usage du français, de Joy Harjo convoquant par exemple la figure mythique du grand-père Monahwee ou d'Asturias faisant de même avec les figures de Técoun-Oumane ou Simon Bolivar. De ce point de vue, il était assez facile et sans doute trop tentant de convoquer les biographies des différents poètes, qu'il s'agisse de leur inscription dans une communauté précise se percevant comme colonisée chez Harjo ou Miron, ou de la volonté de revendiquer pour son pays un héritage multiculturel qu'il a longtemps nié chez Asturias. Il fallait d'ailleurs apporter de la nuance en prenant en compte la spécificité de l'engagement des poètes : l'auteur guatémaltèque se démarque, par exemple, en ne faisant pas partie d'une minorité méprisée. Il prend au contraire le parti des opprimés en employant les moyens d'une langue qui est celle du colon devenu majoritaire et en se situant lui-même du côté de la bourgeoisie éclairée.

Cette approche risquait à l'évidence, comme nous l'avons dit, de tirer l'argumentation du côté du biographique, ou de limiter celle-ci à une réflexion sur la poétique de l'engagement. Encore fallait-il sans doute se demander de quelle « résistance » il s'agissait. Si le sujet n'interdisait pas de donner au substantif « résistance » un caractère très concret, celui de la lutte politique à laquelle ont participé, chacun à leur manière, les auteurs du corpus, il était très probablement réducteur de s'en tenir là. Le sujet inscrivait cette lutte dans le corps du « poème » avant tout. Elle se fait donc avec des mots, qui peuvent bien entendu avoir une résonance nettement politique mais que l'impératif initial que Ricardo Saez attribue à la poésie, celui de « retisser » le sens, déborde manifestement. Il fallait donc se demander en préalable à quoi les poètes résistent. On pouvait questionner avec profit le recours au registre épique qui semble devoir être privilégié pour permettre à la lutte de s'incarner dans les mots. Cela permettait en outre de lier la figure individuelle du poète à la communauté qu'il entendait défendre. Pour autant la tonalité épique est loin de dominer les recueils et, si le « nous » sort bien du « je » dans l'épique, pour reprendre les termes d'Henri Meschonnic à l'endroit de Miron, le lyrisme de bien des textes invitait à reconsidérer la façon dont ce registre, souvent présenté comme l'outil le plus précieux de l'expression d'une émotion personnelle, pouvait, dans les cas qui nous occupent, rencontrer le collectif. Difficile par ailleurs de ne pas envisager ce retissage qui semble être la fonction première de la poésie sans évoquer la « créolisation » défendue par Edouard Glissant. Les poètes chantent un au-delà de la colonisation dans la mesure où, la dénonçant, ils invitent aussi à la dépasser.

L'Histoire perçue comme processus essentiellement tragique

S'il y avait bien un élément remarquable dans la citation, c'était que le réseau lexical attaché à l'Histoire instituait celle-ci en antagoniste du travail poétique : cette dernière « déchiquète » les mots, les « assassine » mais elle est également associée de façon plus lointaine aux « mécanismes destructeurs » et à la « terreur tragique » des sociétés humaines. Saez ne fait pas de l'Histoire un moteur abstrait de l'évolution des sociétés dans la mesure où ce sont elles, comme il l'indique dans

la dernière partie de la citation, qui ont « engendré » la destruction. Il n'en demeure pas moins qu'elle est essentiellement perçue comme un acteur négatif de l'évolution des civilisations. Le corpus le confirme d'une certaine façon puisque tous les textes s'appuient sur un constat édifiant selon lequel le dominant, qu'il soit Anglais, émigrant américain ou colon espagnol, a opprimé des populations que les auteurs entendent justement réhabiliter. En ce sens le « tragique » se construit essentiellement *a posteriori*, comme un constat que des civilisations ont été opprimées ou continuent de l'être. Saez semble se placer dans les pas de Raymond Aron, dont la fameuse citation « ils ont oublié que l'histoire est tragique », résonne puissamment ici. D'autant que la convocation du tragique n'était pas forcément évidente à traiter et que le mot « destin », employé plus tôt dans la citation, pouvait orienter l'analyse vers une interprétation proche de celle que proposaient les tragiques grecs. Or, chez Aron justement, comme pour Saez, le tragique se démarque de son sens dramatique originel pour traduire plutôt un déchirement de l'histoire qui n'a proprement aucun sens.

Face à cela, la poésie acquiert une fonction spécifique qui vise à combler ce vide, puisque c'est elle qui doit réparer, « retisser ». La personnification permet à la poésie d'endosser une posture tragique, voire sacrificielle que l'emploi des substantifs « destin » ou « passion » viennent confirmer. Le « poète » se trouve indirectement attaché à cette évocation du « tragique » de l'histoire puisqu'il est lui-même « lié » à ce que traversent les « sociétés humaines » par sa vocation. La contrepartie de la « lucidité » qu'il acquiert est qu'il a un destin, qu'il se positionne dans une posture sacrificielle, parce que son « je », son labeur solitaire travaille, ne trouve de sens que pour la collectivité qu'il défend et dont il rappelle l'histoire funeste. Ricardo Saez semble développer une approche essentialiste de la pratique poétique qui expose le créateur. C'est une façon de reposer, si l'on veut, la question de l'engagement : on ne s'engage pas parce que l'on est poète mais c'est parce que l'on est poète que l'on est lucide et, par extension, que l'on dit les malheurs du monde. On pouvait bien évidemment contester le caractère sacrificiel de la posture, ne serait-ce que parce qu'elle accentue la solitude supposée du poète alors que tous ceux du corpus se sont, à un moment ou à un autre, inscrits dans un groupe, dans un mouvement qui les a portés.

Faire entendre la voix

Pour autant, le recours systématique au singulier pour caractériser « le poème », « la poésie » et « le poète » devait attirer l'attention des candidats, d'autant que les « sociétés humaines » et les « mécanismes destructeurs », symptomatiquement, étaient au pluriel. Ainsi posé, le poète apparaît comme une figure singulière et se trouve en quelque sorte héroïsé : sa fonction le « lie » de façon irrémédiable au tragique parce qu'il doit donner un sens à l'horreur. Mais en revenant sur la structure de la citation, force est de constater que ce qui venait en premier n'était pas le poète, mais « le poème », puis « la poésie ». « Le poète », lui, n'arrivait que dans un troisième temps. Cela paraît un élément de problématisation important dans la mesure où ce constat devait amener à déplacer le questionnement sur le produit du discours plutôt que sur l'instance qui le crée et le profère. Si « résistance » il y a, et quand bien même elle devait être replacée dans une période historique précise, elle est avant tout langagière, poétique, et s'exprime dans un « lieu » très précis, le « poème ». En revenant sur la trajectoire sémantique que propose l'auteur de la citation on pouvait considérer que l'on assistait à un élargissement progressif : le « poème » étant l'unité la plus petite, le texte même dans son caractère concret ; la « poésie » pouvait s'entendre comme son synonyme ou comme une notion plus large qui pouvait recouvrir tout texte à dimension poétique, créatrice ; le « poète » enfin intervenait comme instance de création. Un travail vraiment problématisé devait avoir à cœur de se coller au « poème » comme lieu « natal » pour reprendre un vocabulaire mironien : l'auteur de la citation l'associe d'ailleurs au lexique de la « source », de « l'origine », de « l'émergence ». C'est donc à même le texte qu'il fallait chercher.

Miron ne dit pas autre chose et d'ailleurs le mot « poème » appartient au lexique mironien comme on le voit dans « Notes sur le non-poème », où justement « le poème est émergence ». L'utilisation du singulier et le fait que « poème » précède un terme plus générique comme « poésie » invitent à se pencher sur le texte comme unité indépendante, comme fondement du discours. D'ailleurs, il n'y avait pas de problématique géographique ou territoriale dans le sujet

alors qu'elle est essentielle dans les œuvres. Dans le sujet le seul « lieu » est le poème. Or l'oppression se joue justement d'abord au niveau de la langue. La question du langage met en tension en elle-même l'histoire coloniale, elle en est le reflet tragique ne serait-ce que parce que la langue du dominant se substitue à celle du colonisé.

Le « poème » cherche au contraire à transcrire la vitalité de l'héritage des civilisations opprimées, devient le moyen de passer du « je » poétique au « nous » de la communauté et apporte une réponse au moins partielle à la violence symbolique à laquelle celle-ci est confrontée. Entendu ainsi, le texte poétique est nécessairement polyphonique puisqu'il intègre au discours singulier du poète les mots, les « sonorités » tirés de langues minoritaires. On trouve par ailleurs un travail sur le rythme et les sonorités chez tous les poètes : le « *stomp* », le *blues* chez Harjo ou les « *marimbas* » d'Asturias, mais aussi la musicalité que Miron cherche à conférer à un poème comme « L'Ombre de l'ombre ». Non seulement le rythme ravive la mémoire des peuples perdus mais il offre encore la possibilité « d'organiser le chaos » comme le déclare Harjo. Cette réflexion sur les « sonorités » amène inévitablement à aborder la question du chant et son rôle dans l'avènement de la mémoire : « je chante à cette terre adorée, A ceux qui restent ici pour prendre soin/ de la mémoire » écrit encore Harjo. Sans doute devait-on donc chercher dans le travail spécifiquement poétique la dimension politique comprise dans le sujet. Saez n'oppose pas tellement le « poème » ou le « poète » à l'insupportable réalité coloniale. Il les confronte à « L'Histoire », c'est-à-dire au passé que l'on tente d'écrire. Si « L'Histoire » assassine les mots, le « poème » retisse le sens en arpentant les chemins de la mémoire, qui est une histoire plus intime, souvent plus douloureuse et revendicatrice parce qu'elle s'écrit à hauteur d'homme. Il y a cependant une indéniable dimension incantatoire dans bien des poèmes, qu'il s'agisse de convoquer les manes ou d'invoquer les dieux, et qui ouvre des perspectives transcendantes qui vont permettre de dépasser les seules questions politiques.

L'au-delà de l'Histoire

Ricardo Saez présente la poésie comme un ressourcement précisément parce qu'elle va à la source du langage et qu'elle s'inscrit dans un temps qui dépasse l'Histoire. Elle est à la fois un moyen, puisqu'elle permet de redécouvrir un langage originel ou qu'elle revivifie le langage existant, véhicule puisqu'elle transmet ce langage, et aboutissement, puisqu'en faisant vivre la mémoire elle offre un nouveau présent. L'on ne doit pas s'y tromper, si l'Histoire a « déchiqueté » et « assassiné » les mots, c'est en fait que ces derniers la précèdent. Si la question du langage est si importante dans la citation c'est parce que le langage poétique déborde l'Histoire dans un avant qu'il s'agit de retrouver et dans un après qui, s'il ne se traduit pas immédiatement dans le réel, acquiert toutefois la potentialité d'advenir : le poème « retisse le sens des mots », devient *textus*, à la fois texte et lien dans une fraternité temporelle – le lecteur est invité à trouver dans les ancêtres les mânes d'une histoire qu'il a partiellement occultée – tout autant que géographique puisque les poèmes ont vocation, chez les trois auteurs, à inscrire le lien, l'hybridité dans la communauté nationale. Harjo s'adresse ainsi au lecteur dans « Brise-moi le cœur » : « L'Histoire te trouvera toujours, et t'enveloppera de ses mille bras » semblant confirmer le tragique destin des populations opprimées. Mais cette Histoire n'est plus seulement celle, « tragique », du sujet. Elle est celle, lucide, du poète et de son lecteur qui, prenant acte des « mécanismes destructeurs » à l'œuvre dans le passé, parvient à un autre degré de conscience. Par le « poème », le « poète » dépasse donc son « je » solitaire pour embrasser l'histoire des communautés et invite le lecteur à le suivre.

Pour autant que la mission du « poème » soit positive, la prégnance du tragique dans la citation contribue à composer une perception de l'acte poétique qui pourrait sembler idéaliste. Sans doute était-ce là que l'on pouvait parvenir, sinon à contester, du moins à dépasser les propositions de Ricardo Saez. Comment sortir du « tragique » lorsqu'on y est irréductiblement lié ? Cela ne revient-il pas au contraire à entériner la puissance des « mécanismes destructeurs », à faire du poète un spectateur ou le chantre des horreurs passées ? Si le poète est seul, c'est parce qu'il a un statut particulier. Il a cette capacité de dépasser « L'Histoire » en proposant à ses lecteurs d'atteindre un temps anté-historique, celui de la légende, celui de la création des mondes comme dans « Clairveillée de printemps ». On ne pouvait alors que conclure que l'ère d'exercice du poète n'est plus tellement

« l'Histoire » et sa litanie de faits horribles, que quelqu'un comme Harjo documente pourtant, mais la mémoire que l'on peut toujours réactiver et qui, portée par le chant, ne peut mourir : « la mémoire remue sans cesse » écrit Harjo dans « Laver le corps de la mère ». Le poème a cette capacité de transcender l'Histoire. L'acte le plus politique c'est peut-être cette capacité à dépasser le temps de l'Histoire, cette capacité à s'inscrire « dans le temps ».

Cette mémoire des peuples trace un chemin vers le sacré. Marie-Andrée Beaudet le rappelle dans le documentaire sur Miron (*Miron, les outils de la poésie*): la poésie est ce qu'il y a de plus proche « de la parole » de la légende, des mythes de l'origine de la création, de la communication des sociétés qui entament leur formation. Asturias s'inspire du *Popol Vuh* et, commence sa carrière littéraire en rédigeant *Les Légendes du Guatemala*. On le voit, les poètes cherchent à renouer avec cette potentialité offerte par les peuples qui les ont précédés. C'est l'avènement du poète mage, voyant, celui qui perçoit ce que les autres ne peuvent entrevoir et qu'il fait advenir dans sa poésie, c'est la « lucidité » qui fait sa distinction. La figure du mage revient du reste dans les œuvres, qu'il s'agisse d'Ossian chez Miron, de l'ancêtre Monahwee chez Harjo ou du Grand diseur et des « magiciens » créateurs que l'on trouve chez Asturias, ces artistes qui font le lien entre les hommes et les dieux.

Retrouver le sacré, cela se fait par la terre, la géographie, le territoire, le paysage : « Autrefois il y avait des chansons pour tout », écrit Harjo. Miron, comme Harjo ou Asturias invitent chacun à leur manière à retrouver cette naïveté essentielle du rapport au monde. Harjo parle de « coeuriance cosmique ». Sans doute est-ce là que se trouve l'essentiel du combat mené par le poète. Celui-ci ne se laisserait plus seulement lire dans son engagement pour la défense des populations opprimées, mais aussi, voire surtout, dans sa capacité à réintégrer l'Homme au cosmos dont l'Histoire, forcément tragique, semble l'avoir retranché. Pris en ce sens, l'engagement poétique est autrement plus vaste : « retisser le sens des mots », revient à refonder notre rapport au monde. Or, les bases nouvelles sur lesquelles cette fondation devient envisageable seraient précisément celles que le poète découvre en arpentant les chemins de la mémoire. On pouvait, en considérant cela, dépasser le tragique qui semble innervé la citation. La « résistance » est lexicale et sémantique et sa fragilité même la rend encore plus nécessaire parce qu'elle est le seul moyen pour s'affranchir de « l'Histoire ». L'héroïsme du poète est un héroïsme pacifié.

Quelques remarques sur les copies

Le jury se félicite que, dans l'ensemble, la méthodologie de la dissertation de littérature comparée ait été respectée par une très grande majorité des candidats. La maîtrise des étapes attendues de l'exercice – l'introduction et son analyse du sujet, la composition d'un développement tripartite et une élégante conclusion – est globalement bien partagée. Le jury tient à rappeler que les exigences formelles qu'il a ne tiennent pas à un simple fétichisme formaliste. L'application d'une méthode rigoureuse ne sert en fait qu'à l'exposition claire de l'argumentation défendue par celle ou celui qui écrit. Dans cette perspective, la méthode n'est qu'un cadre ; mais il est essentiel parce que c'est précisément la maîtrise parfaite de ce dernier qui offre à l'auteur à la fois ce bien précieux qu'est la clarté et cet autre, peut-être moins évident à saisir, qu'est la liberté. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce n'est que lorsque l'on maîtrise parfaitement le cadre contraint de la méthode que l'on sait quand on peut ponctuellement s'en affranchir afin de créer un effet susceptible d'attirer l'attention du correcteur. De ce point de vue, il apparaît au jury que les candidats gagneraient à suivre les conseils suivants afin d'améliorer leur technique de rédaction.

L'introduction

L'introduction est un passage rhétorique des plus importants puisqu'elle constitue le seuil par lequel le lecteur entre progressivement dans la pensée de l'auteur. Le jury se félicite qu'en bien des

cas lui aient été soumis des introductions de qualité mais il souhaiterait revenir sur deux points afin d'aider les futurs candidats à comprendre l'importance de ce moment particulier du travail dissertatif.

D'abord, et brièvement, l'amorce. Si la plupart des candidats se soumettent à cet exercice qui, convenons-en, est avant tout rhétorique, force est de constater qu'ils plaquent souvent, ne sachant sans doute par où commencer, des citations ou des références peu appropriées. L'amorce sert avant tout à accueillir son lecteur de la façon la plus élégante possible. Cela ne veut pas simplement dire qu'elle doit être bien rédigée, même si c'est un préalable évident ; cela signifie que, pour avoir quelque intérêt, elle se doit aussi d'avoir un lien ferme avec le sujet proposé. En fait elle nous introduit à la fois à la pensée de l'auteur de la citation et à celle de l'auteur du devoir. Elle permet au jury de comprendre en quelques lignes ce que le candidat a retenu du sujet. Il convient donc d'éviter des citations que l'étude du corpus au cours de l'année rendent trop évidentes parce qu'on les retrouvera inévitablement dans nombre de copies ; il convient par ailleurs qu'elle ne soit pas éloignée du sujet, sans quoi sa gratuité relative la ferait sombrer dans une facticité certaine. Une bonne amorce est à la fois originale et parfaitement en prise avec le sujet proposé. Par ailleurs, ce n'est pas forcément une citation.

L'analyse du sujet constitue le cœur de l'introduction. C'est à sa lecture que le jury évalue vraiment, pour la première fois, l'idée que le candidat s'est faite du sujet. Il peut y mesurer le sérieux de l'analyse, la justesse de la compréhension et du raisonnement. C'est donc une étape cruciale du devoir. Nous ne pourrions d'ailleurs trop insister sur la nécessité d'une étude systématique des termes du sujet. Il faut apprendre à jouer avec eux, à les exploiter dans toutes leurs virtualités pour concevoir avec pertinence un raisonnement personnel sur les œuvres au programme. Force est de constater que, si ces conseils ne sont pas superflus, une grande partie des copies satisfait à l'exercice en proposant des analyses intéressantes même si parfois un peu longues. Mieux vaut ne pas dépasser deux pages environ. Ce qui amoindrit cependant ce constat positif tient au lien péniblement établi le plus souvent entre une analyse stimulante et une problématisation qui, elle, l'est beaucoup moins. Trop souvent en effet le commentaire du sujet aboutit à une formulation problématique très générale, que l'on retrouve d'ailleurs de copie en copie et qui ne permet pas à une réflexion personnelle et sincère de véritablement s'établir. Le jury invite donc les candidates et les candidats à soigner le passage du commentaire du sujet à la problématique et à soigner cette dernière en lui donnant des contours plus précis.

Sur la méthodologie comparatiste

La chose la plus notable tient à ce qui fait le fondement de la démarche comparatiste. Ainsi que cela a été rappelé dans les précédents rapports, les candidats doivent s'astreindre à comparer les œuvres du programme qui leur a été soumis. Cela revient à proposer, dans chaque sous-partie, des exemples précis extraits, en l'occurrence, des recueils d'Harjo, Asturias et Miron. Il faut d'abord relever que la plupart des candidats se sont soumis à l'exercice avec sérieux. Dans bien des copies en effet les trois œuvres sont régulièrement convoquées pour soutenir l'argumentation. Mais la citation seule ne suffit pas à garantir l'efficacité de la démonstration. En l'espèce, le jury s'est souvent retrouvé devant deux cas de figure peu satisfaisants.

Le premier consiste à ne fonder un argument en ne s'appuyant que sur une seule œuvre du programme. Plusieurs candidats ont ainsi proposé des sous-parties qui refusaient toute dynamique comparatiste. On vit ainsi surgir, par exemple et en paraphrasant, des arguments sur « l'importance du lyrisme chez Miron », ou sur « la mémoire comme source de la poésie de Joy Harjo ». Pour autant que les arguments se tiennent, ils ne répondent pas du tout à l'ambition comparatiste qui cherche à faire systématiquement dialoguer les œuvres afin de mettre en valeur des problématiques qui, si elles peuvent avoir des limites en raison notamment de la pratique des auteurs ou du contexte dans lequel les œuvres ont été créées, peuvent être communes. Le caractère nécessairement spéculaire, fondement de la comparaison, est empêché si l'on convoque les œuvres successivement. Il faut au contraire avoir à l'esprit que l'extrême majorité des sous-parties doit s'appuyer sur un traitement comparatif de l'ensemble des œuvres au programme. On ne saurait bien entendu donner de

caractère systématique à cette démarche, ne serait-ce que parce que toutes les œuvres peuvent ne pas correspondre à chaque argument. On peut toutefois et avec profit, après avoir comparé deux exemples complémentaires, faire remarquer que la troisième œuvre ne peut prétendre au même traitement. Il importe simplement de justifier ses choix. Le jury est par ailleurs conscient des contraintes de temps auxquelles les candidats sont soumis et préférera toujours deux exemples bien traités à trois références juxtaposées sans véritable commentaire.

Pour conserver à la dissertation ses contours d'élégante discussion, il faut que celle-ci soit fluide. En ce sens, la recherche d'une certaine *varietas* dans la mise en scène de l'exploitation des sources ne peut qu'être encouragée. Le jury comprend donc qu'en de rares cas deux ouvrages sur trois puissent servir de base à la comparaison si cela est justifié. Les candidats doivent cependant garder à l'esprit que la convocation de l'ensemble du corpus, pour chaque argument, doit rester la règle. Il leur appartient alors de mettre en évidence un exemple plus que les autres afin que leurs paragraphes n'atteignent pas une longueur déraisonnable.

Cette remarque nous amène à évoquer un second écueil dans lequel nombre de candidats de cette session sont tombés. Trop souvent, pensant qu'ils remplissent là l'un des impératifs auquel les soumet l'exercice dissertatif, les candidats collationnent les citations sans vraiment les exploiter. Le jury attend certes des candidats qu'ils montrent leur maîtrise du corpus, mais il ne saurait se satisfaire de cela seulement. Trop souvent ces derniers citent les textes, parfois abondamment, mais sans utiliser ces sources pour soutenir leur argumentation et la font tomber dans un compendium peu utile. Or, sans cela, la démonstration devient caduque et la dissertation sombre dans l'exposé de connaissances, plus ou moins maîtrisées, plus ou moins liées au sujet. La dissertation est avant tout une démonstration, c'est-à-dire une argumentation qui doit être la plus personnelle possible. Cela ne veut pas dire que l'auteur doive s'impliquer dans son discours ; cela veut dire que l'on attend de lui qu'il justifie son propos et, ce faisant, qu'il montre qu'il s'est approprié le sujet qui lui a été soumis. Les bonnes copies sont celles qui témoignent d'une réflexion réelle, qui ne se limitent pas à une simple reprise du cours. En ce sens, tout exemple, toute référence doit faire l'objet d'un traitement en lien avec la problématique définie dans l'introduction. Parce que c'est dans l'analyse des exemples et dans la façon dont le candidat les utilise pour traiter le sujet que s'exprime sans doute de la façon la plus évidente la sincérité de son cheminement intellectuel. Cette démarche d'analyse est absolument essentielle, parce que c'est elle qui doit soutenir l'argumentation et parce que c'est avant tout par elle qu'on l'entend réfléchir. A charge pour le candidat, s'il veut éviter une certaine inflation de son discours, de choisir les exemples que, dans un paragraphe, il développera plus que les autres.

Langage « mon beau souci »

On ne saurait accepter de la part de candidats souhaitant obtenir le grade de professeur agrégé et, qui plus est, ambitionnant de le faire pour devenir professeur de lettres, qu'ils ne maîtrisent pas la langue qu'ils auront charge d'enseigner. Les précédents rapports faisaient hélas un constat similaire et l'on ne saurait accepter que la dégradation persiste ou qu'elle s'accroisse. On attend légitimement d'un professionnel qu'il manifeste son expertise dans le domaine qu'il s'est choisi et dans lequel il officie. Or, dans de trop nombreuses copies, la maîtrise de la langue apparaît défaillante et est à juste titre sanctionnée par les correcteurs.

Parmi les erreurs fréquentes, l'on trouve par exemple la presque caricaturale absence de postposition du sujet au moment d'annoncer la problématique. Mais les fautes d'accord sont également récurrentes, ce qui témoigne d'une relecture trop sommaire ou, au moment de l'écriture, d'un manque de méthode qui semble empêcher les candidats de prendre en compte la qualité de l'expression en même temps que l'argumentation qu'il sont en train d'échafauder. A ce titre, et en guise de conseil, l'on ne saurait trop inviter les candidats à segmenter avec rigueur le travail préparatoire à la rédaction. La construction du plan, au brouillon, doit se faire avec la plus grande rigueur et doit aboutir à l'établissement précis de la stratégie argumentative : indiquez ainsi, pour chaque sous-partie, l'argument principal puis les exemples sélectionnés pour le soutenir ; classez, puis précisez également la façon dont vous envisagez d'exploiter ces exemples afin de répondre au mieux

à la problématique. Reproduisez cela pour chaque argument, chaque sous-partie. Ainsi, lors de la rédaction, vous pourrez vous concentrer sur la formulation de vos idées. Ce bref rappel méthodologique a vocation à montrer aux futurs candidats qu'une bonne organisation de leur travail, si personnelle soit-elle, doit leur permettre de produire une réflexion de qualité dans une langue élégante. Trop souvent la syntaxe souffre d'une négligence vraisemblablement liée à une certaine précipitation et, donc, à une mauvaise organisation du travail en amont de la rédaction.

Éléments de correction

1. Problématisation

Ricardo Saez développe une approche essentialiste du travail poétique en l'arrimant à un questionnement politique, puisqu'il est fondamentalement un « acte de résistance ». Mais l'on pourrait se demander si la poésie, comme réponse à l'action négative de l'Histoire, se limite à un engagement politique concret ou si elle le déborde, en faisant du « poème » le lieu primordial de l'expression de cette contestation, non plus seulement parce qu'il permet d'agir sur le réel, mais bien plutôt parce qu'il est le moyen d'un ressourcement du langage et de la mémoire, d'une alliance renouvelée du singulier et du collectif, d'un nouvel humanisme.

2. Proposition de plan

I. En poésie « on se bat » : la poésie comme « lieu » de contestation

La poésie est un combat : le poète choisit les mots, la forme, le rythme et l'isolement qui semble aller nécessairement avec pour traduire une vision personnelle du monde. Le travail poétique est déjà, en lui-même, une contestation contre l'utilisation conventionnelle du langage, ce qui recouvre des problématiques singulières dans un contexte d'oppression coloniale.

- a) Le poème comme lieu de contestation : les auteurs du corpus, notamment Miron et Harjo adoptent nettement un positionnement contestataire. Mais si leur engagement politique en faveur des minorités opprimées – qu'ils leur appartiennent comme Miron ou Harjo, ou qu'ils en prennent la défense comme Asturias – s'exprime au-delà de l'acte poétique, c'est tout de même ce dernier qui en constitue la quintessence. Dans les recueils, le langage se fait « lieu de combat ». Le poète québécois le déclare sans ambages dans « Sur la place publique » : « Mon poème a pris le mors obscur de nos combats ». La question de la langue est cruciale à bien des égards et instaure en elle-même une « polyphonie » qui fait dialoguer l'expression singulière du poète avec l'héritage linguistique des opprimés. Miron encore dit bien que « [l]e poème ne peut se faire que contre le non-poème », le « CECI » du monde extérieur anglophone. Harjo se demande comment faire avec les « mots de la langue de l'ennemi » (« Exil de la mémoire »). Elle met en évidence l'insuffisance lexicale et sémantique de l'anglais pour traduire la mémoire indienne : « Il n'y a pas de mot dans cette langue véhiculaire, / pas de mots possédant assez de puissance pour/ contenir tout ce que nous sommes - ». Asturias de ce point de vue se singularise au moins en partie. Ses écrits, antérieurs aux deux autres auteurs, ne s'inscrivent pas directement dans la contestation coloniale qui s'exprime nettement après les années 1960. Il écrit en espagnol, sa langue maternelle mais, ce faisant, donne un rayonnement nouveau aux « légendes du Guatemala » en intégrant à l'histoire de son pays un pan de culture qui en avait été partiellement retranché.
- b) Ecrire la légende des peuples opprimés : la lutte trouve à s'exprimer d'une façon parfois plus directe, notamment lorsque le poète convoque des figures incarnant la « résistance ». On en trouve dans tous les recueils : Técoun-Oumane et Simon Bolivar chez Asturias ; l'ancêtre Monahwee chez Harjo ou Jean Corbo chez Miron. On pourrait ajouter cependant que la

convocation de ces figures n'a pas la même répercussion, notamment si l'on s'intéresse à la relation que les poètes entretiennent avec elle. Asturias convoque des personnages tirés du panthéon américain mais, en leur consacrant chacun un poème, il les met sur un pied d'égalité, ce qui confère au héros mythique maya une importance nouvelle dans l'histoire de son pays. Cette tendance à l'œcuménisme est beaucoup moins évidente chez Miron et Harjo, ne serait-ce que parce que les personnages convoqués actualisent plus directement la lutte. Ils ont tous deux connus ou sont liés directement à ces représentants de la « résistance » et cette proximité du poète avec celui qui résiste ouvertement vient étayer un positionnement contestataire. La vision tragique de l'Histoire est particulièrement notable dans le recueil de la poétesse américaine, qui inscrit « la piste des larmes » au seuil de son ouvrage et rappelle la bataille de Horseshoe Bend à laquelle participa son ancêtre. La composition de l'ouvrage, qui mêle textes en prose dans lesquels par exemple elle relate ce qu'a vécu Monahwee devenu, par son statut de chef et par la place prééminente qu'elle lui confère, le représentant du peuple mvskoke, et textes en vers, fonde une « polyphonie poétique » qui participe au réveil de la mémoire : par des phénomènes d'écho entre les passages en prose ouvertement biographiques, voire autobiographiques et les textes plus ouvertement poétiques, elle concrétise la mémoire de la lutte.

- c) Ressourcer la langue : les poètes sont les porte-voix de ceux qui sont cantonnés au silence. Miron écrit ainsi s'adressant aux autorités anglophones : « Vous pouvez me bâillonner, m'enfermer/ je crache sur votre argent en chien de fusil/ sur vos polices et vos lois d'exception/ je vous réponds non » (« Séquences »). C'est la formulation de la révolte elle-même, la volonté de ne pas soumettre sa langue qui constitue un geste authentiquement poétique de résistance. Dans cette perspective il est essentiel de mettre en évidence le retour aux « sources du langage » qu'opèrent les auteurs. Ce travail lexical s'exprime là encore nettement dans les œuvres de Joy Harjo et Gaston Miron quand la poétesse livre des poèmes en langue mvskoke ou que son homologue québécois introduit dans son français des expressions propres à son pays : « je vous mangane », « je vous garroche ». Pour autant, ce geste de révolte met indirectement en valeur le fait que l'on ne dispose que d'oripeaux de langue. La défense de celle-ci révèle en creux la puissance des « mécanismes destructeurs » qui ont abouti à la destruction au moins partielle, ou au cantonnement linguistique. Les poèmes deviennent ainsi le lieu par excellence où s'exprime le « tragique des sociétés humaines ». La mort est d'ailleurs très présente dans les œuvres du corpus, et le silence l'accompagne nécessairement, ce qui ne fait que renforcer la volonté des poètes de porter la voix de celles et ceux dont ils revivifient la mémoire. Ils doivent cependant pour cela s'ouvrir à une réalité transcendante, ce que leur permet leur progression sur les chemins de la mémoire. Porté par l'inspiration lyrique, Asturias écrit : « mais délaissés par le Magicien du Chant,/ nous ne sommes que parlecadavres/ aux langues percées par des flèches de métaphores » (« Artisanats occultes »). L'inspiration poétique seule permet d'accéder aux « sources mêmes du langage », sans cela ce dernier aussi est dévitalisé.

II. La poésie est une clameur : l'avènement de la lucidité du poète mage

Si la « résistance » s'inscrit d'abord dans le « poème » c'est que celui qui écrit a en fait un statut particulier qui l'expose et, ce faisant, lui confère une responsabilité. Si l'on suit Ricardo Saez, le « poète » ne voit pas comme les autres. Il a aussi cette capacité à convoquer la mémoire des communautés englouties. Lucide sur la marche des hommes et « les mécanismes destructeurs », son chant se nourrit du tragique de l'Histoire en même temps qu'il le repousse.

- a) Epiphanies poétiques : le poème comme lieu d'émergence. Le « poème » est le lieu d'expression privilégiée d'une vision singulière du monde. Les poètes dans les trois recueils adoptent volontiers la figure du mage ou, pour reprendre la figure rimbaldienne, du « voyant ».

Miron montre la prise de conscience de l'agression que constitue la soumission linguistique dans « Aliénation délirante » et cette prise de conscience est brutale : « ce coup de lucidité agit comme un coup de bambou ». Mais ce n'est qu'à cette condition que « tu t'affirmes universel ». Dans le poème « Le Grand Diseur parle des hommes », Asturias opère une intéressante progression dans l'usage des pronoms. Le « nous » initial – « nous avons ceint les diadèmes du feu » – passe dans un second temps au pronom de troisième personne pour évoquer la « grande assemblée » des hommes. Or dans la seconde et dernière strophe, beaucoup plus courte que la précédente, le poète déclare : « Cette assemblée, une seule voix l'exprimait : le Grand diseur,/ suivi et poursuivi, entre le jour et le sommeil,/ par les mots, par les colibris/ la peau gracieuse de l'épi de maïs vert/ et la douce robe des biches, marinières du vent et des distances... ». Le travail sur les pronoms construit un éloignement progressif entre les hommes et la figure du Grand diseur mais celle-ci ne trouve vraiment son sens qu'à la fin du poème : il n'y a pas rupture ou éloignement véritable entre le Grand diseur, figure du poète, et les hommes dont il parle. La distance est plutôt la conséquence et la condition nécessaire pour acquérir la « lucidité » qui lui permet de dire le destin des hommes. Le poète est donc forcément dans et au-dehors de « l'assemblée ».

- b) Le poème a mille voix : polyphonie du lyrisme mémoriel. Le lyrisme poétique, tel qu'il s'exprime dans les recueils, pose la question du dialogue entretenu entre la singularité du poète et la communauté qu'il entreprend de représenter. On aurait tort d'écarter le lyrisme, fût-il personnel, de la démarche politique. Même dans « L'Amour et le militant » Miron cherche à faire le lien entre son expérience personnelle et l'expression du sentiment amoureux. Le poème se conclut ainsi par une synthèse : « et je n'en finis pas d'écouter les mondes/ au long de tes hanches... ». Lyrisme, amour et engagement vont de pair. Dans d'autres contextes, le travail sur le rythme et la musicalité est essentiel pour ressourcer le langage poétique. Joy Harjo actualise les pratiques musicales indiennes en tentant de reproduire par le poème le rythme des chants anciens : « Au-delà du crépuscule tu l'entends ? / Les coquilles qu'on secoue, les pieds qui battent/ le rythme, les chanteurs/ qui chantent, nous tous, tous ensemble ? Dans la chanson d'au-delà, à quel point/ nous y sommes immergés – » (« Au-delà ») La syncope du rythme crée nettement une vibration qui mime le battement des pieds. Par le travail poétique, cette poésie puissamment orale établit un lien sonore avec le passé afin que, justement, cette chanson d'« au-delà » nous parvienne. Asturias a une démarche assez similaire dans « Técoun-Oumane » par exemple où il cherche à reproduire la pulsation des « tambours » ou la marimba dans « Marimba jouée par les Indiens ». Le chant poétique acquiert donc une dimension polyphonique à plusieurs niveaux : non seulement parce que ces chants impliquent une communauté on note l'emploi du pronom « nous » chez Harjo ou l'évocation des Indiens chez Asturias – mais parce le texte dialogue avec un sous-texte qui renvoie à une mémoire non individualisée.
- c) Le poème, lit de la mémoire : refonder une communauté en accueillant la mémoire. À la fin du « Grand diseur évoque ceux qui passèrent », le dernier poème du recueil au programme, Asturias écrit « Donnez-moi la splendeur, le loisir, la beauté, / la terre que l'on mange pour prêter serment :/ je passerais le seuil de l'origine, la porte du copal, les chevelures, / et mes pieds sans grelots suivront/ ce qui passèrent avant moi, / mes traces dans leurs traces ». Le poète, qui s'exprime à la première personne, est pris entre deux êtres pluriels : d'une part la communauté à laquelle il appartient et qui lui donne mission d'accompagner les mânes, et les mânes elles-mêmes. C'est dire qu'il a fonction de passeur, ce que lui permet son statut singulier de poète. Harjo convoque des images similaires à plusieurs reprises : « Les rivières sont les vieilles routes, comme le sont les chansons, pour traverser la mémoire. / J'émerge de cette histoire, dégoulinante des eaux de la mémoire ». La comparaison entre l'environnement – les linéaments de la rivière s'enfonçant dans le paysage – et le chant impose ce dernier comme le moyen pour convoquer la mémoire des peuples. C'est du chant que, pour reprendre un élément du vocabulaire d'Asturias, naît la clairvoyance ou, comme le dit Saez, une forme de « lucidité » que le poète cherche ainsi à partager. Miron avance lui aussi parmi

« des avalanches de fantômes » inconscients du passé de leur terre. Sa démarche se rapproche de celle d'Harjo en ce sens que le poème permet d'ouvrir la conscience, celle du poète d'abord mais aussi celle du lecteur. Le poème devient ainsi dans la citation d'Harjo un véritable bain lustral. Il transforme l'histoire en mémoire, la subjectivise et, par là-même, la rend vivante. Dans cette perspective le langage poétique est en effet « source » et s'impose comme la seule possibilité d'accès à la mémoire, le seul moyen de survivre au tragique. Harjo écrit encore : « Il était impossible de survivre à la tragédie sans poésie. Que sommes-nous sans les vents devenant mots ? (« Vers les soixante-dix ans »)

III. Retisser la langue : recréer un monde par le verbe

Selon Ricardo Saez la poésie a une fonction thérapeutique, celle de réparer ou, comme il le dit lui-même, de « retisser » le sens des mots auxquels l'Histoire a fait subir mille tortures. Peut-être est-ce là d'ailleurs que se situe l'acte principal de résistance à la destruction. Le poème, ramené à sa réalité de *textus*, dépasse l'Histoire non plus tant en y résistant, en cherchant à contraindre sa progression tragique, qu'en l'acceptant en quelque sorte pour mieux la dépasser et inviter à fonder un avenir fédérateur.

- a) Le poème comme lien : Tous les textes du corpus insistent sur la nécessité d'élaborer un lien nouveau et ce à plusieurs niveaux : un lien entre les différents membres du corps social d'un pays donné - Etats-Unis, Canada, Guatemala - qui passe par la reconnaissance des populations opprimées ; un lien chronologique entre le passé, le présent et le futur ; un lien avec le lecteur que souvent les auteurs interpellent. La « résistance » à la barbarie tient avant tout dans cette manifestation réitérée de ce besoin de rassembler. La figure du tisserand ou du tissage que l'on trouve chez Asturias et Harjo est une sorte d'incarnation de cette nécessité à lier, à rapprocher ce qui est séparé. Le poète guatémaltèque affirme par ailleurs dans « La Danse des chimères » : « C'est en entendant seulement qu'on peut nourrir la poésie, / [...] et entendre n'est pas entendre avec seulement l'ouïe des ouïes-dieux, / mais entendre avec l'ouïe de tous ceux qui entendent... » Si le poète peut prétendre établir un lien singulier avec le monde, s'il peut prétendre à l'universel ce n'est pas en cherchant une quelconque transcendance, mais en s'ouvrant en quelque sorte aux sens des autres. L'élévation du chant ne peut s'envisager qu'en partant des hommes. En retour, en portant le verbe à son point d'incandescence, il sert ces mêmes hommes parce qu'il a participé au ressourcement de la langue et partage avec eux sa « lucidité ». Cette nécessité du lien se trouve dans les autres recueils. Harjo annonce une « aube » quand Miron annonce « l'avenir » à plusieurs reprises et dédicace son dernier poème à sa fille Emmanuelle comme pour acter la transmission. Il donne d'ailleurs à cet avenir une coloration nettement politique en déclarant : « CECI, aujourd'hui, parce que le poème a commencé d'être souverain, devient peu à peu post-colonial ». Le « poème » permet de dépasser, par le langage, l'étape difficile de l'avilissement ; il est libératoire en lui-même et tension vers l'après. Cette ouverture se retrouve enfin chez Harjo : « Nous faisons le monde de nos petits-enfants avec nos mots. Nous percevons un monde dans lequel tout le monde s'assoira à la table avec tous, où il y aura assez pour tout le monde ». Le « je » laisse symptomatiquement la place au « nous » ; le poème est partage, ce qui, pour fragile qu'il est, constitue un acte politique en soi. La poésie a une valeur proleptique dans la mesure où elle annonce l'avenir. Elle est en tout cas promesse de dépassement de la réitération du tragique.
- b) Une nouvelle écologie poétique : L'accueil de l'autre dans le poème est l'une des étapes d'une ouverture au monde plus générale. Dans les différents recueils l'on note l'établissement, par le verbe poétique d'une concordance entre le corps du poète et le paysage, voire le pays. Dans « Méditations du pied nu » Asturias écrit : « L'Amérique est la plante de ton pied, / avec le grand talon d'Achille au nord, / au centre l'étréot coup de pied/ et l'éventail des doigts gigantesques au sud. Mais depuis mille siècles tu attends le retour de tes cités : celle de l'humus vert et parfumé,

[...] / Et celle de ton espoir, volcan du jour vert ». Le poète entre en symbiose avec sa terre et le signifie par le poème, ce que l'on retrouve chez Miron : « je lis dans ma main, ô Patrie, / si douce ta géographie ». Pour autant la correspondance ne se limite pas, chez le poète guatémaltèque, à la géographie puisqu'elle lui ouvre les portes du temps, qu'il s'agisse du passé des « cités » perdus ou de l'avenir, suggéré par « l'espoir ». L'évocation lyrique de la nature est très importante dans les trois recueils et vient soutenir la communion entre le poète et le peuple dont il entend porter la voix. Sans doute l'image du mûrier que saisit Harjo est-elle la plus évidente à ce propos : « Nous avons tous des mûriers dans le jardin de la mémoire. Ils gardent une place pour les genoux écorchés gagnés par de petites bravoures, les cousins que tu aimes qui sont partis. Tout souvenir se tord pour y entrer. Nous devenons poème. » En réponse à la dérélition qu'imposent les « mécanismes destructeurs » de l'Histoire, le tissage poétique – n'oublions pas que le mûrier est une liane – ouvre les portes de la mémoire et, ce faisant, offre au lecteur la possibilité d'habiter le monde autrement.

- c) « Courber le temps » : le temps poétique s'affranchit du temps de l'Histoire. Celui-ci, linéaire, est un temps destructeur. Qu'il « assassine » ou « déchiquète » les mots ou les hommes, il engloutit tout. A cette action essentiellement négative le poème est une réponse en ce sens que le tissage nouveau qu'il propose, en rétablissant le sens des mots, induit un dépassement du temps linéaire. A celui-ci il substitue un temps cyclique. Ainsi l'ancêtre Monahwee dévoile-t-il à Joy Harjo comment « courber le temps » quand, alors qu'elle venait de se rendre à un rassemblement en mémoire de la bataille qui vit la défaite définitive de son peuple, il se présente à elle en lui faisant entendre le galop de son cheval. Le poème a cette capacité de soumettre les limites temporelles et de révéler un autre rapport au monde. « Il n'y a plus de temps, nous sommes dans le temps » dit encore Harjo. Le poème permet ainsi de dépasser les bornes communément admises de la finalité des destinées humaines. C'est le sens de l'invocation de Miron, à la fin de « Les Années de dérélition » : « hommes, souvenez-vous de vous en d'autres temps ». Le « poème » est le lieu de passage entre le passé et l'avenir, un lieu de convergence qui permet de dépasser le tragique de l'Histoire en rétablissant une forme d'humanisme. Asturias en vient ainsi à fonder dans « Sagesse indigène » une chronologie humaine positive en rappelant au lecteur, qu'il interpelle, la nécessité d'accepter humblement le spectacle de la nature : « Survivre à tout cela qui change est ton destin. / Point de hâte, Point d'exigence. Les hommes jamais ne s'achèvent. » La nature change sans cesse, la considérer et accepter ce changement permet en quelque sorte d'appivoiser sa propre finitude. Le « destin » ici n'a plus rien de « tragique ». La chaîne humaine forgée par le poème réintroduit le « je » du poète, tout comme le « tu » du lecteur, dans le « nous » de la communauté des hommes. Plus qu'une quête de l'éternel, le poème est le lieu d'aboutissement de la « coeuriance cosmique » que défend Joy Harjo. Elle emmène le lecteur dans une vérité du sens où les « mécanismes destructeurs » de l'Histoire ne peuvent plus prétendre l'atteindre.

ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE FRANÇAIS ANTÉRIEUR À 1500

Rapport présenté par : Éléonore Andrieu (morphologie a.), Sylvie Bazin-Tacchella (syntaxe), Hélène Biu (morphologie b.), Sébastien Cazalas (vocabulaire), Claire Donnat-Aracil (vocabulaire), Hélène Gallé (phonétique a.), Thierry Revol (phonétique b.), Mathias Sieffert et Pierre Vermader (traduction).
Coordination : Sylvie Bazin-Tacchella

SUJET

Aussi con del cisne, car il est un païs la ou li chisne cantent
si bien et si volentiers que quant on harpe devant aus, il
s'acordent a le harpe aussi con li tabours au flagol, et
nommeement en l'an qu'il doit morir, si c'on dist, quant on
5 en i voit .j. bien cantant : « Chis cisnes morra auwen. » Tout
aussi con d'un enfant quant on le treuve de bon engien, si
dist on qu'il ne vivra ja longement. Pour che di jou que
pour le paour que je oi de le mort au cisne quant je cantai
plus joliment, et de le mort au crisonn quant je cantai le
10 plus volentiers, pour che laissai je le chanter a cest
arriereban faire, et le vous envoiai en maniere de
contreescrit ; car tres dont deusse je bien avoir le vois
perdue que li leus me vit premerains, c'est a dire que je
reconuit que je vous amoie, devant la que je seusse a quel
15 chief jou en porroie venir. Elas, si m'en sui je tante fois
repentis de che que je vous avoie proie pour vo douche
compagnie perdre ! Car se je peusse faire aussi con li
chiens, qui est de tel nature que quant il a vomé, qu'il repaire
a son vomissement et le remenguë, jou en eusse mout
20 volentiers ma proiere rengloutie .c. fois puis qu'ele me fu
volee des dens.

Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour et la Responce du Bestiaire*, éd. et trad. G. Bianciotto, Paris, Honoré Champion, 2009, *Le Bestiaire d'Amour*, p. 164-166, [5], l. 8-28.

QUESTIONS

1. Traduire le texte de la ligne 7 « Pour che di jou » à la fin du passage « des dens » (l. 21).

2. Phonétique et graphie

- a) Retracer l'évolution, du latin au français moderne, de INGENIUM > *engien* (l. 6).
b) Étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'au français moderne de *u* dans les mots français :

un (l. 6) < UNUM

paour (l. 8) < PAVOREM

perdue (l. 13) < *PERDUTA

mout (l. 19) < MULTUM

3. Morphologie

- a) Étudier les formes verbales de la première personne du singulier dans l'ensemble du passage.
b) Expliquer la formation depuis le latin et l'évolution jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient la forme *amoie* (l. 14).

4. Syntaxe

Étudier les propositions subordonnées de « car tres dont deusse je bien avoir » (l. 12) à « des dens » (l. 21).

5. Vocabulaire

Étudier *compaignie* (l. 17) et *repaire* (l. 18).

Remarques générales sur l'épreuve

La moyenne de l'épreuve (7,56) présente une légère hausse par rapport à la session précédente. *Le Bestiaire d'Amour*, texte assez difficile, a été semble-t-il mieux préparé que les *Fabliaux*, au programme en 2024. Sur 487 copies, 58 copies ont obtenu une note inférieure à 2 ; 202 copies une note entre 3 et 8 ; 186 copies une note entre 8 et 12 ; 41 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 13. Les notes s'évaluent selon tout l'éventail : la meilleure note est un 20 ; la plus basse 0,5. 250 copies se situent sous la moyenne de l'épreuve et 237 au-dessus.

Les copies les plus faibles refusent de se confronter à l'épreuve en raison de lacunes ou d'une absence totale de préparation. Mais un nombre important de copies témoigne de connaissances et de compétences certaines dans l'analyse linguistique d'un texte ancien, avec une réussite inégale selon les questions. Dans l'ensemble, la préparation a été sérieuse et les candidats dans leur grande majorité ont essayé de traiter la totalité des questions. Les copies qui ne traitent que 2 ou 3 questions sur 5 sont minoritaires, par manque de temps et/ou défaut de préparation.

TRADUCTION

Remarques générales

Contrairement à ce que pouvaient laisser présager les difficultés incontestables de la langue de Richard de Fournival, le jury a pu lire, cette année, d'excellentes traductions et s'est réjoui de constater, dans la plupart des copies, le soin apporté à l'exercice. À l'attention des futurs candidats, rappelons que, pour réussir cette partie de l'épreuve, il importe de se préparer tout au long de l'année. Cela implique de faire une lecture minutieuse de la portion de l'œuvre au programme, de vérifier systématiquement le sens des mots difficiles pour s'en approprier la signification, de s'assurer aussi que l'on comprend bien la construction des phrases et la logique des propositions. La syntaxe du *Bestiaire d'amour* constituait, à cet égard, une difficulté qu'on ne pouvait affronter sereinement le jour de l'épreuve sans l'avoir fait plus tôt dans l'année et de façon régulière. Cette année, les meilleures notes en traduction témoignaient de cette aisance et ont su rendre justice aux constructions particulières du texte.

Rappelons quelques principes et conseils identiques à ceux fournis dans le rapport de l'an dernier. À l'agrégation, la traduction du texte médiéval est une affaire de précision et d'équilibre. D'un côté, il s'agit d'être fidèle au texte et soucieux de ne semer aucun mot ni aucune unité de sens en route (rappelons au passage que l'omission, même minime, entraîne une pénalité). Tout doit, dès le départ, entrer en ligne de compte : mots grammaticaux, temps verbaux, modes, marques casuelles, tournures syntaxiques, pronoms, adverbes, ordre des mots, etc... Il faut être capable de comprendre le texte mot à mot et d'en faire (dans sa tête en tout cas) une traduction littérale. De l'autre, il faut que la traduction soit irréprochable du point de vue de la langue moderne. Cette exigence impose donc d'opérer des modifications, des transpositions ou de trouver des équivalents idiomatiques chaque fois que cela est nécessaire pour éviter les calques, les archaïsmes, les faux-amis, les maladroites syntaxiques. En revanche, il convient de ne pas transformer au point de trahir le texte-source, c'est-à-dire de s'en éloigner, de surtraduire, de gloser. Signalons que, cette année, le jury s'est

montré clément envers les copies qui restaient proches de la phrase médiévale, quitte à manquer un peu d'élégance dans la langue d'arrivée.

Concernant le barème, la traduction est notée selon un barème dégressif. Le texte était découpé en plusieurs séquences et, pour chacune d'elle, il était impossible de perdre plus de 0,5 point. Faisaient perdre 0,5 : le non-sens, le contre-sens de longue portée, l'omission. Un contre-sens plus ponctuel, une omission minime, une erreur de temps étaient sanctionnés de 0,25. Les faux-sens faisaient perdre un quart à un huitième de point selon la gravité. Les fautes d'orthographe étaient sanctionnées d'un huitième de point.

Analyse

- *Pour che di jou que pour le paour que je oi de le mort au cisne quant je cantai plus joliment,...* : ici, la plupart des copies ont bien identifié (et traduit) la construction attributive *le mort au cisne* (« la mort du cygne »), sans se laisser dérouter par les picardismes que constituaient les articles définis féminins en *le*. On pouvait, comme Gabriel Bianciotto, aller jusqu'à développer légèrement en « mourir comme le cygne ». En revanche, la forme *oi* (P1 d'*avoir* au passé simple) a parfois dérouté, d'autant que le champ lexical du chant a conduit à confondre avec le verbe *oïr*. De façon générale, le recours aux indices sémantiques est susceptible de provoquer des erreurs que pouvait balayer une simple analyse grammaticale (ici la désinence de *cantai* pouvait donner un indice sur le temps employé pour *oi*). Pour *plus joliment*, nous avons accepté « avec le plus de grâce » (G. Bianciotto) ou, plus proche du texte, « très gracieusement ».

- *... et de le mort au crison quant je cantai le plus volentiers,...* : à part quelques erreurs, les copies ont bien identifié qu'il s'agissait du « grillon » ; on pouvait ici préférer « avec le plus de volonté » à « le plus volentiers » proposé par G. Bianciotto dans sa traduction mais un peu ambigu. D'autres reformulations étaient possibles : « avec le plus d'entrain » ou « avec le plus de cœur ».

- *... pour che laissai je le chanter a cest arriereban faire, et le vous envoiai en maniere de contreescrit* : il s'agissait ici de bien mettre en valeur la reprise de *pour che* qui fait écho au début de l'extrait (« Pour cette raison, je dis que [...] pour cette raison... »). En général, *laisier* au sens de « délaissé, abandonner » n'a pas posé problème, de même qu'*arriereban* que les candidats ont, comme G. Bianciotto et à juste titre, choisi de conserver tel quel plutôt que d'entrer dans une glose maladroite visant à expliquer ce concept par ailleurs central dans le texte. En revanche, les copies ont souvent manqué de précision pour traduire *en maniere de contreescrit*, qu'on ne pouvait se contenter de traduire par « sous une forme écrite », mais qu'on pouvait, comme G. Bianciotto, traduire par « en manière de substitut à ce chant » ou « sous la forme d'un écrit de substitution ». Il était important de faire un sort au préfixe *contre-* qui avait une valeur de renforcement.

- *car tres dont deusse je bien avoir le vois perdue que li leus me vit premerains*, : si l'on identifiait *dont* comme allomorphe de *donc*, on pouvait identifier une forme disjointe de l'expression *tres dont/donc que* (« à partir du moment où »), attestée dans le *Dictionnaire du moyen français* (article *DONC*, sens I). Quant à la forme *deusse* (P1 du subjonctif imparfait de *devoir*), elle méritait une attention particulière, de même que la structure de la phrase (voir le corrigé de la question de syntaxe). G. Bianciotto suggérait de traduire par « il ne pouvait en aller autrement que je perde ma voix à partir du moment où » mais on pouvait préférer une traduction plus proche du texte, avec un sens un peu différent (« j'aurais vraiment dû perdre ma voix à partir du moment où »). Quant à *leus*, la bonne préparation des candidats a permis d'éviter des erreurs, et presque toutes les copies ont bien identifié le « loup ».

- *...c'est a dire que je reconuit que je vous amoie, devant la que je seusse a quel chief jou en porroie venir* : cette formule d'explicitation de la métaphore qui précède incitait à identifier *que* comme la reprise de *tres dont... que*, avec un sens temporel : « c'est-à-dire dès que je reconnus que je vous aimais ». *Devant que* + imparfait du subjonctif (« avant que je ne sache ») n'a, en revanche, pas posé de difficulté particulière, les copies ayant bien identifié le sémantisme de l'antériorité. *Chief* avait un sens métaphorique qu'il fallait étoffer : « extrémité », « issue » convenaient ; *garder en* était difficile mais bienvenu (« en cette affaire », par exemple).

• *Elas, si m'en sui je tante fois repentis de che que je vous avoie proie pour vo douche compaignie perdre !* : Il fallait ici, autant que possible, respecter la structure de la phrase qui contenait un adverbe d'emphasis (*si*, à traduire par exemple par « vraiment »), un pronom adverbial *en* que développait *de che que* (au sens de « de cela que ») ; *proie* (qui a donné lieu à quelques erreurs) était la forme P1 du participe passé de *proier* (« prier, solliciter ») ; *pour* avait une valeur consécutive qu'on étaye généralement en français moderne sous la forme « pour (finalement) + verbe », soulignant les conséquences involontaires de la prière d'amour.

• *Car se je peusse faire aussi con li chiens, qui est de tel nature que quant il a vomi, qu'il repaire a son vomissement et le remenguë* : nouvel emploi d'un subjonctif imparfait à valeur d'irréel du passé (« si j'avais pu ») ; la suite était assez simple à traduire à condition de légèrement étoffer en français moderne pour éviter la répétition de *que* – rappel de l'adverbe *que* corrélatif à *tel* – dans *qu'il repaire* : « d'une nature telle que, lorsqu'il a vomi, il retourne à sa vomissure et la mange à nouveau ». Pour *remenguë*, plusieurs solutions étaient acceptées. Mais le choix de la traduction dépendait aussi de celle de *rengloutie* juste après : il fallait deux mots distincts en français moderne et on pouvait garder « ravalier », bien commode, pour la phrase suivante. La forme *repaire* (P3 de *repaier*), qui était donnée en vocabulaire, a parfois été mal comprise. Il fallait comprendre « retourne » et non « repart ».

• *...jou en eusse mout volentier ma proiere rengloutie .c. fois puis qu'ele me fu volee des dens* : il n'y avait pas ici de difficulté particulière si ce n'est la traduction de *puis que* qu'il fallait comprendre au sens temporel (« depuis que ») et non au sens causal. On attirera l'attention des candidats sur le danger, inhérent à la traduction, de transposition trop rapide du sens moderne, surtout lorsque plusieurs indices (pas d'agglutination, difficulté sémantique à lier la suite de l'énoncé à un sens causal) semblent indiquer une signification différente (voir le corrigé de la question de syntaxe) ; *volee des dens* était facile à comprendre mais difficile à rendre en français moderne. Nous avons accepté différentes traductions, à condition qu'elles ne s'éloignent pas trop de l'image initiale (« échappée de mes lèvres », « arrachée de la bouche », « arrachée des dents »).

Proposition de traduction

Pour cette raison, je dis qu'à cause de la peur que j'ai éprouvée de mourir comme le cygne quand je chantais avec le plus de grâce, et de mourir comme le grillon quand je chantais avec le plus de volonté, j'ai abandonné le chant pour faire cet arrière-ban et je vous l'ai envoyé par manière d'écrit de substitution. Car j'aurais dû vraiment perdre la voix dès l'instant où le loup me vit le premier, c'est-à-dire où je reconnus que je vous aimais, avant de savoir à quelle issue je pourrais arriver dans cette affaire. Hélas, que de fois m'en suis-je repenti de vous avoir prié d'amour pour perdre finalement votre agréable compagnie. En effet, s'il m'avait été possible de faire comme le chien dont la nature est telle que, quand il a vomi, il retourne à sa vomissure et la remange, j'aurais bien volontiers ravalé plus de cent fois ma prière depuis l'instant où elle me fut arrachée de la bouche.

PHONÉTIQUE

a.

Remarques générales

Le mot proposé à l'étude cette année était à la fois difficile et classique. Difficile, parce qu'il impliquait d'étudier dans un seul mot deux palatalisations, deux nasalisations et une diphtongaison conditionnée. Classique, dans la mesure où il est intégralement traité dans certains manuels de phonétique. La question de phonétique suppose de fait une bonne préparation en amont, ainsi qu'un entraînement régulier¹.

¹ Les candidats tireront grand profit de la fréquentation des ouvrages suivants : G. Joly, *Précis de phonétique historique du français*, Paris, Armand Colin, 1995 ; G. Joly, *Fiches de phonétique*, Paris, Armand Colin, 1999 ; N. Laborderie, *Précis de phonétique historique*, Paris, Nathan-Université, 1994, coll. 128, n° 59 ; G. Zink, *Phonétique historique du français*, Paris, P.U.F., 1986.

Certaines évolutions phonétiques trouvées dans les copies, quasiment parfaites, laissent apparaître une excellente maîtrise de l'exercice, tant du point de vue de la méthode que de la connaissance des principaux mécanismes de la phonétique historique. Rappelons quelques principes simples :

- toute évolution phonétique suppose de bien placer l'accent sur l'étymon latin. L'accent étant déterminant dans l'évolution phonétique, toute accentuation fausse entraîne une évolution fausse ;

- l'important est de respecter une chronologie relative. Peu importe que le candidat place la chute d'une voyelle finale au VII^e ou au VIII^e siècle. En revanche, il faut bien qu'il y ait palatalisation de la nasale [ŋ] (au II^e siècle) pour que se déclenche la diphtongaison conditionnée (au IV^e siècle) ;

- le jury valorise les copies faisant preuve d'une bonne compréhension des phénomènes rencontrés. La qualité et la clarté des explications sont déterminantes, une présentation sous forme de colonnes (comme ci-après) permet de mettre en évidence les différents éléments attendus de la réponse de façon logique. La transcription phonétique seule d'une étape donnée n'est pas suffisante ; l'identification du phénomène est indispensable, et l'explication dudit phénomène fait toute la différence entre une copie convenable et une copie excellente : qu'entend-on par « palatalisation » ? par « nasalisation » ? Certaines copies emploient manifestement ces mots au hasard. Il revient au candidat de montrer qu'il sait de quoi il parle.

Enfin, le jury n'attend pas des candidats qu'ils soient de parfaits petits phonéticiens : certains candidats ont fort habilement compensé une lacune ou une erreur (souvent l'omission de la palatalisation de [ŋ], ou la confusion entre diphtongaison conditionnée et diphtongaison spontanée de e ouvert) par une très bonne description des deux nasalisations ou de la palatalisation de [g] + [e]. Des remarques judicieuses en conclusion sur la correspondance graphie/phonie – soit à la date du texte, soit en français moderne – peuvent également rattraper une erreur ponctuelle.

Corrigé

Ingenium [ĩngěńũm] > *engin* [ăžě]

- Accent : la pénultième [i] étant en hiatus, elle est brève, et l'accent remonte à l'antépénultième [e].
- Les quantités étymologiques peuvent être déduites de la suite de l'évolution vers le français moderne :
 - ainsi, [i] initial est une voyelle brève, puisque la graphie du français moderne montre qu'elle a changé de timbre au moment du bouleversement du système vocalique (à la différence de [ĩ] qui conserve son timbre) ;
 - le déclenchement de la diphtongaison conditionnée indique que la voyelle tonique est un e bref [ě] devenu [ẹ] (à la différence d'un [ẹ] qui n'aurait pas subi de segmentation).
 - enfin, tout [u] final est bref.

	[ĩngěńũm]	
I ² avt	[ĩngěnyũ(m)]	<ul style="list-style-type: none"> – Amuïssement de la consonne finale [m]. – Consonnification de la voyelle [ĩ] en hiatus : elle se ferme en semi-consonne [y].
II ^e s.	[ĩngěnyũ] [ĩngẹnyũ]	<ul style="list-style-type: none"> – Bouleversement vocalique : l'opposition des voyelles selon leur quantité (voyelle longue vs voyelle brève) n'est plus pertinente. Elle est remplacée par une opposition d'aperture (voyelle ouverte vs voyelle fermée) : [ě] > [ẹ]. – Palatalisation de [ŋ] au contact de [y] : recul du point d'articulation (de la zone alvéo-dentale à la zone médio-palatale) et renforcement articulatoire. Ce [ŋ] fortement articulé, fait entrave : la voyelle tonique ne peut donc subir de diphtongaison spontanée au III^e siècle.
III ^e s.	[ẹngẹnyũ]	– Suite du bouleversement vocalique : [ĩ] > [ẹ]

b.

Remarques générales

La deuxième partie de la question « Phonétique et graphie » invite les candidats à réfléchir aux possibles écarts entre prononciation (transcrite entre crochets, à l'aide d'un alphabet phonétique) et écriture (en italiques pour un texte imprimé, y compris ce corrigé, mais transcriptions soulignées sur les copies manuscrites des candidats ou indiquées entre chevrons < >, voire entre guillemets), et sur les usages qui régissent les graphies de l'ancien français et les normes du français contemporain, unifiées et standardisées dans ce qu'on appelle l'orthographe. On peut encore dire les choses autrement, et cette interrogation est en somme la problématique habituellement posée pour la question de graphie dans cette épreuve du concours : pourquoi y a-t-il un hiatus entre les sons et les lettres qui les transcrivent ou, plus concrètement, quels sons transcrivent les différentes graphies ? Le point de départ de la réflexion était cette année un graphème, *u*, présent dans une série de mots du texte. Mais il est possible également de partir d'un phonème latin, par exemple [k], pour rendre compte d'une évolution à la fois phonique et graphique à l'étape du texte et jusqu'en français moderne. Dans les deux cas de figure, l'essentiel est de réfléchir aux relations entre graphie et phonie, en différenciant clairement des deux niveaux.

Comme tous les exercices relevant de la rhétorique universitaire, une introduction, un plan et une conclusion sont attendus : ces éléments formels entrent dans le calcul des points attribués à la question. Le jury donne une petite série de mots qui permet d'appréhender plusieurs facettes de la question. Les candidats se contentent trop souvent de traiter les mots les uns après les autres, en oubliant la question précise posée et qu'il peut y avoir des cas différents dans le même mot (par exemple dans *feme*, deux lettres e avec un statut différent), ou que des graphies différentes dans l'ancienne langue peuvent aboutir à une unification (par exemple *ue* et *o* peuvent transcrire en ancien français le son [œ], généralement rendu en français moderne par le digramme *eu*). Par conséquent, il vaut mieux trouver une logique d'exposition qui prenne en compte les différentes valeurs du graphème étudié. L'introduction présente la question précise posée, en l'occurrence la lettre *u* pour cette session, et doit conduire à un plan cohérent et progressif (qui part de la valeur la plus attendue ou la plus simple). La conclusion dresse un bilan des éléments exposés dans le plan, mais elle permet aussi de s'interroger sur les normes actuelles de l'orthographe française, une question clef pour des enseignants de lettres qui auront à l'enseigner, voire à la justifier. Il s'agit donc de retrouver une logique au système et de l'exposer de manière pédagogique : on comprend que le traitement au fil des occurrences n'est pas le plus pertinent.

La question des graphies et de leurs valeurs phonétiques est d'autant plus subtile qu'elle est posée dans une perspective diachronique : la logique des transcriptions latines n'est pas tout à fait celle de l'ancien français et pas non plus celle du français contemporain. Le candidat doit s'interroger sur cette évolution. Et enfin, il doit aussi prendre en compte la variation diatopique : à une époque où il n'y a pas de norme mais des usages ou des habitudes, les textes montrent des indices de leur provenance régionale (ou dialectale). Les candidats, qui travaillent sur un programme, savent que *Le Bestiaire d'Amour* trahit l'origine picarde de son auteur par des indices dans le texte.

Comme le sujet le précisait explicitement cette année, il fallait partir des graphies françaises, et non des graphies latines : le second *u* de *multum* ou de *unum* (comme les autres voyelles finales qui ont disparu) était hors sujet. Les étymons permettent de préciser l'origine des *u* présents dans les mots, mais il faut surtout réfléchir à leurs différentes valeurs (phonétique surtout, morphologique éventuellement, mais le *u* ne s'y prêtait pas) dans les différents états de langue, en ancien français, puis en français moderne. Il peut y avoir permanence de la valeur, mais il peut y avoir aussi des évolutions notables, à décrire avec rigueur, en utilisant un vocabulaire précis en phonétique comme en graphématique³. Pour expliquer certaines évolutions graphiques, il faut s'appuyer sur les

³ Pour la phonétique, ce sont les mêmes ouvrages que pour la partie a. Voir note 1. Pour la graphie, voir Y. Cazal, G. Parussa, *Introduction à l'histoire de l'orthographe*, Paris, A. Colin, 2015 (2^e éd. 2022) et les travaux de N. Catach, notamment *L'orthographe française*, Armand Colin, 2012 [Nathan, 1995]. On pourra lire également avec profit la synthèse récente dans la *Grande Grammaire Historique du Français*, éd. C. Marchello-Nizia, B. Combettes, S. Prévost et T. Scheer, De Gruyter Mouton, 2020, chapitre 27. Graphématique et graphétique en diachronie, p. 550-591 (Y. Cazal et G. Parussa).

évolutions phonétiques et pour cela utiliser aussi les termes habituels de la description des phénomènes phonétiques (sans en inventer – les manuels donnent suffisamment de mots techniques – au risque de commettre des barbarismes ; par exemple *amenuïr* n'existe pas... et en revanche *amuïr* « disparaître de la prononciation » – avec un tréma – peut être utile, comme le substantif dérivé *amuïssement*). Du côté de la graphie, le mot *graphème* peut être à peu près équivalent à *lettre* (moins précis) en tant que « signe graphique », aussi ne faut-il pas lui prêter des évolutions qui relèvent de la phonétique : le graphème isolé *u* correspond-il à un phonème ? lequel ? En français, il s'agit d'un [y], alors qu'en latin, il transcrivait les phonèmes [u] et [y]. Dans quel cas fonctionne-t-il autrement ? Quels changements observe-t-on entre le latin et le français, à travers différents états de langue ?

À l'époque du texte, au XIII^e siècle, à peu près cent pour cent des individus savent parler, alors que cinq pour cent d'entre eux savent écrire ; l'écriture est bien un code appris, qui implique un certain nombre de normes (ou d'*habitudes graphiques*, si l'on veut éviter le terme de *normes*, lequel implique une orthographe réglée et obligatoire, qui n'existe pas encore au XIII^e siècle). Ainsi, les savants et scripteurs se sont posé la question : comment transcrire le son [u] ? En latin, il y a un code unique qui est *u*, alors qu'actuellement, en français, ce code est *ou*. On peut imaginer qu'en ancien français, étape intermédiaire, il y ait quelques hésitations entre *u* et *ou* (et peut-être quelques autres solutions, comme *o*, par exemple à la ligne 1 du texte dans l'infinitif *oïr*). Le candidat doit s'interroger sur ces usages à différentes étapes du processus de mise à l'écrit du français : en ancien français, dans le texte au programme en particulier, et en français moderne. Ces interrogations impliquent aussi la notion d'évolution.

Corrigé

Introduction

On pouvait partir de la situation du graphème *u* en latin. Pour commencer, bien que nos éditions modernes du latin distinguent bien la voyelle *u* de la (semi-)consonne *v*, prononcé [w], cette différence n'existait pas dans les graphies latines (elle se systématise au XVII^e siècle seulement, avec les lettres ramistes). Et concernant la voyelle (objet de la question), la graphie *u* était non ambiguë, car le latin est une langue phonologique : *u* valait toujours [u]. Cela dit, la question de la longueur de la voyelle (longue / brève) la rendait déjà sensible à des évolutions différentes.

En français (français moderne et ancien français, même si l'anglo-normand fait exception) et en position isolée, la graphie *u* a une réalisation différente, comme voyelle fermée et d'articulation palatale [y], alors qu'elle était vélaire en latin [u], mais il reste que le lieu d'articulation est labial dans les deux cas.

On doit tout de même noter la variété du statut de *u* en français moderne comme en ancien français, indice de la variété de ses origines et de ses évolutions : tantôt voyelle à part entière, tantôt élément d'un digramme pour transcrire une autre voyelle, ce qui nous donne un plan sommaire pour « étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'au français moderne de *u* dans les mots français : *un* (l. 6) < UNUM, *paour* (l. 8) < PAVOREM, *perdue* (l. 13) < *PERDUTA et *mout* (l. 19) < MULTUM ». Seules les voyelles ici soulignées dans les mots français doivent être étudiées.

1. U phonogramme de [y]

a) Permanence de la graphie mais évolution de la voyelle latine

L'origine de cette prononciation est unique : un [u] long latin qui conserve son timbre, (à la différence du [y] qui s'ouvre en [ø] lors du bouleversement vocalique). Cette voyelle s'est palatalisée ou antériorisée au début du VIII^e siècle, d'où l'évolution [u > y > y].

Sont concernés deux mots où *u* correspond en AF à la prononciation [y]. Dans les deux cas, il s'agit de la voyelle tonique, mais ce serait la même chose pour un [u] initial, qui a conservé son timbre [u], avant de s'antérioriser en [y], par exemple dans le verbe *durer*, du latin *durare* :

- *perdūtā* > *perdue*. Le son [y] s'est maintenu jusqu'au français moderne ;

- *ūnum* > *un*. Au XIII^e siècle et dans le texte, la prononciation de la suite *un* est [ün], car la nasalisation de la voyelle suivie d'une consonne nasale n'a pas encore eu lieu ; *un* ne constitue pas encore un digramme et *u* se prononce comme dans *perdue*.

b) Nasalisation tardive de [ü] suivi d'une nasale

Par la suite, la voyelle de *un* va subir une nasalisation, qu'on peut donc qualifier de tardive, puisqu'elle se produit au XIV^e siècle : [ü] entravé par la nasale se nasalise en [ũ] ; la voyelle une fois nasalisée s'ouvre progressivement de deux degrés au XV^e siècle : [ũ] > [œ̃] > [œ̃]. À la fin du XVI^e ou début du XVII^e siècle, a lieu un allègement de nasalité : la consonne nasale en position implosive ou finale s'amuit et ne subsiste que la voyelle nasalisée. On passe de deux articulations nasales à une seule articulation nasale. La graphie du mot n'a pas changé, mais le statut du graphème *u* n'est plus le même : il ne fonctionne plus seul mais doit être combiné au graphème *n* : dès lors, on parlera de digramme pour la suite *un* prononcée [œ̃].

On pouvait encore ajouter que, en français standard, ce phonème se confond aujourd'hui avec [ẽ], mais certaines prononciations régionales maintiennent la différence entre [ẽ] = *in* et [œ̃] = *un*.

2. U appartient au digramme ou prononcé [u]

On peut distinguer deux origines différentes pour le digramme *ou* présent dans les mots donnés à étudier.

a) Diphtongue de coalescence : cas de *mŭltum* > *mout*

Le digramme *ou* dans *mout* provient de la diphtongue par coalescence [ou] qui s'est monophthonguée en [u] depuis le XII^e siècle : la prononciation du texte est [mut].

La voyelle tonique latine [ū] a subi le bouleversement vocalique [ū > ɔ]. Elle s'est maintenue sans changement en raison de l'entrave, jusqu'à la vocalisation de [ɪ] implosif (devenu vélaire [ɨ]) en [u] au XI^e siècle, qui s'associe à la voyelle précédente pour former une diphtongue par coalescence [ɔu] ; cette diphtongue se réduit par assimilation au XII^e siècle. Graphiquement, le texte rend compte de l'ancienne diphtongue déjà monophthonguée, avec le digramme *ou* valant [u] (ici tonique). On peut signaler qu'exceptionnellement, le français moderne a conservé une forme *moult*, avec un *l* graphique qui a d'ailleurs fini par être prononcé lui aussi [múlt].

Le digramme a été maintenu après la monophthongaison, car le français ne possédait plus de graphème pour le son [u] depuis l'antériorisation de la voyelle latin [u] en [ü] au VIII^e siècle.

b) Diphtongaison française : cas de *pavórem* [pawóre] > *paour* [paur]/[peur] (2 syllabes)

La présence de la voyelle vélaire [ɔ] a provoqué la disparition de la semi-consonne précédente [w], d'où l'hiatus, qui ne se résout qu'au XIV^e siècle. Mais surtout cette voyelle libre est tonique et elle s'est diphtonguée en [ɔu], qui a évolué en ancien français par différenciation en [éu], puis par assimilation [œu]. La forme du texte est différente, c'est une forme dialectale en *ou* qui indique une évolution différente de la diphtongue : absence de différenciation et monophthongaison en [u].

La forme *peur* > *peur* s'est finalement imposée : en ancien français central, la diphtongue [œu] s'est d'abord réduite à [œ]. Après l'ancien français, la loi de position (au XVI^e siècle) a provoqué l'ouverture de cette voyelle en syllabe fermée, sans que la graphie ne soit modifiée. Actuellement, le digramme *eu* se prononce [œ̃] dans *peur*.

Conclusion

La situation actuelle est complexe et spécifique au français :

- *u* isolé vaut pour le son [ü], typique du français (ce son palatal est absent des autres langues romanes) ; il correspond à la prononciation la plus attendue du graphème (*perdue*).
- *u* dans des digrammes : *un*, *eu* ou *ou*. Le dernier digramme traduit le son [u] que le latin associait à *u* (équivalence encore présente dans les autres langues romanes). Les deux autres digrammes sont aussi spécifiques du français et transcrivent des sons qui n'existaient pas en latin : *eu*, la voyelle orale [œ̃] et *un*, la voyelle nasale correspondante [œ̃].

On pouvait encore ajouter d'autres remarques : il n'y avait pas d'exemple dans le corpus donné, mais on trouve aussi l'utilisation du graphème *u* sans correspondance phonétique dans la suite *qu-* (ex. *quant* > *quand*, ligne 2 du texte) ; il peut également entrer dans la composition d'autres digrammes (*au* comme dans *aussi*, l. 6) et même trigrammes (*eau*) ; enfin on peut noter que le digramme *eu* peut noter le son [ü] en moyen français, après la réduction de l'hiatus, comme dans *eusse* (ligne 19), graphie exceptionnellement maintenue en français moderne pour le passé simple, le subjonctif imparfait et le participe passé du verbe *avoir*.

MORPHOLOGIE

a.

Un sujet plus fréquemment donné ces dernières années, qui consiste à relever pour les classer selon le système de l'ancienne langue les formes conjuguées relevant d'un seul tiroir verbal, exige de repérer les différents critères de structuration de ce tiroir verbal en ancien français (AF), donc de décrire la structure morphémique et accentuelle des formes relevées, et de proposer la mise en évidence de faits de système à partir de ces formes. Ce sont ces faits de système, nommés, définis et hiérarchisés, qui constituent alors le *classement* demandé : bases et/ou alternances de bases, type de répartition de ces bases, marques désinentielles. À partir des relevés de formes, et de la mise en évidence de leurs traits formels communs majoritaires dans un état de langue donné, on attend aussi que soient clairement distingués des types secondaires de formes (les passés simples « forts » en -*u*-, par exemple). C'est là un travail d'analyse morphologique, en synchronie, sur un extrait du texte édité d'après un manuscrit.

Pour répondre au sujet de cette session 2025 sur les formes verbales à la première personne du singulier, qui présentait un caractère d'originalité très relatif (un tel sujet avait été posé en 2015), il n'était pas nécessaire d'exposer tout le fonctionnement morphologique médiéval de chaque tiroir verbal représenté à travers ces formes, il convenait en revanche de ne pas oublier que comme dans le sujet sur un tiroir verbal, il était attendu des candidats pour les formes verbales à la première personne une analyse de même type, de nature véritablement morphologique, qui ne se confond pas avec un travail de sémantique verbale sur la valeur des tiroirs verbaux, ou tout autre type d'analyse non morphologique.

Il s'agissait de décrire les structures morphologiques qui caractérisent les formes relevées comme formes de première personne du singulier dans chacun des tiroirs représentés. Il était donc nécessaire de montrer les traits morphologiques par lesquels la première personne du singulier d'un tiroir verbal appartient à un paradigme (ou conjugaison) spécifique, dont elle est une des formes, repérable morphologiquement par rapport aux autres formes du paradigme (première personne du singulier), et par rapport aux formes de première personne du singulier issues des paradigmes d'autres tiroirs verbaux (première personne du singulier de tel ou tel tiroir verbal).

Par sa base, son accent, sa voyelle thématique, sa désinence, toute forme de première personne entretient en effet des rapports d'analogies et d'oppositions avec les autres formes conjuguées du paradigme auquel elle appartient, mais aussi avec l'ensemble des autres formes de première personne du singulier du « système de l'ancienne langue », celui qui organise le fonctionnement morphologique des verbes en ancien français. Compte tenu de l'impératif que représente dans cette partie la perspective synchronique de l'analyse morphologique, il convenait d'aborder la question de la base/radical, voire du *thème*, et des morphèmes composant la désinence de la première personne du singulier (dont la marque de personne, mais pas seulement) avec précision, pour chaque forme relevée. Et que l'on choisisse dès lors un classement par tiroir verbal, ou par type de désinence, ou bien en analysant d'abord la base, puis la désinence (ce sont les plans de classement les plus fréquemment rencontrés dans les copies cette année, et ils étaient tous valables), il reste que l'on gagnait en efficacité (donc en temps de rédaction) dans la description morphologique des formes de la première personne du singulier en tenant compte de l'organisation morphologique globale du système verbal (sans la décrire bien entendu en son entier) : cela

permettait de caractériser mieux les formes de première personne du singulier de chaque tiroir verbal en opérant des rapprochements morphologiques entre certains tiroirs verbaux.

De fait, les tiroirs verbaux représentés dans le texte s'organisent en trois grands groupes, selon les critères morphologiques qui président à leur fonctionnement respectif dans l'ancienne langue, en synchronie⁴, et qui sont encore repérables en français moderne : ils structurent encore aujourd'hui l'enseignement de la morphologie des tiroirs verbaux dans le secondaire, comme on peut le vérifier dans les fichiers EDUSCOL fournis par le Ministère au sujet des tiroirs verbaux et de leur apprentissage en classe dans les différents cycles. Comment comprendre ces fichiers et monter sa séance et sa séquence sans avoir la maîtrise du système morphologique verbal du français ? Nous rappelons à cette occasion que l'exercice de morphologie dans l'épreuve portant sur un texte d'ancien français concerne donc bel et bien directement les compétences qui sont celles d'un enseignant de français. Nous n'insisterons jamais assez auprès des futurs candidats sur l'intérêt que représente son apprentissage, au-delà du jour précis du concours.

L'essentiel pour conclure était que les candidats fournissent, au-delà du simple relevé des formes et de leur étiquetage correct, un commentaire morphologique des formes, selon le système de l'ancien français. Plusieurs plans étaient possibles à partir de ces données, comme l'ont d'ailleurs montré les copies des candidats : on pouvait par exemple lister ou regrouper les différents tiroirs verbaux représentés par les occurrences (nous proposons ce plan ci-dessous), mais le jury acceptait aussi bien le plan présentant en premier lieu les bases, en second lieu les désinences.

1. Les formes de P1 à l'imparfait de l'indicatif et au conditionnel présent

On peut repérer dans l'ancienne langue un premier groupe cohérent de tiroirs verbaux, constitué de l'imparfait de l'indicatif, du conditionnel présent et du futur de l'indicatif (pas d'occurrence de ce dernier tiroir verbal dans le texte). Sont représentées dans l'extrait des formes conjuguées :

- à l'imparfait de l'indicatif : *amoie* (14) ; *avoie* (16). On peut justifier le relevé de *avoie*, auxiliaire sur le plan syntaxique dans une forme verbale composée de plus-que-parfait de l'indicatif, par le fait que la description morphologique considère la *forme* de première personne du singulier, qui illustre en l'occurrence le tiroir de l'imparfait de l'indicatif ;
- au conditionnel présent : *porroie* (15).

Dans ce groupe, l'accent, source importante d'évolution phonétique, ne porte jamais sur la base des formes verbales, mais sur leur désinence (parfois la marque de temps comme pour la P1, parfois la marque de personne pour P4/P5) : de fait, les paradigmes de ce groupe de tiroirs verbaux présentent une grande unité, puisqu'ils se construisent en AF sur la base faible des verbes conjugués, ou sur des bases allomorphes de cette base faible (la base *am-*, la base *av-* et la base *por-*, base allomorphe pour la base *po-*).

Quant à la désinence, la suite de morphèmes qu'elle mobilise offre elle aussi une grande cohérence dans ce premier groupe de tiroirs verbaux : les morphèmes de temps en particulier seront identiques à l'imparfait de l'indicatif et au conditionnel présent (ainsi que leur répartition : *-oie* pour P1) tandis que les formes de futur de l'indicatif et celles du conditionnel présent entrent dans une relation d'analogie (même morphème temporel *r* et même morphème de groupe verbal : ici, morphème zéro dans *porroie*) et d'opposition (morphème de temps passé *oie* pour le conditionnel et morphème de temps présent pour le futur, non représenté).

Le morphème de personne *y* est bien un morphème zéro, qui distingue la P1 des autres personnes en AF, contrairement à l'idée souvent répandue dans les copies que le morphème de P1 était *-e* à l'imparfait et au conditionnel présent, alors que cet élément n'est pas spécifique de la P1 puisqu'on le trouve également en P2 (*-oies*) et qu'il existait originellement aussi en P3 (*oi(e)t*).

⁴ Il ne s'agit pas ici de développer des arguments relevant d'une mise en perspective diachronique, et qui sont demandés dans la question b. La question a. s'intéresse au système de l'ancien français tel qu'il peut être mis en œuvre dans le texte au programme.

2. Les formes de P1 au passé simple et au subjonctif imparfait

Passé simple et subjonctif imparfait forment un second groupe de tiroirs verbaux, avec deux grands types de fonctionnement communs aux deux tiroirs.

- Passés simples : *oi* (8), *cantai* (8 ; 9) ; *laissai* (10) ; *envoiai* (11) ; *reconuit* (14) ;
- Subjonctifs imparfaits : *deusse* (12) ; *seusse* (14) ; *peusse* (17) ; *eusse* (19)

2.1. Verbes à passés simples faibles

Pour une partie des verbes, l'accent est placé sur la désinence. La conséquence est une grande unité des paradigmes médiévaux, construits sur la base faible B1⁵, au passé simple comme au subjonctif imparfait. Dans les deux tiroirs, cette base atone est suivie d'un morphème de passé accentué dont le timbre vocalique détermine trois types de flexion : en *-a-*, en *-i-* ou en *-u-*.

Les formes de passé simple *cantai*, *laissai* et *envoiai* représentent la flexion en *-a-*. Celle-ci étant propre aux verbes de la première classe (i.e. en *-er/-ier*), respectivement ici *canter*, *laisser* et *envoyer*, *-a-* est à la fois un morphème de groupe et de passé qui suit la base faible (*cant-*, *laiss-*, *envoi-*). Dans ces trois formes de passé simple, la marque de personne de la P1 peut s'analyser de deux façons : soit le morphème zéro, si l'on considère que *-ai* est un morphème de temps et de personne, soit *-i*, si l'on analyse *-ai* comme une suite morphème de temps *a* puis marque de personne *i*.

2.2. Verbes à passés simples forts

Il existe une autre catégorie de verbes dans laquelle l'accent vient frapper la base de la forme conjuguée⁶ : le paradigme du passé simple se construit sur deux bases spécifiques, et accentuées sur la voyelle *i* ou *u* : une base dite courte et tonique (B5) en P1/P3/P6 et une base dite longue et tonique (B6) en P2/P4 et P5⁷. Cette dernière base, à laquelle se greffe un morphème de mode et de temps *-ss-*, fonde seule le paradigme du subjonctif imparfait. L'imparfait du subjonctif forme ainsi un système avec le passé simple.

C'est le cas des formes P1 de passés simples *oi* (verbe *avoir*, B5 *o-* et B6 *eü-*, que l'on retrouve dans la forme de subjonctif imparfait *eusse*, base *eü-*) ; *reconuit* (verbe *reconoistre*, B5 *reconu-* et B6 *reconeü-*) ; et des subjonctifs imparfaits *peusse* (verbe *pooir*, B6 *peü-*, B5 *po-*) ; *seusse* (verbe *savoir*, B6 *seü-*, B5 *so-*) ; *deusse* (verbe *devoir*, B6 *deü-* et B5 *so-*).

Une tendance forte est à la disparition de la base longue B6 en moyen français, au passé simple comme au subjonctif imparfait, peut-être déjà dans notre manuscrit. Mais il est difficile d'y interpréter la graphie pour analyser la réduction des hiatus *eu*, d'où l'absence de tréma dans l'édition au programme (tréma que nous utilisons ici dans la description).

Dans ce groupe de tiroirs verbaux, la marque de personne de P1 est soit *i* pour les formes de passé simple *oi* et *reconui*, soit un morphème zéro pour les formes de subjonctif imparfait *deusse*, *seusse*, *peusse*, *eusse*.

On peut noter à cet égard que la marque de personne de *reconuit* est atypique et sans doute dialectale : on n'attendait pas des candidats ce type de développement, mais il est vrai que ce *-t* inattendu peut s'expliquer en partie en référence à la marque *-c* (voire *-ch*) de P1, issu du traitement dialectal de [ty] ou [ky], au présent de l'indicatif (type *fac/fach*, *plac/plach*), marque qui aurait essaimé dans d'autres tiroirs verbaux parce que ce *-c/-ch* a été senti en picard comme une désinence de P1... et les *ductus* de *-c/-t* sont proches quand on doit lire/écrire un manuscrit.

3. Les formes de P1 au présent de l'indicatif

Indicatif présent et subjonctif présent forment un dernier groupe cohérent sur le plan morphologique dans le système de l'ancienne langue, et même si l'on ne trouve pas dans le corpus

⁵ Selon la terminologie héritée des travaux de N. Andrieux et E. Baumgartner, *Systèmes morphologiques de l'ancien français. A. Le verbe*, Bordeaux, Sobodi, 1983, p. 43-44.

⁶ *Ibid.*, p. 157-176.

⁷ Voir note 5.

proposé de forme de subjonctif présent, on peut rappeler que ces deux tiroirs verbaux présentent un accent mobile (sauf pour quatre verbes) selon les personnes, ce qui produit des bases faibles en P4 et P5 et fortes en P1/P2/P3/P6 (parfois semblables dans leur forme).

Indicatif présent : *di* (7) ; *sui* (16).

On peut justifier le relevé de *sui*, auxiliaire dans une forme verbale composée (le passé composé), mais auxiliaire au présent de l'indicatif : le relevé de morphologie considère d'abord la forme singulière de première personne du singulier, qui illustre en l'occurrence le tiroir du présent de l'indicatif.

Les deux verbes du corpus n'appartiennent pas au premier groupe, mais l'absence du morphème de groupe *e* au présent de l'indicatif en P1 n'est pas significatif : la P1, en ancien français, contrairement à P2/P3, présente un morphème zéro. On note des particularités dans les deux occurrences du corpus : *estre* et *dire* sont deux des rares verbes à accent fixe au présent de l'indicatif et du subjonctif.

La forme *di-* est la P1 du verbe *dire*, verbe entièrement fort, formé originellement sur une base unique *di*⁸ ; *sui* est la première personne du verbe *estre*, un verbe à bases multiples à la répartition irrégulière dans le paradigme, de ce fait il est dit « irrégulier » encore en FM : *sui* diffère de *es*, *est*, *somes*, *estes*, *sont*. On note que la marque de personne P1 pour ces deux verbes est un morphème zéro, mais que pour *estre*, la base est en soi aussi marque de personne.

b.

Remarques générales

Cette année, le nombre de copies ayant fait l'impasse totale sur cette question a été moindre que lors des dernières sessions. Le jury s'en réjouit ; il a également eu plaisir à lire des copies dans lesquelles la question était excellemment traitée. Toutefois, au regard des erreurs et maladroites qu'il a relevées, y compris dans de bonnes copies, le jury ne pense pas inutile d'insister ici sur quelques principes généraux déjà exposés dans les rapports des sessions précédentes⁹, en espérant que ces rappels méthodologiques puissent aider les futurs candidats à comprendre l'esprit de la question de morphologie diachronique et ses attendus :

- le *paradigme* d'un verbe désignant l'ensemble de ses formes dans un tiroir verbal donné, les candidats ne pouvaient limiter leur étude à la seule forme de P1 *amoie* mentionnée dans l'intitulé, mais devaient retracer l'origine et l'évolution des six personnes ;
- qu'elle concerne une déclinaison ou une conjugaison, une question de morphologie en diachronie ne peut être traitée sans qu'apparaissent au fil de l'exposé les paradigmes complets du latin, de l'ancien français et du français moderne, étant rappelé que l'accentuation des formes latines et médiévales n'est en rien accessoire ou ornementale ;
- l'exposé doit ménager une chronologie claire et rappeler dans ce cadre historique les principaux changements affectant les bases d'une part, le système désinentiel d'autre part ;
- le volet diachronique de la question de morphologie n'est pas une seconde question de phonétique historique. La morphologie ne s'intéresse pas à des phonèmes ou à des formes isolées, mais à des morphèmes inclus dans des paradigmes organisés en systèmes. Certes, ils sont tributaires des lois phonétiques qui président aux changements de prononciation habituellement observés à l'échelle de la langue, mais celles-ci sont souvent contrecarrées par des évolutions d'ordre analogique ou systématique qu'il faut expliciter.

Le traitement de toute question de morphologie en diachronie requiert donc des connaissances en phonétique historique, mais il convient de les mobiliser avec discernement, en

⁸ Dès l'ancien français cependant apparaît une deuxième base *dis-* avec la réfection de la P4 *dimes* en *disons* ; puis ultérieurement de la P6 *dient* en *disent*.

⁹ Le jury reprend ici en grande partie les remarques faites dans les rapports des sessions 2022 et 2023.

sélectionnant celles qui sont pertinentes pour éclairer le fonctionnement du système morphologique. Pour prendre un exemple simple qui pourrait éclairer notre propos, une remarque telle que « à la P1, [m] s'est amui au I^{er} s. av. J.C. » est insuffisante s'il n'est pas précisé que cette évolution phonétique régulière explique le morphème personnel zéro dans la forme médiévale *amoie* ; et s'il faut effectivement constater que la forme de P1 a été progressivement pourvue d'un -s à partir du XIV^e siècle, encore faut-il préciser le statut morphologique de ce -s (morphogramme).

Concernant les phénomènes analogiques – qui interviennent à plusieurs niveaux et à diverses époques dans l'imparfait de l'indicatif –, il convient de les identifier comme tels, en des termes clairs. Ainsi, dire « la base *am-* évolue en *aim-* » et en rester là n'est pas satisfaisant : que recouvre « évolue » ? Le jury doit-il en conclure que le candidat ou la candidate parle d'une évolution phonétique régulière, alors qu'il s'agit d'une réfection analogique ?

Bref, les candidats et candidates doivent veiller à relier les remarques phonétiques à la morphologie, aucune évolution phonétique, aussi détaillée soit-elle, ne pouvant se substituer à une réflexion morphologique qui mobilise les notions de *morphème*, de *base*, de *morphogramme*, d'*alignement* ou d'*analogie*, etc. ; et à être précis dans l'emploi des termes.

Dans la proposition de corrigé ci-dessous, tout n'était pas attendu (en particulier concernant l'origine et l'explication du morphème de tiroir aux P4-P5).

Proposition de corrigé

Comme cela a été indiqué dans la question précédente, la forme *amoie* correspond à la personne de rang 1 de *amer* conjugué à l'imparfait sous la forme dite « commune » (i.e. non dialectale). Le paradigme auquel appartient cette forme, comme celui de tous les verbes à l'exception du paradigme héréditaire de *estre*, est structuré par une base unique atone (ici *am-*), dite B1¹⁰, suivie d'une désinence qui comporte un morphème de tiroir, soit -oi(e)- accentué aux P1, P2, P3 et P6 et sa variante atone -i- aux P4 et P5, ainsi qu'un morphème de personne, réduit à zéro à la P1.

I – DU LATIN AU XII^e SIECLE

En latin classique, pour les verbes en -are, la voyelle thématique précédant l'affixe d'imparfait -ba- était *a*. Celle-ci a laissé la place à *e* par alignement sur le type -eba-, originellement propre au groupe des verbes en -ere non mixte, mais étendu à l'ensemble des groupes verbaux dans la zone centrale de la Gaule du Nord et réduit à *-ea-.

La chronologie et les mécanismes qui sous-tendent l'ensemble du processus sont peu clairs. Concernant la réduction -eba- > *-ea-, l'hypothèse communément retenue est celle d'une dissimilation consonantique qui se serait d'abord produite dans des imparfaits dont la finale radicale était [b], au détriment du [b] du morphème temporel : *bibeba-* > **bibea-*, *debeba-* > **debea-*, *habeba-* > **habea-*, *scribeba-* > **scribea-* ; étant de haute fréquence, de telles formes auraient provoqué la généralisation du morphème 'écrasé' *-ea- à l'ensemble des verbes¹¹.

	Latin classique ¹²	Latin II ^e s.-III ^e s.	Ancien français XII ^e s.
P1	<i>amába(m)</i> →	<i>améba</i> * <i>améa</i>	<i>amoie-ø</i>
P2	<i>amábas</i> →	<i>amébas</i> * <i>améas</i>	<i>am-oié-s</i>
P3	<i>amábat</i> →	<i>amébat</i> * <i>améat</i>	<i>am-oi-t</i>
P4	<i>amabámus</i> →	<i>amebámus</i> * <i>ameámus</i>	<i>am-i-iens</i>
P5	<i>amabátis</i> →	<i>amebátis</i> * <i>ameátes</i>	<i>am-i-iez</i>
P6	<i>amábant</i> →	<i>amébant</i> * <i>améant</i>	<i>am-oié-nt</i>

A. La base

¹⁰ Voir note 5.

¹¹ Michel Banniard propose une explication différente, qui tient compte de l'ensemble du système morphologique du latin classique et de la valeur de *b* au sein de celui-ci : *b* apparaissant aussi au futur pour une partie des verbes, la dissimilation de *b* à l'imparfait serait « une clarification de l'opposition en un système binaire -Ø- (imparfait) /-b- (futur) » (M. Banniard, *Du latin aux langues romanes*, Paris, 1997, p. 89).

¹² La flèche indique qu'il y a eu une réfection analogique (l'évolution n'est pas phonétique).

L'évolution du radical *am-* est tout à fait régulière sur le plan phonétique : la voyelle initiale atone [a] a été nasalisée au XI^e s. par le [m] subséquent.

B. Les désinences

1. Évolution des P1, P2, P3 et P6

- Accentuée, la première voyelle du morphème de temps *-*éa-* s'est diphtonguée en [éi] au VI^e s. (car s'il y a bien hiatus, celui-ci est de formation tardive). La diphtongue a ensuite évolué en [oi] (hors traitement dialectal) par différenciation au XII^e s., d'où la graphie -*oi-*. Quant au [a] atone, il s'est affaibli régulièrement en [e] ; celui-ci, amui en protofrançais devant [t] en P3, s'est maintenu aux P1, P2 et P6.
- L'amuïssement du [m] final latin explique la marque zéro de la P1 médiévale. Les morphèmes de personnes (-Ø, -s, -t, -nt) ne sont pas spécifiques de l'imparfait, ils apparaissent dans la plupart des tiroirs verbaux.
- Les désinences médiévales communes sont donc pour ces personnes -*oie*, -*oies*, -*oit*, -*oient*.

2. Évolution des P4 et P5

- L'évolution des morphèmes de temps et de personne est complexe et fait intervenir l'analogie. À ces personnes, c'est [a] qui est accentué dans le morphème temporel *-*eá*. On peut supposer : [ei-femos] > [i-iens] et [ei-íedes] > [i-íets]. Deux explications possibles :
 - selon G. Zink, l'effet de Bartsch (V^e s.) aurait provoqué la fermeture en yod du [e] en hiatus et, par analogie avec la diphtongue formée aux P1, 2, 3, 6, sentie comme un démarcateur de temps, l'apparition à l'avant d'un élément [ei] qui, hors de l'accent, se serait monophthongué en [i] ;
 - selon G. Joly, la fermeture du [e] en yod n'a pu avoir lieu compte tenu de la formation tardive du hiatus : c'est après la diphtongaison spontanée intervenue aux P1, 2, 3, 6 que serait apparu un yod provoquant un effet de Bartsch.
- Quoi qu'il en soit, ces deux hypothèses permettent d'expliquer la variante atone -*i-* du morphème de tiroir et le caractère dissyllabique des désinences originelles -*iens/-iens*, -*ieez/-iez*.
- À la P4, dès le XII^e s. coexistent deux marques de personne, l'une issue de l'évolution phonétique rappelée ci-dessus (-*iens*), l'autre issue de son croisement avec la marque généralisée dans le système verbal (-*ons*), d'où -*ions*.
 - À la P5, la graphie -*iés* (systématique dans le texte au programme) enregistre la réduction de l'affriquée originelle [ts].

II – ÉVOLUTIONS JUSQU'AU FRANÇAIS MODERNE

A. La base

- Dans l'ancienne langue, le verbe *amer* présente deux bases aux présents : B1 *am-* aux personnes faibles (P4 et P5), B2 *aim-* aux personnes fortes (P1, P2, P3 et P6). L'unification radicale des présents qui s'opère au bénéfice de la base forte *aim-* affecte progressivement l'imparfait, où elle ne se généralise qu'après le Moyen Âge.
- D'un point de vue graphique, cette base *aim-* se maintient sans changement jusqu'au français moderne, alors que sa prononciation a évolué : [ēm-] > [em-] (allègement de la nasalité au XVII^e s.).

B. Les désinences

1. Évolution des P1, P2, P3 et P6

- Le processus de diphtongaison spontanée poursuit son évolution et aboutit au cours du XIII^e s. à [wé]. Telle est la prononciation du morphème -*oi-* dans la langue savante jusqu'au XVII^e s., mais elle semble déjà démodée à cette date par rapport à [é] : cette prononciation simplifiée, qui est celle de la langue populaire depuis le XIV^e s., est en vogue à la Cour depuis le XVI^e s. et devient la prononciation non marquée au XVII^e s. Le digraphe *ai*, jugé plus approprié pour en rendre compte

que la graphie historique et conservatrice *oi*, gagne du terrain surtout au XVIII^e s., mais n'est adopté et officialisé par l'Académie qu'en 1835 (sixième édition de son *Dictionnaire*).

- Les désinences des P1, P2 et P3, après une période de flottement, sont uniformément monosyllabiques au XVI^e s. En effet, en moyen français, aux P1 et P2, le -e- de *l'infectum* (issu de l'affaiblissement de [a] atone dans *-éa-) tend à s'effacer de la prononciation et de la graphie : la désinence -ois, apparue au XIV^e s., devient majoritaire au XVI^e s. pour ces deux personnes, la P1 ayant été pourvue d'un morphogramme -s sur le modèle de la P2, selon un mécanisme attesté ailleurs dans le système verbal. En revanche, à la P6, le maintien graphique de ce e (resté prononcé plus longtemps qu'aux P1 et P2) est favorisé par l'existence d'une désinence -ent dans d'autres tiroirs, considérée comme spécifique de la P6.

2. Évolution des P4 et P5

- À la P4, la désinence -ions s'impose à partir de la fin du XIII^e s.
- À la P5, malgré la réduction des affriquées, -z s'est imposé comme constituant essentiel du morphogramme de personne 5 -ez.
- Dès le XIII^e s., -iïens/-iïons, -iïez/-iïés ont été simplifiés à l'écrit en -iens/-ions, -iez/-iés mais cette contraction graphique n'allait pas nécessairement de pair avec une prononciation monosyllabique. Les désinences monosyllabiques -ions/-iez se sont généralisées à partir du XVI^e s. ; le morphème de personne fonctionne donc également comme démarcateur de temps : il porte l'information « passé ».

Ces évolutions conduisent au paradigme moderne :

P1	<i>j'aimais</i>
P2	<i>tu aimais</i>
P3	<i>il/elle aimait</i>
P4	<i>nous aimions</i>
P5	<i>vous aimiez</i>
P6	<i>ils/elles aimaient</i>

SYNTAXE

Le Bestiaire amoureux présente différents niveaux qui s'emboîtent : le dialogue avec la bien-aimée, en réalité un monologue, qui insère des bribes d'un itinéraire amoureux, introduit un discours sur l'amour, plus général, qui reprend une casuistique amoureuse traditionnelle, revivifiée et distanciée grâce au détournement du genre encyclopédique du bestiaire. Sur le plan syntaxique, cet emboîtement de niveaux se traduit notamment dans la construction de la phrase. En effet, la phrase complexe est une unité syntaxique qui est constituée de plusieurs propositions qui peuvent être juxtaposées, coordonnées ou présenter une relation hiérarchique, avec une proposition principale ou matrice régissant une ou plusieurs propositions subordonnées. Les types peuvent se combiner entre eux et chaque proposition subordonnée peut elle aussi devenir une proposition en régissant une autre.

On trouvera dans la *Grammaire du français médiéval* de Claude Buridant une synthèse des traits spécifiques de l'ancien français. En prose, les signes de ponctuation se répandent dans le manuscrit, mais « leur forme et leur emploi ne permet que très partiellement de leur accorder une valeur syntaxique décisive dans la délimitation des propositions » et il faut rappeler que la ponctuation du texte édité est une ponctuation moderne assurée par l'éditeur pour faciliter la lecture ; elle constitue d'ailleurs une forme d'interprétation. L'articulation des propositions, souvent assurée en début de proposition, est marquée par un articulant (80 à 90% des propositions en prose), qui peut être de nature diverse : conjonctions, adverbes, mais aussi apostrophes, exclamations. « Éléments joncteurs soulignant les pauses et les articulations d'un discours ambivalent oral/écrit

dont la ponctuation ne rend pas toujours les nuances, ils ont le plus souvent une fonction multiple : rupture, mais aussi relation avec ce qui précède, comme *et*, ou avec ce qui suit, comme *quant*, continuité thématique, comme *si*, passage d'une situation d'énonciation à une autre. »¹³.

Contrairement au français moderne, où la ponctuation joue un rôle décisif et où l'articulation est essentiellement marquée au début des propositions subordonnées, en ancien français la frontière des propositions « principales » peut également être marquée, notamment par un adverbe de phrase comme *si*. Autre trait spécifique de l'ancienne langue, qui peut constituer une difficulté d'analyse, la redondance ou l'effacement des marques de subordination. Le cas de l'ellipse du subordonnant n'est pas représenté dans l'extrait, mais un cas inverse de redondance (*que*, l. 18) est attesté.

On ne s'intéressera ici qu'à la subordination explicite, présentant une intégration formelle, les propositions subordonnées pouvant être considérées comme des constituants discursifs qui fonctionnent comme les constituants nominaux auxquels ils correspondent. On pourra ainsi distinguer les propositions conjonctives complétives ou les interrogatives indirectes, qui fonctionnent comme un groupe nominal essentiel, les propositions relatives adjectives et les propositions adverbiales ou circonstancielles (plan suivi par C. Buridant). Les subordonnées circonstancielles peuvent être classées selon la relation sémantique indiquée par le terme subordonnant (temps, cause, conséquence, hypothèse, etc.). Dans certains cas, la relation entre la proposition matrice et la proposition subordonnée est plutôt une relation d'interdépendance qu'une relation de dépendance : on parle alors de systèmes corrélatifs, notamment pour l'hypothèse et la comparaison, représentées ici.

L'introduction doit définir la notion de subordonnée et les différents critères permettant de classer les douze subordonnées du passage. Le développement ne doit pas se cantonner à une simple énumération des différentes subordonnées au fil du texte ni même à un simple relevé classé. Dans les différents types envisagés, une analyse est attendue. Elle portera sur l'outil de subordination, la nature de la relation syntaxique avec la phrase enchâssante et, le cas échéant, la valeur sémantique particulière du subordonnant. Dans certains cas, l'état de langue présente des particularités à expliciter (redoublement du morphème *que* par exemple, ou pour *puis que*, locution qui possède encore un sens temporel, à côté du sens causal, qui l'emportera en français moderne). En tout état de cause, on ne peut se contenter d'une simple analyse formelle ou uniquement calquée sur les subordonnées du français moderne.

1. Subordonnée relative adjective

qui est de tel nature [...] remenguë (l. 18)

La seule relative du passage, introduite par le pronom sujet *qui*, est complément de l'antécédent *li chiens*. Elle joue le même rôle sur le plan syntaxique qu'un adjectif qui serait apposé. Il s'agit d'une relative explicative qui développe une des natures du chien en général, un comportement canin – et non d'une relative déterminative qui servirait à restreindre l'extension du substantif *chien* en délimitant un sous-groupe, comme dans cet exemple, *un chien qui est déjà âgé n'est pas facilement adopté*, où la relative sert à extraire un groupe dans l'ensemble des chiens par le critère de l'âge. La relative étudiée enchâsse elle-même deux subordonnées, une complétive explicative et une circonstancielle temporelle.

2. Subordonnées substantives

2.1 Subordonnées conjonctives complétives

Elles sont introduites par la conjonction *que* ou la locution de ce *que*. Elles peuvent avoir différentes fonctions :

¹³ C. Buridant, *Grammaire du français médiéval*, Strasbourg, ELiPhi, 2019, § 507, p. 844-845.

a) Complément d'objet direct ou indirect

que *je vous amoie* (l. 14) est une conjonctive complétive dépendant du verbe *reconuit*, qui est un verbe de pensée sans distance critique, d'où l'emploi de l'indicatif dans la subordonnée. La subordonnée fonctionne comme un complément d'objet direct du verbe *reconuit*, comme le montre la substitution possible par un pronom personnel COD *le* : *je le reconuit*.

de che que *je vous avoie proie* (l. 16) est également une conjonctive complétive dépendant du verbe *sui* [...] *repentis* dont elle est complément d'objet indirect, car le verbe *soi repentir* se construit avec un COI, comme le montre la pronominalisation, *je m'en sui repentis*. Il y a parfois hésitation en français dans ce cas entre la conjonction *que* et la locution *de ce que* : *je me doute de ce qu'il vienne*, *je me doute qu'il vienne* / *je m'en doute*.

b) Explicatives

Le passage présente également deux cas de conjonctives « explicatives »¹⁴, développant le sens d'un nom ou d'une proposition, dans un rapport d'équivalence marqué, soit par le tour *c'est-à-dire*, soit par l'usage de l'indéfini *tel* qui annonce l'explication (à ne pas confondre avec le tour corrélatif *tel [...] que* qui annonce une consécutive, erreur très souvent faite dans les copies).

La conjonctive complétive **que** *je reconuit que [...]* (l. 13-14) est introduite par *c'est a dire* et développe sur le plan des relations amoureuses la proposition du bestiaire : *li leus me vit premereins* (l. 13).

qu'il repaire a son vomissement et le remenguë (l. 18-19) explicite une nature du chien (un comportement) que le locuteur utilise comme image. La proposition est annoncée par le déterminant indéfini *tel* dans le syntagme *tel nature* que la conjonctive développe. On note que la conjonction *que* est exprimée ici deux fois, une première fois après le syntagme à compléter et une deuxième fois après l'interruption de la temporelle enchâssée, phénomène habituel en ancien français¹⁵ : *tel nature que [...]*, **qu'il repaire a son vomissement et le remenguë** [...]. On pourrait gloser le tour par « à savoir que ».

2.2 Interrogative indirecte

a quel chief *jou en porroie venir* (l. 14-15) est une subordonnée interrogative indirecte partielle dépendant du verbe *savoir*. Conjugué à la forme négative, ce verbe implique une suspension de la valeur de vérité dans un contexte non thétique. Le verbe reste normalement en 2^e position, à la différence de l'interrogative directe, où il ouvre la proposition (interrogative totale) ou suit directement le morphème interrogatif (interrogative partielle). En dehors du *se* spécifique de l'interrogative indirecte totale, ce sont les mêmes outils à base -K- que l'on trouve dans l'interrogation directe et indirecte. Ici, l'outil interrogatif est le déterminant *quel* utilisé dans un tour prépositionnel qui permet d'interroger sur l'issue de l'aventure.

3. Subordonnées « circonstancielles » (adverbiales)

Le passage n'offrait que des exemples de subordonnées circonstancielles de temps qui, en dehors de *quant il a vomé*, ont été mal interprétées. *Puis que* a été compris comme une locution causale, alors qu'il s'agit originellement d'une locution temporelle (*puis* « ensuite ») et *devant la que* a été compris comme exprimant le lieu ; la locution non liée *tres dont [...] que* n'a pas été repérée, les candidats s'appuyant sur *que* seul pour traduire *ou*, de manière erronée, sur *dont* compris comme un relatif, alors qu'il s'agissait de l'adverbe « donc ».

a) Concomitance entre le procès de la régissante et le procès de la subordonnée à l'indicatif

quant *il a vomé* (l. 18)

¹⁴ Voir O. Soutet, *Études d'ancien et de moyen français*, PUF, 1992, p. 66 : « la conjonctive pure est en fait apposée à un élément d'extension plus large, dont elle a la charge de développer le contenu implicite. Cette valeur de *que* est le plus souvent glosée par "à savoir" dans les manuels. ».

¹⁵ « Quand le lien entre la proposition P1 régissante et la proposition P2 subordonnée est au contraire brouillé, dès que le message est perturbé par des éléments incis, la redondance du subordonnant, en l'occurrence *que*, tend au contraire à s'imposer. (cf. Marcotte 1997, p. 77) » (C. Buridant, 2019, *op. cit.*, p. 847).

- b) Antériorité entre le procès de la régissante et celui de la subordonnée, exprimé au subjonctif imparfait
devant la que je seusse *a quel chief* [...] (l. 14-15) « avant que je ne sache l'issue »
- c) Postériorité entre le procès de la régissante et celui de la subordonnée, exprimé à l'indicatif :
car tres dont [...] *que* li leus me vit premerains (l. 12-13) « à partir du moment où le loup me vit en premier », « dès l'instant où... »
*puis qu'*ele me fu volee des dens (l. 20-21) « après qu'elle s'est échappée de ma bouche »

Ces deux dernières subordonnées ont été mal comprises, la première a été souvent mal délimitée et la corrélation *tres dont* [...] *que* n'a pas été vue, alors même que le texte était parfois traduit de manière satisfaisante, ce qui montre que les candidats ne font pas de lien entre les différentes questions ou, plus simplement, que la traduction est retenue sans que ne soit maîtrisé le mot à mot.

Dans le deuxième cas, *puis que* a été simplement rapproché de la conjonction du français moderne *puisque* « qui introduit une cause présentée comme un prérequis, relevant du présupposé censé être admis par le destinataire »¹⁶, sans se préoccuper du lien entre les propositions dans le cadre analogique qui est celui du *Bestiaire* : comme le chien qui, quand il a vomi, retourne et mange son vomi, le locuteur aimerait pouvoir ravalier sa demande amoureuse après l'avoir laissé échapper. Certes, *puis que* peut prendre dès l'ancien français un sens causal, à partir d'un rapport de succession temporelle qui devient la base d'une déduction. Il peut également marquer la condition restrictive « du moment que », mais ici l'antériorité demeure purement temporelle, elle ne constitue ni la condition ni la cause de la proposition *jou en eusse mout volentiers ma proiere rengloutie .c. fois*. Le sens temporel de la locution, fréquent jusqu'au XIII^e siècle, correspond au sens étymologique de l'adverbe de temps *puis*, du latin **postius*, réfection du latin classique *post* « après »¹⁷.

4. Systèmes corrélatifs

4.1 Hypothétique

se je peusse faire [...] *jou en eusse mout volentiers ma proiere rengloutie .c. fois*. (l. 17-20)

Il s'agit d'un système avec interdépendance des deux propositions : la protase qui débute par *se* exprime la condition et l'apodose en donne la conséquence. L'hypothèse est à l'irréel du passé, avec l'emploi du subjonctif dans les deux propositions, imparfait et plus-que-parfait. Le tour, hérité du latin, est concurrencé en AF par le tour moderne avec imparfait ou plus-que-parfait de l'indicatif dans la protase et conditionnel présent ou passé dans l'apodose, tour qui se généralisera au détriment du tour au subjonctif qui subsistera uniquement en langue littéraire.

4.2 Comparaison de conformité¹⁸

aussi com li chiens (l. 17-18)

La locution *aussi com* introduit une analogie entre un fait formulé dans la proposition précédente *se je peusse faire* et un autre fait exprimé dans la proposition qu'elle introduit. On note l'ellipse du verbe (qui aurait été le même que dans la première proposition) : *aussi com li chiens fait*. Il s'agit ici d'une conformité de circonstance. L'œuvre au programme comporte de très nombreux tours comparatifs avec des nuances diverses. Ici le tour est isolé, mais souvent l'analogie se déploie sur plusieurs lignes.

Conclusion

La difficulté d'analyse tient tout autant à l'enchâssement à plusieurs niveaux des propositions qu'à la polysémie des outils. Il est difficile d'appréhender de manière purement formelle la subordination dans un texte ancien. Il faut également tenir compte des spécificités de la langue médiévale et du

¹⁶ *Ibid.*, § 557, p. 913.

¹⁷ *Ibid.*, § 548, p. 902-910.

¹⁸ *Ibid.*, § 588, p. 946-947.

contexte discursif particulier. On ne peut faire de la syntaxe sans comprendre le sens, d'où l'articulation nécessaire avec la traduction.

VOCABULAIRE

Le jury proposait cette année aux candidats de réfléchir à deux mots, *compagnie* et *repaire*. Le premier est un grand classique de la sémantique historique, dont le sens est vu et revu dès les premiers cours d'ancien français : sa fréquence d'usage et la richesse de ses emplois en font un objet d'analyse en principe familier aux candidats à l'agrégation. L'étude du second terme, en revanche, exigeait davantage de familiarité avec l'ancienne langue. Sans surprise, *compagnie* a donné lieu, dans de nombreuses copies, à des développements solides et bien argumentés, tandis que l'analyse de *repaire* a posé davantage de difficultés. Cela n'a pas empêché certaines copies d'obtenir la note maximale pour l'un ou l'autre des deux termes. Le choix du second mot ne saurait être tenu pour arbitraire ou inattendu : le genre du bestiaire, auquel se rattache le texte de Richard de Fournival, justifiait pleinement l'attention portée à un lexique relevant en partie de la vénerie, et *repaire* s'inscrit naturellement dans cet univers sémantique.

L'exercice de vocabulaire proposé à l'agrégation requiert une approche interprétative rigoureuse, fondée sur une compréhension précise du sens des mots, considérés dans leur contexte immédiat aussi bien que dans leur cotexte. Le jury souhaite rappeler avec insistance que, si la réponse à la question de vocabulaire doit suivre différentes étapes bien connues (identification du mot, présentation de l'étymon, sens médiévaux, sens en contexte, paradigmes morphologique et sémantique, évolution jusqu'au français contemporain ou du moins jusqu'à la disparition du mot des dictionnaires), cette épreuve ne saurait pour autant être confondue avec une simple restitution de fiches, la reconstitution d'un article de dictionnaire historique, ni avec une accumulation désordonnée de données linguistiques. Ce qui est attendu, avant tout, c'est une lecture attentive du texte inscrit au programme, éclairée par la connaissance des usages lexicaux médiévaux, et par une sensibilité aux spécificités d'écriture, en particulier d'ordre lexical, propres à l'auteur étudié.

Cet exercice, bien qu'il intervienne généralement en conclusion de l'épreuve de langue, ne saurait être relégué au second plan ou traité hâtivement. Sa position finale dans l'organisation de l'épreuve ne doit pas conduire à le bâcler ou à le négliger. Il mérite au contraire une attention spécifique et un temps de traitement suffisant – ce dont trop de copies, cette année encore, n'ont malheureusement pas témoigné.

On constate en effet que nombre de candidats se contentent d'évoquer le mot à l'étude de manière allusive ou formelle, sans véritablement expliquer le choix sémantique retenu par l'auteur. Plus surprenant encore, certains omettent de rappeler la traduction qu'ils ont eux-mêmes donnée du passage où figure le terme à étudier (ce fut particulièrement le cas pour *repaire*), comme si l'analyse lexicale pouvait être dissociée de l'interprétation globale du texte. Il convient pourtant de souligner que cette partie de l'épreuve repose précisément sur la capacité à articuler compréhension du lexique et cohérence de la traduction.

Les candidats peuvent d'ailleurs aborder la question de lexique immédiatement après leur traduction s'ils le souhaitent et s'ils jugent que cela leur permet de prolonger ou de justifier leur choix de traduction en fonction du sens qu'ils ont retenu. On rappelle que l'ordre de traitement des exercices est libre, dès lors que le candidat prend soin d'indiquer clairement, sur sa copie, la référence (numéro et/ou lettre) de l'exercice dont il fournit les réponses.

Si l'épreuve de français médiéval requiert, à bien des égards, une certaine rapidité d'exécution – mobilisant chez le candidat des savoirs immédiats, à l'image de l'enseignant confronté aux questions spontanées de ses élèves –, elle n'en exige pas moins une rédaction rigoureuse et soignée. Le jury admet, bien entendu, que certaines réponses puissent prendre la forme de paragraphes très concis, notamment lorsqu'il s'agit d'énumérer des sens ou des variantes d'usage ; toutefois, le style télégraphique est à proscrire, de même qu'une orthographe négligée. On rappellera à ce titre que ni *étymologie* ni *étymon* ne comportent de « h », pour ne prendre que cet exemple.

Enfin, la réponse à la question de vocabulaire doit se conformer à certaines normes typographiques dont le respect est indispensable : rappelons que le mot cité en mention doit être souligné dans les copies écrites à la main (il apparaît en italiques dans ce document tapuscrit), et ne doit donc pas figurer entre guillemets, les guillemets étant réservés aux définitions (on écrira par exemple que le verbe *repaier* signifie « demeurer »). L'astérisque (*) ne doit être utilisée que devant les formes non attestées ou reconstituées.

Compagnie (l. 17)

Compagnie est un nom commun féminin singulier, dérivé de *compai(g)n* (+ie) ou bien de la réfection de *compaigne*, *compaignie* (< **compania*). Le nom est tiré de l'accusatif latin de basse époque *companionem* (ou *cumpanionem*), lui-même dérivé de *panis*, « le pain » associé au préfixe *cum*, « avec ». Au sens littéral, le terme désigne celui « avec qui on partage le pain »¹⁹.

Le jury a valorisé les copies capables d'expliquer, de manière globale, que le mot renvoie à un groupe de personnes identifiées/identifiables et entretenant des relations privilégiées. Le terme met en évidence une complicité, une amitié, une fraternité ou une solidarité quelconque (même de simple circonstance) entre des personnes en général de même condition, et au départ plutôt de sexe masculin.

À partir de ce sens de base, se développent trois sens bien circonscrits et largement attestés :

1. L'association, la communauté, au départ entre individus de sexe masculin engagés dans une même communauté de vie. On comprend que le mot intègre rapidement le vocabulaire amoureux, fréquemment attesté dans la littérature courtoise, pour désigner la personne en compagnie de qui l'on vit ou dont on est épris.
2. Un groupe de soldats, une troupe de gens d'armes (en principe au service d'un seigneur), c'est un quasi-synonyme d'*armée*.
3. L'association d'artisans, de gens qui pratiquent la même profession et sont unis par un statut commun. C'est à partir du moyen français que le terme *compagnon* se spécialise dans le domaine de l'artisanat urbain pour désigner un ouvrier qui a terminé son apprentissage auprès d'un maître.

En contexte courtois, *compagnie* désigne la fréquentation de l'être aimé, le fait d'être en sa présence pour jouir de la *joie* de la *fine amour*. C'est le sens qui est actualisé dans l'extrait du texte donné. On pouvait attendre des candidats une remarque sur l'épithète qui l'accompagnait : *douche compaignie*. L'expression est figée, très codée dans le lexique courtois pour exprimer le bonheur de l'amant d'être en présence de sa dame (voir la *bele tres douche amee*, p. 156, l. 31). Le jury a valorisé les copies qui ont mis en relation *compaignie* avec les notions, fondamentales dans *Le Bestiaire d'Amour*, d'*acointanche* (qui fonctionne comme un parasynonyme) et d'*arriereban* (le mot est présent dans le texte à traduire) dans la mesure où Richard de Fournival érige ce motif, d'origine ovidienne, en clé interprétative de son texte : il s'agit de partir à l'assaut de la mémoire de la dame, dans une logique résolument militaire.

Le paradigme morphologique comporte essentiellement des dérivés de *compagnon*. Mis à part *compagnie*, seul *compagnonnage* a survécu (attesté en 1719) ainsi que le dérivé *accompagner* (attesté au XII^e siècle)²⁰. Mais le mot *compaignie* entre dans la composition de nombreuses expressions en ancien et moyen français : *tenir compaignie a...* : cette expression figure à deux reprises dans le *Bestiaire* (p. 182, l. 56, et p. 220, l. 56), mais aussi *faire compaignie* (à) (« établir des relations amicales »), *par compaignie* (« par amitié »), *estre en la compaignie de...*

Le paradigme sémantique est lié au sens contextuel. Il ne s'agit pas d'énumérer une liste de synonymes possibles, même en les classant selon les différents sens du terme à étudier. Il s'agit plutôt de situer ce terme dans un champ sémantique en le confrontant à d'autres termes utilisés en ancien

¹⁹ Il est probable que le substantif soit ou bien le calque d'un mot du vocabulaire militaire gotique importé via les armées du Bas-Empire, ou bien le calque d'un nom germanique de même formation et de même sens : **ga-hlaiba* (*ga*, « avec », *hlaifs*, « pain »). Le substantif *companiono* a dû être motivé linguistiquement par un autre nom très courant : *contubernalis* (litt. « camarade de chambre/tente), de même formation.

²⁰ Les dérivés *compagnage*, *compagner*, les féminins *compagnonne* et *compaignesse*, ont tous disparu à la Renaissance. *Compagnonnique* (XX^e siècle) est d'emploi rare et spécialisé, pour désigner quelque chose de relatif aux associations ouvrières de compagnons sous l'Ancien Régime.

français et/ou dans le texte pour évoquer la même notion. Ce qui est intéressant, c'est de mettre à jour le cas échéant une distribution classique ou plus inhabituelle de ces termes. Ainsi, pour *compagnie*, dans le sens du texte, on pouvait signaler le substantif *acointanche*, qui peut signifier (1) « la rencontre, l'action de faire connaissance, d'entrer en relation » et par métonymie les démonstrations liées à la rencontre, « civilités, cérémonial d'accueil » ; (2) « la relation, la rencontre entre des personnes », « les marques de cette familiarité », en particulier « la relation amoureuse », au fig. « relation, rapport »²¹. Il n'a pas alors le sens négatif qui lui est associé en français moderne. On pouvait également évoquer l'utilisation des termes *amour* et *amitié* pour désigner la relation amoureuse entre l'homme et la femme.

Compagnie maintient les trois sens précédemment isolés jusqu'au français moderne, en ajoutant des sens spécialisés au gré des époques.

La *compagnie* désigne la présence d'une personne ou le fait de se trouver avec une ou plusieurs personnes. Dans un sens très général, *compagnie* désigne un rassemblement de diverses personnes en un même lieu (*une joyeuse compagnie*). On pourra notamment relever, parmi d'autres, la locution *de compagnie*, pour qualifier la position ou l'emploi d'une dame appointée pour tenir compagnie à quelqu'un. Mais aussi *l'animal de compagnie*, pour désigner un animal domestique. L'expression *de bonne compagnie* est également fort courante pour parler d'une personne de commerce agréable.

Compagnie conserve fermement son vieux sens médiéval d'unité militaire placée sous un commandement commun. Une *compagnie* est une unité de base de l'infanterie, composée de plusieurs sections et rattachée à un bataillon ou un régiment. On pouvait ainsi songer aux *compagnies d'ordonnance* instituées par Charles VII, mais aussi aux *grandes compagnies* ou aux *compagnies de routiers*, pour désigner ces mercenaires qui désolèrent nombre de contrées d'Europe, notamment à la fin du Moyen Âge. Selon les époques, la *compagnie* comporte entre 100 et 250 hommes, commandée par un capitaine. Par analogie, la police utilise aussi ce terme, notamment pour désigner les C.R.S. (*Compagnies Républicaines de Sécurité*) depuis 1945, ou les *Compagnies d'intervention* (C.I.). Tous ces détails n'étaient évidemment pas attendus.

Dans le domaine de l'artisanat, *compagnie* désigne, comme au Moyen Âge, une assemblée de professionnels d'un même métier (qui eux-mêmes se nomment *compagnons*), de manière formelle ou informelle : la *compagnie des tailleurs de pierre*, par exemple. À partir de la Révolution industrielle surtout (même s'il existe des attestations isolées avant cette période), se développe le sens d'« entreprise » industrielle et commerciale, à but lucratif, dans tout domaine : compagnie bancaire, maritime, de chemins de fer, etc. Citons pour exemples la *Compagnie de Saint-Gobain* (ex-*Manufacture royale des glaces*) ou la *Compagnie universelle du canal maritime de Suez*, créée en 1858. Dans ce sens, *compagnie* est fortement concurrencé par le terme *société*. On peut signaler l'abréviation courante et *C^{ie}* (équivalent à l'anglais *and Co*), fréquente dans les pays industrialisés, pour désigner des associés à une entreprise dont le nom n'est pas explicitement cité. L'expression est aujourd'hui parfois détournée à des fins plaisantes ou ironiques : « les mouches, les moustiques, les guêpes et compagnie ! ». De même, le mot désigne une association de personnes ayant des objectifs communs hors du strict domaine professionnel, artisanal, industriel et commercial. C'est particulièrement le cas dans le domaine religieux (la *Compagnie de Jésus* ; la *Compagnie du Saint-Sacrement*) et artistique/théâtral (la *Compagnie du Théâtre du Soleil*, par exemple, créée par Ariane Mnouchkine en 1964).

Enfin, on pouvait attendre des candidats qu'ils concluent sur la grande plasticité sémantique du mot *compagnie*, capable d'agréger des sens spécialisés. À ce titre, on peut mentionner un emploi spécifique en vénerie, où *compagnie* désigne un groupe restreint d'animaux vivant ensemble. Par exemple : *une compagnie de perdrix*, *une compagnie de cerfs*.

Repaire (l. 18)

²¹ Le *Bestiaire d'Amour* utilise à plusieurs reprises le substantif *acointanche* (§8, l. 6, 10 ; §12, l. 6, 20 ; §14, l. 14 ; §26, l. 15) et le verbe dont il dérive *acointier* (§8, l. 1 ; §28, l. 1), pour différencier notamment la première rencontre de la relation amoureuse véritable.

À la l. 18, *repaire* est la troisième personne du présent de l'indicatif du verbe *repaïr*, issu du latin tardif *repatriare* : formé à partir du substantif *patria*, ce verbe signifie « revenir dans sa patrie », « rentrer chez soi » et, par extension, « revenir à ».

Attesté dès le x^e siècle en langue médiévale, *repaïr* a principalement deux sens :

1. Conservant d'abord les acceptions de son étymon, il peut signifier « revenir, retourner chez soi, à son point de départ », et par extension « retourner, revenir ». S'il est le plus souvent d'emploi intransitif, il peut aussi se rencontrer en emploi transitif (*repaïr quelqu'un* signifie « retourner auprès de quelqu'un ») ou en emploi pronominal (*s'en repaïr*, « s'en retourner »). En emploi substantivé, *le repaïr* désigne « le retour ».

2. À partir de l'idée de retours fréquents à un même endroit, *repaïr* prend le sens de « fréquenter » un lieu, d'où « demeurer, résider » quelque part.

En contexte, c'est le premier sens qui est mobilisé, comme le confirme le complément circonstanciel de lieu *a son vomissement* : le narrateur-amant souhaiterait imiter le chien qui « retourne auprès de » ce qu'il a vomi ; ce mouvement traduit son aspiration à revenir à un état antérieur – celui d'avant son aveu à la dame – dont témoigne la concentration aux lignes 19-20 de verbes préfixés en *re-* (*repaire* entre ici en écho avec *remenguë* et *eusse [...] rengloutie*).

Le paradigme morphologique de *repaïr* est essentiellement constitué du déverbal *repaire*, substantif masculin qui désigne d'abord le « retour au pays » ou le « retour » en général (pensons à l'expression *mettre au repaire*, « s'en retourner »), puis par métonymie le « refuge », la « demeure », ou pour les animaux, le « terrier ».

Son paradigme sémantique est en revanche plus vaste : dans son premier sens, *repaïr* entre en concurrence avec *retourner* ou *revenir*, et s'oppose à *partir/se partir de* ou *laisser* ; dans son deuxième sens, il entretient une relation de parasyonymie avec *(re)maindre*, *ester* ou *demorer*, et d'antonymie avec *mouvoir* ou *errer*.

L'histoire du mot depuis l'ancien français jusqu'au français moderne est marquée par une évolution graphique, ainsi que par l'affaiblissement de ses liens sémantiques avec la notion de patrie. Devenu *repaïr* en moyen français suite à la réfection des infinitifs en *-ier* sur les formes en *-er*, il ne se maintient avec cette graphie que dans le lexique de la vénerie pour indiquer, en emploi intransitif, la présence à son gîte de l'animal sauvage. C'est dans cette acception que se maintient le déverbal *repaire*, qui peut, en emploi spécialisé, désigner le « refuge » de bêtes sauvages, ou bien, chargé d'une connotation négative, celui d'individus dangereux (on parlera d'un *repaire de brigands*). Dans son sens étymologique, *repaïr* est supplanté par son doublet savant *rapatrier*, qui apparaît sous la forme *repatrier* en moyen français pour signifier « rentrer dans sa patrie » puis « réconcilier », mais prend en français moderne le sens de « réinstaller quelqu'un dans sa patrie », « faire rentrer dans le pays d'origine ».

À partir du xvii^e siècle, l'acception et la graphie de *repaïr* et *repaire* se modifient conjointement sous l'influence du latin *reperire* (« retrouver », « découvrir », « imaginer ») : *repaire* a été graphié *repère* pour signifier la « marque ou le signe permettant de retrouver un emplacement » (il acquiert alors un sens technique en mathématiques et en géographie notamment, pour désigner un point ou un lieu de référence dans l'espace ou le temps), et *repaïr* a pu être graphié *repérer* pour développer lui aussi des sèmes liés à la capacité à situer quelqu'un ou quelque chose dans l'espace ou le temps (« signaler quelque chose à l'aide de repères », « étudier un lieu pour y placer des repères », ou « distinguer la position d'un élément dans un ensemble »). En français moderne, le rapport entre les homophones que constituent *repère/repérer* et *repaire/repaïr* n'est toutefois plus senti.

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

Rapport présenté par : Pauline Bruley, Roselyne de Villeneuve, Suzanne Duval, Antoine Gautier, Olivier Halévy, Jérôme Lecompte, Françoise Poulet, Agnès Rees, Stéphanie Smadja, Pierre-Yves Testenoire, Frédéric Torterat, Mathilde Vallespir.

Coordination : Agnès Rees

En guise d'introduction, le jury tient à souligner que les copies corrigées cette année étaient globalement meilleures que celles des années précédentes, comme en témoigne la moyenne de cette épreuve, qui s'élève en 2025 à 8,56 alors qu'elle était à 7,54 en 2024. Soit que le sujet proposé cette année, sur Madame de Staël, ait été perçu comme plus accessible par les candidats et les candidates, soit que l'épreuve ait été préparée plus assidûment, on a pu constater que la grande majorité des copies proposaient un traitement assez complet du sujet, avec de rares impasses sur l'une ou l'autre question (l'exercice le plus souvent sacrifié étant celui des « remarques nécessaires », voir *infra*). En lexicologie comme en grammaire et en stylistique, des connaissances au moins minimales semblent acquises et la plupart des candidats s'efforcent d'appliquer une méthode d'analyse – plus ou moins efficace – et de présenter une réponse construite. Cette amélioration générale, dont on peut féliciter les candidats, s'accompagne évidemment de fortes disparités entre les copies : les plus faibles d'entre elles font encore montre d'importantes lacunes. Outre la maîtrise des outils grammaticaux et la pertinence des analyses, c'est aussi souvent le traitement méthodologique de chaque question qui est en jeu. Il faut enfin rappeler l'importance de la maîtrise de la langue : l'orthographe et la syntaxe sont encore trop souvent défaillantes.

Le corrigé présenté dans les pages suivantes a vocation à rappeler les principaux attendus de l'épreuve. Il est plus détaillé et plus approfondi que ce qu'on peut attendre des candidats dans une épreuve en temps limité : il n'entend donc pas imposer un modèle, mais proposer pour chaque exercice un exemple de traitement possible, dont on espère que les (futurs) candidats pourront tirer profit.

LEXICOLOGIE

La question de lexicologie se présentait cette année sous la forme de deux mots dont il fallait présenter une étude complète, aussi bien morphologique que sémantique. Contrairement à la question de synthèse, qui invite à traiter une notion de lexicologie à partir d'un nombre variable d'occurrences, ce type de question est toujours restreint à deux lexies qui sont à traiter séparément. Il convient de commencer par une brève description du mot à traiter (nature et fonction, entourage syntaxique) puis d'en étudier la morphologie (mot simple ou construit, processus de formation) et enfin d'en déployer les sens en langue, puis en contexte. Si le mot apparaît deux fois dans l'extrait, comme c'était le cas d'*encouragement* (l. 6 et 7) il faut prendre garde à bien identifier l'occurrence concernée, au risque de ne pas étudier correctement son insertion syntaxique, voire de ne pas tenir compte des possibles variations de sens qui peuvent accompagner le réemploi d'un-mot.

On rappellera que l'approche attendue est synchronique. Cela n'interdit pas d'introduire ponctuellement des remarques diachroniques si celles-ci peuvent éclairer le sens ou l'emploi d'un mot : il est souhaitable, dans ce cas, que le changement d'approche soit explicité. Enfin, on ne saurait trop recommander de faire preuve de rigueur et de précision dans l'analyse morphologique. Plusieurs terminologies équivalentes peuvent être acceptées (comme « conversion », « dérivation impropre » ou « transcatégorisation »), mais il importe de bien distinguer les différents modes de formation des mots, et de ne pas confondre, par exemple, la formation par composition et la formation par

dérivation. Il peut être éclairant, à l'inverse, de discuter les cas où la frontière entre deux modes de formation apparaît ténue.

Pour l'étude sémantique, on recommande de tenir compte de la catégorie grammaticale représentée par l'occurrence étudiée : pour *encouragement* par exemple, c'étaient bien les sens du substantif qui étaient à préciser, et non seulement ceux du verbe *encourager* dont il est issu.

Encouragement

Substantif masculin singulier, *encouragement* est ici le noyau du syntagme nominal (SN) « l'encouragement de la haute littérature ». Il est actualisé par le déterminant défini *l'* et il est expansé par le syntagme prépositionnel « de la haute littérature », qui fonctionne comme complément déterminatif.

Disloqué à gauche, ce SN est repris anaphoriquement par le pronom démonstratif neutre *c'*, sujet du verbe être dans « *c'est la gloire* » L'incidente « et c'est d'elle uniquement dont je parle dans ce chapitre » crée un décrochage syntaxique et énonciatif, entraînant une relance syntaxique (« son encouragement... ») qui permet de poursuivre et d'achever l'énoncé principal. Les deux occurrences d'*encouragement* constituent ainsi les noyaux de deux GN disloqués à gauche et tous deux coréférents au pronom démonstratif neutre sujet *c'*.

Morphologie lexicale

Parcours dérivationnel en synchronie : *courage* > *encourager* > *encouragement*

En synchronie, il semble difficile de rajouter une étape et de postuler *cœur*>*courage*. Même si l'on postule que *cour-* est un allomorphe de *cœur*, on manque d'étagage paradigmatique en français contemporain pour *cour-* et la compositionnalité du sens semble difficile à établir. *Courage* est perçu plutôt comme un mot simple en français contemporain, ou un complexe non construit si on veut y repérer le suffixe *-age* : il faudrait alors supposer que le suffixe adjoint à une (pseudo)base nominale a non pas le sens le plus courant, « collectif », comme dans *feuillage*, mais celui de « comportement » comme dans *cabotinage* et *commérage*. On peut cependant observer qu'en diachronie, *courage* est bien un dérivé de *cœur* par adjonction du suffixe collectif *-age* à la base *cour*, allomorphe de *cœur*.

Courage > *encourager* : ce cas relève de ce que l'on a appelé les « faux parasynthétiques » mais cette terminologie est peu satisfaisante. On considérera donc qu'il y a eu une combinaison de préfixation et de conversion, la désinence verbale *-er* n'étant pas considérée comme un affixe. On peut aussi parler de préfixation exocentrique. Le préfixe *en-* traduit l'entrée dans un état, l'acquisition d'une capacité nouvelle, ici le courage.

Encourager > *encouragement* : il s'agit d'une suffixation exocentrique par adjonction du suffixe nominal *-(e)ment* qui désigne le résultat d'un procès (*accablement*), le procès lui-même (*accouchement*) ou tout moyen concourant à la réalisation de ce procès (*encouragement*). Ce suffixe nominal ne doit pas être confondu avec le suffixe adverbial *-ment* qui sert à former des adverbes sur base adjectivale féminine.

Sens en langue

1. L'*encouragement* correspond d'abord à l'action d'*encourager* : il s'agit de stimuler quelqu'un afin de l'aider à entreprendre un projet, à accomplir une action.
2. Par métonymie, le mot désigne un acte, un geste, une parole qui *encourage* et apparaît comme un des moyens concrets de l'*encouragement* au sens 1. Par spécialisation de ce sens métonymique dans le domaine de la pédagogie, les *encouragements* (toujours au pluriel) désignent une mention positive apposée sur le bulletin d'un élève, destinée à l'inciter à poursuivre ses efforts.
3. Enfin par spécialisation restrictive, l'*encouragement* peut référer à la protection accordée pour le développement des arts, de l'industrie, du commerce, d'une activité sportive, se manifestant généralement par un soutien financier et, parfois, par la création de sociétés d'*encouragement*. Le mot peut alors devenir un parasynonyme de *mécénat* ou de *soutien*.

Sens en contexte

À la ligne 13 du texte, le sens du mot *encouragement* semble correspondre au deuxième sens, métonymique, « ce qui encourage », plus qu'à l'action même d'encourager. Même si la construction attributive « l'encouragement... c'est la gloire » pourrait donner lieu à plusieurs interprétations, la liste d'exemples qui suit permet de stabiliser le sens : la gloire des grands hommes est l'aiguillon, le moteur de leurs écrits.

On peut également envisager le sens de « récompense », mais une récompense purement morale et non financière.

En contexte restreint, on remarque que la proximité de « gloire » rend plus saillante la base *courage* dans *encouragement*, avec un effet de remotivation étymologique : le recours à ce lexique permet d'« héroïser » l'activité littéraire et sert le rapprochement entre l'écriture et l'action.

En contexte large, on constate que l'argumentation est serrée, et servie par les choix lexicaux et les figures de répétition/variation. « Encourager les hommes de lettres » (ligne 1) correspondrait au sens 3 d'*encouragement* évoqué précédemment ; il signifie « protéger et soutenir financièrement ». Il s'oppose en tous points à « L'encouragement de la haute littérature », désintéressé (ligne 6). La figure de dérivation (isolexisme) *encourager* / *encouragement* souligne ainsi l'opposition entre a) le sens spécialisé « protéger, subventionner » repérable dans la première occurrence (voir ligne 2 « les récompenses », qui confirme cette acception), option rejetée par l'autrice et b) le sens d'« aiguillon » de la deuxième, option qui a les faveurs de Mme de Staël. Quand on encourage les hommes de lettres (première occurrence), on les place dans la dépendance (financière) et on les écarte de la sphère politique (la fin du texte revient sur ce point).

Enfin, en contexte très large, on pouvait mettre en relation la lexie étudiée avec le titre du chapitre « L'émulation » : la gloire, en tant « qu'encouragement de la haute littérature », est de ce fait un moteur de l'émulation.

Rappelons que Staël reprend et module ici l'articulation de la gloire, moyen de l'encouragement, introduite dès le discours préliminaire : « La morale pose les fondements sur lesquels la gloire peut s'élever, et la littérature, indépendamment de son alliance avec la morale, contribue encore, d'une manière plus directe, à l'existence de cette gloire, noble encouragement de toutes les vertus publiques » (73). On voit déjà le sens du mot fluctuer entre le sens 2 et le sens 3 : « Les géomètres, les physiciens, les peintres et les poètes recevraient des encouragements sous le règne de rois tout-puissants, tandis que la philosophie politique et religieuse paraîtrait à de tels maîtres la plus redoutable des insurrections. » (79).

Cette fluctuation sémantique de l'*encouragement* entre deux sens distincts cristallise donc l'opposition entre le régime monarchique de l'asservissement des lettres (dont l'encouragement-subvention est un moyen) et un régime politique fondé sur la liberté et la vertu, encouragées par la gloire.

Génie

Au sein du groupe nominal « le génie de l'action », complément d'objet direct du verbe « réunir », le mot *génie* est un substantif singulier masculin précédé d'un article défini. Le groupe nominal se trouve dans une phrase clivée. Notons que le verbe « réunir » est ici trivalent, ce qui n'est pas inhabituel aux XVIII^e et XIX^e siècles. Cette valence, qui n'est guère en usage aujourd'hui, permet de mettre en regard le génie de l'action et le génie de la pensée.

Morphologie lexicale

Génie est un mot simple. En diachronie, il nous vient du latin *genius* (« dieu qui veille sur chaque individu », puis « talent, don naturel »).

Sens en langue

Nous pouvons distinguer trois séries d'acceptions.

1- Le *génie* se définit comme une divinité, un être surnaturel ou allégorique.

Par restriction, le mot renvoie à un être surnaturel, esprit bon ou mauvais, inspirant une personne et influant sur sa destinée ; par analogie, à une personne ayant une influence déterminante, qu'elle soit positive ou négative.

2- le substantif *génie* désigne une aptitude, une faculté, un ensemble de caractères.

Par extension, il désigne un ensemble des traits caractéristiques et distinctifs ; par restriction, une aptitude supérieure.

3- Par analogie, le terme est employé dans diverses acceptions techniques, qui impliquent toujours le substantif et un adjectif indiquant le domaine d'application.

Par exemple, le *génie* militaire désigne un ensemble de techniques concernant des travaux de déblaiement, de fortification. Il peut, par métonymie, désigner le service de l'armée chargé de ces travaux.

Le *génie* civil concerne les techniques des constructions civiles, le *génie* maritime la construction navale, en particulier militaire.

Enfin, le *génie* chimique est la science des procédés industriels de transformation physico-chimique des matières premières en produits utiles à l'homme.

Sens en contexte

En contexte élargi :

Le mot *génie* est important pour l'époque et pour Madame de Staël elle-même, qui l'utilise souvent dans le sens « ensemble de tendances spécifiques et distinctives ». Elle évoque aussi bien le *génie* d'un peuple (le *génie* allemand à propos de Goethe par exemple) que, comme ici, le *génie* de la pensée ou le *génie* de l'action. L'emploi du mot *génie* est à mettre en perspective avec son devenir dans le mouvement romantique et l'exaltation de l'écrivain comme homme de *génie*. De plus, nous pouvons souligner la concurrence du mot *génie* avec le mot *talent* (talent de la musique et de la peinture, talents littéraires et politiques).

En contexte restreint :

Nous pouvons nous interroger sur une éventuelle syllepse de sens. Si à première vue, *génie* est utilisé au sens de « ensemble de traits caractéristiques », nous pouvons également nous demander si l'idée d'aptitude supérieure et de facultés extraordinaires n'apparaît pas en filigrane, pour désigner aussi bien le *génie* de l'action que le *génie* de la pensée. Toujours est-il qu'il s'agit moins de penser la littérature ou le *génie* littéraire en soi que d'articuler littérature et politique.

L'expression de « *génie* littéraire » intervient dès la première phrase de l'extrait. Or, Madame de Staël a réalisé que l'écrivain peut avoir un rôle à jouer dans la société, comme guide, et le *génie* de la pensée peut être tout aussi déterminant que le *génie* de l'action. Sa réflexion l'amène à vanter la démocratie, seul cadre politique dans lequel ces deux « *génies* » peuvent être unis.

GRAMMAIRE : LE PRONOM

Généralités

La question des pronoms revient périodiquement au concours, à l'écrit comme à l'oral. En tant que partie du discours morphologiquement variable, et couvrant un ensemble assez large de sous-catégories aux fonctionnements syntaxiques et sémantico-référentiels divers, elle constitue en effet un bon poste d'observation de la capacité d'analyse grammaticale des candidats, tant d'un point de vue morphologique, syntaxique que sémantico-référentiel.

Plusieurs possibilités d'organisation étaient ici possibles (voir *infra*), dont la plus simple et sans doute la plus efficace s'appuyait sur un classement syntaxique. Celle qui se structure par sous-catégories (pronoms personnels, démonstratifs, indéfinis, relatifs, possessifs, interrogatifs...), si elle n'est pas proscrite en soi, paraissait bien moins opportune : un tel mode d'organisation s'établit sur un étiquetage catégoriel et ne suppose aucune mise en perspective ni classement qui subsumerait ces classifiants et ferait apparaître une logique d'ensemble du corpus proposé dans le texte. De fait, un tel plan se borne à un catalogue qui, s'il fait foi au moins d'une connaissance de ces sous-catégories par les candidates et candidats, ce qui n'est bien sûr pas négligeable, fait obstacle à une véritable réflexion raisonnée, les différents postes syntaxiques et sémantiques étant ici répétés à l'intérieur de chaque sous-partie.

Au-delà d'une faiblesse récurrente dans le traitement de cette section, on reviendra sur une confusion fréquente entre les niveaux d'analyse propres à la question de syntaxe. À cet égard, rappelons l'importance de bien distinguer les différents niveaux d'appréhension nécessaires à la saisie de tout objet de langue dans l'épreuve de grammaire. Parmi eux, le niveau morphologique, qui s'intéresse aux variations de forme ; celui qu'on peut qualifier de syntaxique, où l'on analyse la place dans la structure phrastique et la fonction de l'objet d'analyse ; et enfin sémantique, plus précisément ici sémantico-référentiel, où il est question de la façon dont le pronom acquiert sa référence, de manière endo- ou exophorique. Ces trois niveaux d'analyse doivent être convoqués pour chacune des formes. Une analyse de la référence du pronom ne peut ainsi suffire et il est malvenu de faire l'économie d'une analyse syntaxique de ceux-ci, qui précisera la place du pronom, en particulier par rapport au verbe, de même que sa fonction (donnée absolument nécessaire et attendue).

Une notion a pu donner lieu à une confusion entre les niveaux sémantique et syntaxique : celle de substitution, qui engage un des traits définitionnels du pronom (qui peut être substitué d'un groupe nominal). Cela signifie qu'il équivaut, du point de vue microsyntaxique, à un groupe nominal et qu'il peut être remplacé par un groupe équivalent. Or, dans certaines copies, cette prérogative a été confondue avec une caractéristique sémantico-référentielle du pronom : il convient donc de veiller à ne pas généraliser un concept sur des niveaux d'analyse inadéquats. En revanche, il est juste d'indiquer que cette possibilité de représenter un groupe nominal, quand elle fonctionne de manière endophorique, porte sur un élément énoncé à l'avant (référence anaphorique) ou postérieurement (référence cataphorique).

De même, on ne confondra pas le fait que le pronom puisse être représentant, c'est-à-dire utilisé de manière endophorique (ana- ou cataphorique), avec sa capacité, plus globale, à référer à des contenus discursifs. La notion de référence est une notion sémantique désignant la capacité du pronom à renvoyer à quelque chose, soit à l'intérieur du texte (endophore), soit à l'extérieur de celui-ci (c'est-à-dire, soit de manière déictique, au contexte d'énonciation représenté dans le texte, soit de manière générique ou par défaut, à une entité générale qui n'est pas autrement déterminée). Tout pronom réfère à quelque chose, quelle qu'en soit la modalité.

On prendra garde également à ne pas présupposer que les pronoms indéfinis renvoient automatiquement à des référents indéterminés. La catégorie des indéfinis, très variable selon les conceptions linguistiques, intègre en général les pronoms dont la référence se fait par le recours à la dénotation de l'identité/altérité (c'était le cas, dans le texte, de « l'un..., l'autre..., l'autre », en référence ici à des êtres humains identifiés dans le texte).

Au-delà de ces précautions terminologiques, soulignons qu'on attend de la part des candidats une certaine précision dans l'identification et l'analyse. Ainsi, quand un pronom est sujet ou complément d'objet direct, on précisera quel est le verbe régi par ce sujet ou le verbe recteur de ce complément ; dans les cas de pronom relatif, on précisera la fonction du pronom dans la relative, sans la confondre avec la fonction de la relative tout entière. La présence ici de deux occurrences du pronom démonstratif neutre *c'* suivi du verbe *être* devait donner lieu à une étude contrastive, les deux pronoms ne fonctionnant pas, d'un point de vue sémantique comme syntaxique, de la même façon dans les deux cas, comme on le verra dans le détail de l'analyse.

Introduction à l'analyse des occurrences

Catégorie grammaticale au même titre que le nom ou l'adjectif, le pronom est une partie du discours aux matérialités diverses. À cet égard, elle couvre des types que la tradition classe selon les sous-catégories suivantes (avec quelques correspondances en direction de la classe des déterminants) : pronoms personnels, démonstratifs, possessifs, interrogatifs, relatifs, indéfinis (ainsi que les numéraux, selon une définition plus ou moins englobante des indéfinis). À ces derniers s'ajoutent les réfléchis, dans une configuration qui dépend soit de la forme verbale elle-même, soit de la construction – plus occasionnelle – où s'inscrit cet emploi du pronom (généralement personnel, à partir du paradigme de *se*). Les pronoms dits « adverbiaux » *en* et *y*, de leur côté, ont un caractère le plus souvent défini (minimalement dans des tours de type *il en veut*, *ce garçon*, ou *bon ! j'y vais*).

Dans leur ensemble, les pronoms disposent d'un référent variablement déterminé (avec par conséquent une distinction fréquente entre unités définies – comme les personnels et les possessifs –, et indéfinies). Il est de ce fait pertinent d'aborder cette classe de mots (simples ou composés) à travers les emplois qui, en contexte, peuvent apparaître soit comme anaphoriques, soit comme déictiques.

En tant qu'unité fonctionnelle et comme unité de sens, le pronom se caractérise comme indiqué plus haut par un double fonctionnement : syntaxique et sémantico-référentiel. Dans la première perspective, il est capable de se substituer à tous types d'unités ou d'énoncés : noms et groupes nominaux, mais aussi adjectifs, groupes verbaux, voire des éléments plus étendus comme c'est le cas avec l'anaphore résomptive. Dans la seconde perspective, le pronom réfère à d'autres éléments du discours soit par endophore (en co-texte immédiat ou peu distant), soit par exophore (déictique/générique, ou par défaut).

Les classements envisageables des occurrences sont donc de plusieurs ordres :

→ syntaxique : selon la fonction occupée par les pronoms dans l'énoncé

→ référentiel : selon le type de référence, endo- ou exophorique

→ par sous-catégorie (approche la moins conseillée, dans la mesure où elle ne permet pas d'aborder des faits de cohésion textuelle ou de structuration énonciative).

Le classement sera ici d'ordre syntaxique : seront examinés d'abord les pronoms sujets, puis ceux occupant une fonction de complément. À titre préalable, s'agissant ici d'étudier cette unité de « L'encouragement » (ligne 6) jusqu'à « qu'il commit » (ligne 12), nous relevons une évidente variété de sous-classes, ci-après figurant en italiques :

« L'encouragement de la haute littérature, et c'est d'elle uniquement *dont* / je parle dans ce chapitre, son encouragement, c'est la gloire, la gloire de Cicéron, de César même et de Brutus. *L'un* sauva sa patrie par son éloquence oratoire et ses talents consulaires ; *l'autre*, dans ses commentaires, écrivit ce *qu'il* avait fait ; *l'autre* enfin, par le charme de son style, l'élévation philosophique *dont* ses lettres portent le caractère, se fit aimer comme un homme rempli de l'humanité la plus douce, malgré l'énergique horreur de l'assassinat *qu'il* commit ».

Notons avant tout qu'une segmentation correcte des énoncés constitue un incontournable de l'analyse syntaxique. Ainsi le pronom personnel *elle* s'inscrit-il dans un syntagme prépositionnel (« d'elle »), et l'ensemble *ce que* s'analysera sous deux hypothèses distinctes selon qu'on envisage un pronom démonstratif *ce* anaphorique (exemple : « on lui demanda *de s'excuser*, *ce qu'il* fit ») repris par le pronom relatif *que*, ou un pronom décumulatif (global). De même, pour définir les fonctions, il convient d'admettre que celles-ci peuvent s'appliquer en lien avec un élément quelque peu distant (concernant par exemple les relatifs *dont*, le premier constitue le complément d'objet indirect de *parler*, tandis que le second occupe, au sein de la relative, une position de complément du GN « le caractère »).

Une perception plus large encore de la segmentation syntaxique, au plan éventuellement de la macrosyntaxe, est quelquefois attendue quand il s'agit par exemple de corrélation (en « plus... plus... » notamment), de détachement, mais également de distributivité (comme c'est le cas ici avec « l'un... l'autre », qui fonctionnent comme les marqueurs d'une même chaîne multiréférentielle).

I. Les pronoms sujets

Sur le plan syntaxique, par conséquent, les pronoms de fonction sujet apparaissent dans sept occurrences.

1. Pronoms personnels

Du côté des pronoms personnels, on relève un *je*, sujet de « parle » et déictique de la personne locutive, ainsi que deux *il* en emploi anaphorique (en référence à « Brutus », pour « commit », tout comme cet autre *il* dans « ce qu'il avait fait », en référence cette fois à « César »).

Le premier *il* est sujet du verbe *commettre* de forme simple, et le second *il* de *faire* à la forme composée. Tous trois de forme atone (contrairement, par exemple, aux toniques *moi* ou *lui*), ils sont également conjoints au verbe. Aucun d'entre eux ne posait de difficulté particulière ici.

2. Indéfinis

Les indéfinis sont représentés par « l'un » (sujet de *sauver*) et « l'autre », tous deux liés à l'identité, et désignant respectivement trois entités différentes : dans l'ordre, ces pronoms renvoient à « Cicéron », « César » et « Brutus ». Le premier « l'autre » figure comme sujet d'*écrire*, tandis que le second l'est du *faire* de la périphrase verbale « se fit aimer », en construction pronominale.

Comme sujets, conjoints au verbe auxquels ils s'appliquent, ces trois pronoms apparaissent néanmoins comme variablement distants respectivement de *sauver*, *écrire* et (se) *faire aimer*. Rien ne détache *l'un* de *sauva* ; en revanche, entre la première occurrence de *l'autre* et *écrivit*, s'intercale un circonstant incident (« dans ses commentaires »). Plus grande encore est la distance entre la seconde occurrence de *l'autre* et la périphrase *se fit aimer* : tous deux sont séparés par l'adverbe « enfin », ainsi que deux circonstants en construction prépositive (avec ellipse de la préposition dans le second circonstant), à savoir « par le charme de son style » et, en juxtaposition, « [par] l'élévation philosophique dont ses lettres portent le caractère ». Ce type de rattachement à distance, avec dans l'extrait un effet de plus en plus dilatoire, n'est pas étranger à l'esthétique épictétique, quelque peu drapée, recherchée par l'auteure. Le caractère conjoint des deux occurrences de *l'autre* peut donc dans cette configuration appeler une discussion.

On notera par ailleurs que le caractère proprement indéfini des trois pronoms se discute également ici, où l'on sent les limites de la commodité terminologique incorporant, dans une classe ainsi nommée en quelque sorte par défaut, des pronoms susceptibles d'anaphoriser des entités identifiables en co-texte.

3. Démonstratif

Parmi les pronoms sujets figure le démonstratif *ce* (élide) dans « l'encouragement, c'est la gloire » : en tant que tel, l'unité admet dans ce cas un fonctionnement endophorique, en ce qu'elle assure la reprise de l'antécédent « son encouragement » (ce est alors sujet grammatical de *être*). Cette configuration, comme nous le détaillerons ci-après, est à distinguer de « c'est d'elle dont je parle », où *ce* apparaît dans une construction clivée.

La présente disposition permet de poser un élément thématique (ici « l'encouragement ») par un mécanisme de focalisation, tandis que le démonstratif neutre, détaché de l'élément focalisé par une pause démarcative (graphiquement signifiée par la virgule), en assure la reprise par anaphore. Il n'y a pas de clivage à proprement parler (ex. en clivée « c'est l'encouragement que nous traitons ici », ou en pseudo - ou semi - clivée « ce que nous traitons, c'est l'encouragement »).

Indiquons que dans la mesure où s'exerce ici une relation de phoricité entre « Son encouragement » et *ce*, sujet du verbe attributif, l'analyse du démonstratif comme *ce* qui

équivaldrait au premier élément d'un présentatif « c'est », lequel se rapproche d'une locution au même titre que les présentatifs analogues « il est » et « il y a », n'apparaît pas recevable.

II. Les pronoms compléments

1. Les relatifs

Que et dont

Comme compléments, les pronoms présentent ici plusieurs cas de figure. On y compte en particulier les pronoms relatifs, qui au sein de la subordonnée ont une fonction, notamment, de complément d'objet. Ainsi remarque-t-on le *que* éliidé de « qu'il commit », où le relatif est COD de « commit » dans le même temps qu'il anaphorise son antécédent « assassinat ».

Un cas similaire apparaît avec le pronom relatif de la subordonnée « dont je parle dans ce chapitre », où *dont* est COI de « parle » dans la subordonnée. Pour ce qui concerne ce dernier, il est intéressant de noter la variabilité possible du tour (« c'est d'elle dont je parle » / « c'est d'elle que je parle » / « c'est elle dont je parle »), avec un double marquage de la dépendance fonctionnelle du verbe, relayée par la préposition et reprise par le pronom.

Le relatif *dont* de la subordonnée « dont ses lettres portent le caractère » figure quant à lui comme complément du nom « caractère » tout en anaphorisant « l'élévation philosophique ». Ce cas permet de rappeler qu'une erreur liée à la fonctionnalité des unités représentées dans la phrase peut être facilement évitée par l'exercice d'une segmentation correcte : cet emploi de *dont* ne relève pas de la complémentation verbale, mais nominale. Concrètement, cela implique que le COD du verbe *porter*, dans la subordonnée, n'est ni *dont*, ni même le seul GN « le caractère », mais la combinaison de ce dernier avec son complément pronominal monté à l'avant de la subordonnée (par reconstitution : « ses lettres portent le caractère [de son] élévation philosophique »).

Ce que

Un autre cas intéressant est celui du pronom relatif complexe (ou décumulatif) *ce que*, dans « ce qu'il avait fait », dont la fonction au sein de la subordonnée est COD de « avait fait », en l'occurrence en relative sans antécédent.

Comme signalé plus haut, une double analyse reste envisageable : soit l'on présume que le groupe *ce que* forme un tout, comme unité complexe refusant l'inversion, l'intercalation d'autres éléments et la suppression de l'une des deux unités ; soit l'on admet que le démonstratif *ce*, en emploi nominal, fait l'objet d'une reprise anaphorique dans le relatif *que*. Dans le premier cas, il est possible d'évoquer une locution pronominale, avec par conséquent un processus de figement grammatical où *ce que* coïncide avec un subordonnant unique. Dans le second, la subordonnée débute avec *que* en complémentation du pronom neutre *ce*.

L'option du relatif complexe (décumulatif) est à prioriser ici, en ceci qu'il prend clairement une valeur substantive et que le démonstratif *ce* n'anaphorise aucun élément co(n)textuel.

2. Les pronoms personnels

Elle, dans « d'elle »

Le groupe pronominal en construction prépositive « d'elle » constitue un complément du verbe « être », par double marquage dans la construction clivée (*elle* → *dont*). Nous remarquons bien ici une dislocation de l'énoncé (« c'est d'elle uniquement dont je parle dans ce chapitre »), avec une spécification progressive de l'élément mis en valeur. La « relation de complément » s'opère en

l'occurrence à la faveur d'une fragmentation de l'énoncé en un élément d'annonce, repris avec une caractérisation complémentaire dans le fragment de droite, le dispositif correspondant assez nettement dans ce cas à un processus de clivage.

Un pseudo- (ou semi-)clivage équivaldrait à une formulation de type « celle dont je parle, c'est elle ».

Se

Le pronom personnel se apparaissant dans « se fit aimer » (« l'autre [...] se fit aimer »), il s'emploie comme réfléchi en ce qu'il renvoie à la même entité que « l'autre », sujet grammatical du verbe *faire*. Les deux référents coïncident, cette configuration témoignant du mécanisme de réflexivité tel qu'il se matérialise assez couramment avec se et son paradigme.

La complémentation porte prioritairement, dans le cas présent, sur le verbe (factitif) de forme fléchie (« fit »), même si c'est l'ensemble de la périphrase qui se trouve impactée par l'emploi réflexif du pronom se de troisième personne. Assez proche du passif (le recours à un complément d'agent serait pleinement recevable à la suite d'« aimer » : « par/de quelqu'un », non exprimé dans l'extrait), cette tournure factitive implique un rôle de bénéficiaire subjectif (« l'autre ») relaté dans se, là où le procès objectif relaté par « aimer » présuppose un agent non co-référent des deux pronoms précédents.

Pour cette question, le jury a valorisé tout commentaire judicieux sur la tournure clivée « d'elle dont », l'éventualité d'un décumulatif pour « ce que », la distributivité de « l'un... l'autre... l'autre » et de manière plus générale toute argumentation bien menée (supposant l'utilisation des mécanismes linguistiques de commutation, entre autres), y compris sur le plan des remarques morphologiques.

REMARQUES NECESSAIRES

La deuxième question de grammaire consiste en une analyse grammaticale et syntaxique précise d'un court passage de l'extrait étudié. Il revient au candidat ou à la candidate d'identifier les postes d'analyse les plus saillants et les remarques les plus pertinentes à faire sur les différents points observés. Cette question, généralement sur deux points, fait souvent l'objet d'un traitement trop rapide, quand elle n'est pas complètement négligée : de nombreuses copies font en effet l'impasse sur cette question. De plus, les réponses y sont parfois mal structurées, présentées sous la forme d'un inventaire rapide des faits de langue observés. Il faut éviter de suivre le mouvement linéaire de la phrase, analysée mot par mot ou syntagme par syntagme. Enfin, il convient de rappeler que la question invite à un traitement grammatical et syntaxique, et non stylistique : il n'était donc pas utile ici d'interroger les intentions de Madame de Staël ou de mettre en avant les implications idéologiques de l'opposition entre « ancien régime » et « états libres », par exemple.

L'étude doit être menée selon une structure bipartite, la première partie étant consacrée à la description macrostructurale du passage, quand la seconde aura vocation à saisir les éléments microstructuraux remarquables. Une telle structuration de la réponse doit permettre de ne pas oublier de faits majeurs de subordination ou d'agencement phrastiques, qui président souvent au choix par le jury du passage à étudier.

La séquence proposée à l'étude consistait en une unique phrase complexe. Il convenait d'analyser la structure d'ensemble et d'examiner la question de la concordance des temps, ainsi que l'emploi du mode subjonctif. En revanche, la seconde partie laissait plus de liberté sur les éléments à analyser. Elle invitait à accorder son attention à différents éléments linguistiques qui relevaient tantôt de la syntaxe de la phrase (subordonnées, groupes prépositionnels, place de l'adjectif) et de l'analyse fonctionnelle (compléments circonstanciels), tantôt de la sémantique référentielle (emploi du « on », déterminants). Les différents points traités ci-dessous sont donnés à titre indicatif. Il n'était pas attendu que soient traités exhaustivement ces éléments dans leur ensemble, mais que la construction de la phrase soit bien comprise et que deux ou trois points saillants y soient repérés et commentés.

Macrostructure

L'énoncé est une phrase déclarative complexe, comportant une proposition subordonnée conjonctive pure, complétive : « que les talents littéraires supposassent presque toujours l'absence de talents politiques ». Introduite par un *que* conjonctif dépourvu de toute fonction syntaxique dans la phrase, la proposition subordonnée est COD du verbe « voulait » : on peut la pronominaliser par *le* (on *le* voulait).

Microstructure

Modes et temps verbaux

Le verbe de cette proposition subordonnée (« supposassent ») est à la 6^e personne de l'imparfait du subjonctif : il est formé sur la base verbale « suppos- » à laquelle s'ajoutent le morphème *-ass-*, propre à l'imparfait du subjonctif des verbes du premier groupe, et la désinence *-ent* pour la 6^e personne. Le mode subjonctif est appelé par le sémantisme du verbe recteur « voulait » : l'interprétation du locuteur (expression de la volonté) l'emporte sur l'actualisation du procès. Le tiroir de l'imparfait est quant à lui imposé par la concordance des temps : un verbe recteur à l'imparfait impose un verbe au passé dans la subordonnée.

On peut également analyser cet imparfait du subjonctif comme un usage modal marquant la réticence de l'énonciateur à asserter le contenu de la subordonnée. Activé par l'antithèse entre « les temps libres » et « l'ancien régime », le sens contextuel de « voulait » est en effet « soutenir, prétendre de façon péremptoire ». L'ensemble aurait alors le sens de « on pensait à tort que... ». Si une telle analyse n'était pas exigée, elle a été valorisée.

Le groupe prépositionnel

Détaché à gauche en début de phrase, le groupe prépositionnel « dans l'ancien régime » est un complément extra-prédicatif et « scénique » : il « participe à la mise en place préalable du cadre de circonstances ou de connaissances thématiques où se situe le reste de la phrase » (GMF)¹. Par sa position extra-prédicative, il échappe à la négation du verbe principal de la phrase. On pouvait éventuellement l'opposer au groupe adverbial « presque toujours », qui fonctionne quant à lui comme un complément circonstanciel intrapredicatif, placé sous la dépendance du verbe, et qui exprime également une nuance temporelle.

La valeur temporelle du circonstant « dans l'ancien régime » pouvait cependant être discutée : on pouvait aussi le comprendre comme une spécification du type de régime, par opposition à « dans les états libres » : dans cet emploi, la préposition *dans* peut être concurrencée par *sous* (« sous l'ancien régime »). Dans le texte, on pouvait considérer que la préposition *dans* réunissait les deux emplois, temporel et spécifique.

Le pronom on

On relève de la catégorie des pronoms indéfinis. Ancienne forme du substantif *homme*, il ne peut s'employer que comme sujet, toujours clitique. Dans la phrase « on voulait que les talents littéraires [...] politiques », le pronom *on* est en emploi générique, bien que le complément circonstanciel « dans l'ancien régime » restreigne son extension à une période historique donnée. L'emploi de *on* s'explique par la référence à une norme, une manière de penser propre à l'époque indiquée.

¹ M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français* (ci-après *GMF*), 7^e édition, Paris, PUF, 2018, p. 266.

La détermination

Les déterminants présents dans cette séquence sont tous des articles définis, et leur emploi relève de plusieurs facteurs syntaxiques et sémantiques. Ils apparaissent :

- devant des noms complétés par des adjectifs relationnels épithètes, qui construisent des catégories : « les talents littéraires », « des talents politiques » (des étant ici l'amalgame de la préposition *de* et de l'article défini *les*) ; l'article défini opère alors une saisie générique, désignant l'ensemble d'une classe ou d'une sous-classe de la notion dénotée par le substantif. À noter : lorsque le GN est introduit par l'article indéfini *des* (« des talents politiques »), celui-ci tend à s'effacer lorsqu'il est régime d'une préposition *de* : « *l'absence de des talents politiques » > « l'absence de talents politiques ». Dans notre séquence, l'article défini suppose l'identification effective, ou au moins possible, de ces talents, tandis que l'article indéfini renverrait à une référence elle-même indéfinie, où la question de l'identification des « talents » ne se poserait pas².
- devant une notion renvoyant à une mémoire ou à un savoir communs à l'énonciateur et au récepteur de l'énoncé : « l'ancien régime », par opposition aux « états libres ».
- devant un nom suivi d'un complément déterminatif qui restreint l'extension du nom (« l'absence des talents politiques »). L'article opère ici une saisie spécifique. Le complément déterminatif n'établit pas un rapport de propriété ou de possession ni de circonstance. Il exprime plutôt une structure actancielle, de type sujet-verbe (« l'absence des talents politiques » équivaut à « les talents politiques sont absents »).

L'adjectif

La séquence étudiée contient trois adjectifs épithètes : « ancien » antéposé à « régime », « littéraires » et « politiques » respectivement postposés aux deux occurrences de « talents » (lignes 14 et 15).

L'antéposition de l'adjectif a une valeur modalisante. Dans le cas de « ancien », elle s'accompagne d'un infléchissement du sens de l'adjectif. Elle qualifie un être, un objet ou une coutume qui n'ont plus cours, par opposition au présent (« l'ancien monde », « l'ancien temps », « un ancien élève ») tandis que la postposition met l'accent sur la continuité, qualifiant un être, un objet ou une coutume qui existent depuis longtemps : « un meuble ancien »³. Le groupe « ancien régime » renvoie à un terme historique, figé ou en voie de figement : la place de l'adjectif tend à se fixer avant le nom.

« Politiques » et « littéraires » sont des adjectifs relationnels, qui indiquent une relation avec le référent du nom dont ils sont dérivés (exemple : « le palais royal » = « le palais du roi »). Ils sont toujours employés comme épithètes et sont postposés au nom.

STYLISTIQUE

Le but du commentaire stylistique n'est pas d'être exhaustif mais de repérer un ensemble cohérent de phénomènes formels rendant compte des principaux enjeux du texte, en l'occurrence l'articulation d'un discours générique (sur la place des gens de lettres en République) à une argumentation délibérative (présentation de la responsabilisation politique des gens de lettres comme étant souhaitable). Des observations très formelles sans analyse condamnent à rester à distance du texte. Pour s'engager dans une vraie démarche stylistique, il convient d'articuler l'identification d'un fait de style à son interprétation par le relais d'une analyse précise, et par le recours à un vocabulaire technique rigoureux, c'est-à-dire maîtrisé. Le commentaire ne saurait se réduire à des remarques allusives égrenées à la suite de tirets successifs, qui semblent exonérer de toute analyse détaillée. Mieux vaut privilégier des analyses rédigées, qui permettent d'entrer en détail

² GMF, p. 313.

³ Trésor de la langue française informatisé (TLFI), entrée « ancien, ienne » : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/ancien>

et avec justesse dans le fonctionnement du texte, et qui tendent vers un affinement de la compréhension. Les bonnes et très bonnes copies répondent aux attentes suivantes : une introduction efficace, sans abus de considérations littéraires étrangères aux enjeux propres de l'extrait ; une problématique stylistique claire et synthétique, qui ne souffre pas d'une surcharge de mots-clés faussement articulés ; des titres et sous-titres apparents, forgés à partir de catégories linguistiques, rhétoriques, stylistiques ; une argumentation claire ; une rédaction synthétique ; une bonne maîtrise de la langue.

L'argumentation très oratoire de Mme de Staël demandait une connaissance des notions de base de la rhétorique. Il fallait éviter cependant de charger l'analyse de termes latins peu pertinents et mal connus, ou d'appliquer au texte une grille rhétorique rigide. Cette rhétorique mal digérée a trop souvent donné lieu à trois types d'erreur, qui ont consisté à identifier le genre judiciaire comme genre rhétorique dominant, à décrire une *dispositio* partielle ou même complète de ce qui n'est qu'un extrait et non un discours formant un ensemble clos, ou à voir dans les exemples des *exempla* – mais la dignité du latin ne préserve pas de l'erreur et un certain lustre technique ne suffit pas.

Sur le plan de l'analyse énonciative, le mot *performatif* est souvent utilisé de façon abusive. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, « un énoncé performatif est un énoncé qui, sous réserve de certaines conditions de réussite, accomplit l'acte qu'il dénomme, c'est-à-dire fait ce qu'il dit faire du seul fait qu'il le dise »⁴. Convoquer la performativité dès lors que l'on veut désigner la puissance agissante d'un énoncé sur autrui et sur le monde est un abus de langage ; il y a confusion avec ce qui relève de l'illocutoire et/ou du perlocutoire.

Voici quelques conseils méthodologiques appliqués à l'extrait.

Les candidats ont à juste titre mobilisé la notion de période pour rendre compte de l'harmonie des phrases longues et rythmiquement travaillées de l'extrait⁵. La notion de « style coupé » a moins souvent été exploitée, alors qu'elle était également pertinente pour décrire le mélange subtil qui caractérise le style de Madame Staël, entre harmonie oratoire et progression spontanée du discours⁶.

En règle générale, l'identification du genre rhétorique peut s'appuyer sur la reconnaissance conjointe d'une visée de l'énonciateur et d'une isotopie distinctive, dont l'embrayeur ou le noyau est relatif à une visée délibérative (*conseiller / dissuader*), judiciaire (*accuser / défendre*), épideictique (*louer / blâmer*) ; la dominante, qui intéresse toujours la stylistique, n'empêche pas une articulation des visées (par exemple judiciaire / épideictique). En l'occurrence, l'argumentation didactique laisse reconnaître ici une dominante délibérative : l'action politique est d'ailleurs tout à la fois thème et fonction du discours – modifier l'opinion d'un large auditoire intéressé par la chose publique en le persuadant que la littérature n'est pas étrangère à la politique et à la société, qu'elle doit plutôt « réunir le génie de l'action à celui de la pensée » (lignes 13-14).

La *dispositio* du discours a peu de chance d'être complète dans un court extrait. C'est parfois le cas dans les tirades cornéliennes ou raciniennes qui constituent souvent une unité textuelle à part entière, mais même dans ce cas spécifique, elles s'insèrent le plus souvent dans des échanges qui nécessitent une adaptation structurelle. Notre extrait ne correspond pas à un seuil (ni exorde, ni péroraison), il ne s'appuie pas sur un récit (pas de narration). Il convenait donc de rechercher les modes de liaison argumentative entre les paragraphes, sans surévaluer un balisage peu présent ; les alinéas sans connecteurs logiques suggéraient un montage par juxtaposition, qui exige du lecteur une forte attention à l'enchaînement des idées. La situation des gens de lettres sous l'Ancien Régime, qui n'est pas souhaitable (« Encourager les hommes de lettres », l. 1), leur situation sous la République romaine, enfin la situation souhaitable (« réunir le génie de l'action à celui de la pensée », lignes 13-14). Chaque paragraphe constitue ainsi un palier de l'argumentation, sans articulations apparentes.

⁴ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, 2001, p. 9.

⁵ Une approche synthétique de cette notion de période rhétorique est donnée dans l'entrée « période » de *L'Encyclopédie grammaticale du français* : http://encyclogram.fr/notx/014/014_Notice.php.

⁶ Sur le style coupé, voir Jean-Pierre Seguin, « Problèmes de définition du style coupé au XVIII^e siècle », *Cahiers FoReLLIS*, 2013, en ligne.

Dans cette perspective, il fallait situer la place des exemples, souvent présentés comme *exempla*, non sans équivoque, puisque le terme latin permet de désigner un procédé d'argumentation d'origine médiévale : « L'*exemplum* est un moyen de prédication, voisin de la fable, destiné à imager les sermons, à les rendre plus plaisants, plus efficaces, plus faciles à mémoriser »⁷. En revanche, on peut dire de l'exemple qu'il repose sur une inférence implicite et relève du raisonnement inductif ; son rôle rejoint ici une argumentation sans balisage, Cicéron, César et Brutus étant présentés comme des modèles de cette « gloire » à laquelle doit viser la littérature, et chacun illustrant une forme de l'excellence oratoire et de l'action politique.

Enfin, il faut ranger à part le traitement des preuves dans la tripartition d'Aristote, le plus souvent traitée avec une prudence timide. C'est en vérité un point délicat de l'analyse, et qui engage une connaissance des rapports de Mme de Staël à l'éloquence. Dans son essai, on peut fort bien évaluer la distribution des preuves objectives (*logos*) et subjectives (*ethos*, *pathos*). Dans l'extrait, l'absence d'expressivité, du moins en dehors des marques de l'emphase grammaticale, invite à reconnaître un *pathos* rentré, c'est-à-dire contenu dans l'*ethos* catégorique de l'autrice. Si le débrayage actanciel domine, on reconnaît la présence de l'énonciatrice dans une phrase incidente, et on ne cesse de la percevoir dans l'énergie du *logos*, qui garantit les assertions par une force de conviction remarquable.

Introduction

En préambule à la Seconde partie de l'essai *De la Littérature*, Mme de Staël précise le cadre théorique dans lequel vont s'inscrire ses réflexions, qu'elle présente comme une application des Lumières dans le contexte de l'après-Terre. Cette aspiration présuppose « un peuple éclairé, chez lequel seraient établies la liberté, l'égalité politique, et les mœurs qui s'accordent avec ses institutions » (p. 297), et seuls les Américains réunissent alors ces qualités républicaines. Même si ce peuple nouveau n'a pas encore de « littérature formée », leurs magistrats font preuve d'une éloquence qui les montre en possession des « plus utiles secrets du style » (p. 298), de manière tout à fait prometteuse. Or dans le chapitre III, qui traite de « l'émulation » et qui interroge les conditions politiques favorables au perfectionnement des productions de l'esprit humain, Mme de Staël affirme que la gloire politique encourage précisément l'émulation du génie littéraire. Dans cette perspective, deux options politiques sont écartées ; celle qui consiste, conformément aux institutions de l'Ancien Régime, à subordonner les gens de lettres au pouvoir par un système de récompenses (à ce titre l'édition au programme qui note « au-dessous », l. 1, est moins convaincante que celle des éditions d'époque qui notent « au-dessus ») et celle, plus propre à la modernité issue de la Révolution française, qui consiste à laisser les hommes médiocres monopoliser les hautes fonctions politiques en partant du principe que les gens de lettres n'ont aucun talent pour de telles responsabilités. La République romaine tient en revanche un statut de modèle incarné par les trois figures de Cicéron, César et Brutus. L'auteur tel que l'ambitionne Mme de Staël doit ainsi réunir la pensée et l'action, conformément à l'ambition de son essai lui-même, qui apporte au public de ce temps l'exemple d'une critique éloquent, à la fois littéraire et engagée⁸. Comment l'argumentation très oratoire de l'essayiste fait-elle valoir cette thèse républicaine ? Celle-ci, nous le verrons, est formulée dans un style qui oscille entre un discours général sur l'histoire des institutions et une utilisation rhétorique d'exemples particuliers. Le propos progresse en énonçant un raisonnement politique dont les liens logiques ne sont pas toujours explicités. C'est que, d'une part, l'ensemble du propos est davantage soutenu par une éloquence énergique et assertive, qui conforte l'*ethos* et l'autorité de l'essayiste. Et d'autre part, d'un point de vue argumentatif, le travail des modalités hiérarchise les domaines de l'art et du politique pour défendre un pouvoir qui réunisse le génie littéraire et le génie politique. L'articulation d'une thèse générale soutenue par les ressources rhétoriques de la persuasion met en œuvre une argumentation délibérative.

⁷ Chr. Plantin, *Dictionnaire de l'argumentation*, entrée « exemplum », <https://icar.cnrs.fr/dicoplantini/exemplum/>

⁸ Voir Stéphanie Genand, « “Le charme des sentiments [et] l'analyse des idées”. *De la Littérature* ou l'invention d'une critique éloquent », dans M. Bouchardon et M. Dufour-Maître (dir.) *L'Ombre dans l'œuvre. La critique dans l'œuvre littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 243-251.

I. Le propos généralisant d'une page d'essai sur la littérature

L'extrait appartient de plein droit au genre de l'essai, dans la mesure où l'on y remarque le déploiement d'une thèse personnelle. La forte genericité de ces paragraphes ne les empêche pas d'être profondément marqués par l'énonciatrice.

1. Un énoncé générique, mais un débrayage énonciatif partiel

-Présence dominante du présent permanent ou omnitemporel

Le tiroir verbal du présent est dominant, mais possède plusieurs valeurs à distinguer. La genericité de l'extrait tient d'abord aux valeurs omnitemporelles. Le présent de définition apparaît dans l'emploi de la forme « c'est » (lignes 1 à 3, ligne 6), mais l'exemple portant sur les lettres de Brutus mobilise un présent descriptif, ou de caractérisation (« portent », ligne 10). Le présent gnomique, ou de vérité générale, figure systématiquement dans la phrase clivée à l'attaque du troisième paragraphe (« Ce n'est que... qu'on peut », ligne 13), puis des lignes 15 à 20, par contraste avec l'imparfait à valeur historique et d'aspect duratif ; celui-ci renvoie d'autant plus à un temps révolu que le cadre du procès est spécifié par le complément circonstanciel extrapredicatif « Dans l'ancien régime » (ligne 14). Dans ce cadre définitionnel, le présent de la fin du paragraphe peut s'interpréter comme un présent descriptif, mais l'addition de l'adverbe « toujours » étant possible sans changement de sens, on peut en conclure qu'il est gnomique.

- L'actualisation nominale se caractérise alors par le recours à des **déterminants définis à valeur générique**, comme dans les syntagmes nominaux « les hommes de lettres » (ligne 1), « le génie littéraire » (ligne 2), « la gloire » (ligne 4), « l'esprit d'affaire » (ligne 15), « les états libres » (ligne 13). Les emplois au singulier visent des notions abstraites, et les pluriels la totalité d'une classe.

- **Le pronom générique « on »** (lignes 13 et 14) voit son extension réduite en contexte par les circonstanciels antéposés « dans les états libres » (ligne 13), « dans l'ancien régime » (ligne 14).

- **L'effacement des marques personnelles de l'énonciatrice**, soit le débrayage actanciel, vaut pour tout l'extrait, à une exception près qui a toute son importance. Dans l'incidente « et c'est d'elle uniquement que je parle dans ce chapitre » (ligne 6), la prise en charge de l'énonciation est assurée par l'expression déictique relevant du métadiscours, sans relation explicite avec un lecteur. Cette absence de quatrième personne empêche une individualisation du lecteur, et implique davantage un public ou un lectorat, c'est-à-dire un destinataire collectif et générique. En réalité, la présence de l'énonciatrice est constante (voir *infra* sur *ethos*). Ce rappel revendique la maîtrise complète de l'énoncé par son autrice.

2. Une tendance à l'abstraction : le style substantif

- **Les hyperonymes et substantifs abstraits** sont fréquents, et souvent accompagnés d'une expansion déterminative : « les hommes de lettres » (ligne 1), « le génie littéraire » (ligne 2), « le talent de la musique et de la peinture » (lignes 3-4), « les hommes médiocres » (lignes 16-17). L'emploi de la construction pronominale passive rend possible la position en sujet grammatical de la périphrase abstraite « l'esprit d'affaires » (ligne 15). Plusieurs hypallages accentuent la tendance à l'abstraction, en faisant ressortir la notion, plutôt que l'agent humain : « charme de son style » (lignes 9-10), « élévation philosophique » (lignes 10-11), « énergique horreur de l'assassinat » (ligne 12). Dans ce dernier cas, la réaction du peuple romain est dénotée dans le syntagme, non seulement par la force

même des termes intensifs redoublés, mais par la concision elliptique, à la limite de la brachylogie (= *l'horreur produite sur le peuple par l'assassinat*).

- **Les verbes nominalisés** par l'infinitif en position sujet et attribut du sujet déclenchent cette tendance à l'abstraction dès le début de l'extrait, avec une série : « Encourager... c'est les placer..., c'est considérer..., c'est le traiter... » (lignes 1 à 3). La phrase ainsi construite par équivalences successives occupe tout le paragraphe. En outre, l'enchaînement avec le paragraphe suivant se fait par l'entremise d'une figure dérivative, avec la suffixation en *-ment* sur la base verbale *encourager*, « L'encouragement » (ligne 6), également à l'attaque du paragraphe. Ces deux mots n'indiquent pas seulement la thématization des deux phrases, mais celle-là même du chapitre, comme le montre la glose, ou commentaire métatextuel portant sur « ce chapitre » (ligne 6). Il s'agit même d'une sur-thématisation, puisqu'elle est renforcée au moyen d'une relance syntaxique : la répétition « son encouragement » (ligne 7) reprend le nom immédiatement après la parenthèse.

- Ce phénomène d'abstraction culmine avec la **chaîne de caractérisations** par laquelle Mme de Staël s'efforce de préciser le sens de « génie littéraire » : l'hyperonyme « art » (ligne 4) est expansé par une relative déterminative négative comportant l'adjectif indéfini « même », suivi d'une reformulation qui nominalise un indéfini, « c'est-à-dire, le tout de l'homme » (lignes 2 à 5). Ce passage, particulièrement difficile à comprendre parce qu'il combine l'abstraction et l'indéfini, peut rappeler une formule de Buffon, restée à la fois célèbre et énigmatique : « le style est l'homme même »⁹. Chez Mme de Staël, une même concision formulaire aboutit dans l'abstraction à une certaine opacité. Elle porte la même ambition de définition totale de l'art.

3. Le style de l'essai : une logique progressive

- L'extrait relève du « **discours enthymématique** », caractéristique de l'essai. Porteur d'un jugement, ce type de discours s'appuie sur des prémisses implicites¹⁰. En l'occurrence, le système de Mme de Staël repose sur le postulat d'une liaison étroite entre régime politique et littérature. La prémisse est ici une lecture de l'histoire opposant le statut de l'homme de lettres selon les régimes. La thèse déployée par l'extrait se concentre dans la première phrase du troisième paragraphe : « Ce n'est que dans les états libres qu'on peut réunir le génie de l'action à celui de la pensée » (lignes 13-14). Elle se comprend par opposition à l'ancien régime, où les hommes de lettres étaient tenus hors de la politique, sous prétexte qu'ils n'avaient pas de capacités en ce domaine.

- **Le style paratactique** se signale par la sur-représentation du point-virgule avec juxtaposition des indépendantes (l. 1-5), ou avec juxtaposition puis coordination par « et » de relance et de nouveau juxtaposition par les deux points (lignes 15-20). Le passage du référent générique au référent particulier est assuré par la combinaison de l'épizeux avec expansion déterminative et de la juxtaposition : « la gloire, la gloire de Cicéron » (ligne 7). Il faut donc identifier la « gloire » à laquelle doivent prétendre les écrivains à celle des trois Romains de la République, Cicéron, César, Brutus.

- En l'absence de liens logiques, des **marqueurs métadiscursifs** assurent la liaison du propos : à l'échelle globale du texte, l'incidente au présent d'énonciation « Et c'est d'elle uniquement dont je parle » (ligne 6) relie le premier et le deuxième paragraphe ; à l'échelle locale, le connecteur conclusif « enfin » et le connecteur de reformulation « c'est-à-dire » donnent du liant à la longue périphrase commentée ci-dessus (lignes 4-5).

- **La progression textuelle à thème dérivé** est soulignée par les figures de variation, telles que l'isolexisme par dérivation lexicale (« Encourager », ligne 1 / « L'encouragement », ligne 6 ; « intérêts », ligne 3 / « intéressés », ligne 17) ou la répétition avec modification du complément déterminatif (« génie littéraire », ligne 2 / « génie de l'action », ligne 13).

L'énoncé générique s'inscrit bien dans le genre de l'essai, en livrant une définition très intellectuelle du rapport entre la pensée et l'action. Mais l'extrait n'en répond pas moins à la conception personnelle d'une prose d'idée mue par une forte énergie oratoire.

⁹ Buffon, *Discours de réception à l'Académie française*, « Sur le style », 1753.

¹⁰ Voir Marc Angenot, cité par G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, Éditions Universitaires, 1995, p. 242-245.

II. Une éloquence énergique

L'argumentation logique repose sur une forte implication de l'autrice, signalée comme exemplaire de sa conception de la prose d'idée, à mi-chemin entre une « conception rhétorique » et une « conception idiosyncrasique du style »¹¹.

1. Une hyper-assertivité : *ethos* et autorité

- Le type de phrase est **exclusivement assertif**. La sur-représentation du verbe *être*, et plus particulièrement de la forme *c'est* (voir *infra*), au présent de définition ou de caractérisation, éventuellement renforcée par la négation restrictive « ce n'est que » (ligne 13), signale l'effort définitionnel. La mise en relief par extraction du thème dans la première phrase est le dénominateur commun de trois phrases structurées par l'épanaphore du pronom démonstratif suivi du verbe *être*, qui créent un effet d'exhaustivité. Aucune modalisation ne vient nuancer ces affirmations, de sorte que les énoncés thétiques ne laissent pas de place au doute de l'énonciatrice, et par voie de conséquence, à celui du lecteur. Cette vigueur assertive du discours projette l'image d'un *ethos* ferme de l'énonciatrice.

- La coloration **affective** du discours : l'instance de l'énonciation rappelle incidemment sa présence (ligne 6), comme nous l'avons vu. Deux phénomènes peuvent être distingués : d'une part, la dimension subjective affleure dans l'emploi des intensifs, soit avec le superlatif relatif « la plus douce » (l. 11), portant sur un adjectif non-classifiant à valeur affective, soit avec la répétition de l'adverbe « uniquement » (lignes 6 et 18), dont l'incidence est cependant différente : dans le premier cas, incident au pronom anaphorique *elle*, qui réfère à « la haute littérature », il indique un resserrement de l'attention sur ce sujet ; dans le second cas, incident au procès, il renforce l'acte de l'assertion. D'autre part, cette assertivité devient polémique lorsqu'elle use des procédés de la polyphonie énonciative. Le choix de l'adjectif qualificatif « médiocres » relève de la syllepse, dans la mesure où il s'interprète comme évaluatif (sens étymologique, milieu d'une échelle - cf. *mediocritas aurea*) ou affectif (valeur péjorative actuelle dominante). Mais plusieurs négations polémiques orientent vers cette dernière interprétation. En effet, la négation syntaxique et totale, « ne peut » (ligne 15), « la chaleur qu'ils n'ont pas » (lignes 19-20), « les idées qu'ils ne comprennent pas » (ligne 19), ou la négation lexicale avec les verbes *manquer* (ligne 18) ou *dédaigner* (l. 19), définissent strictement par la négative ces « hommes médiocres », auxquels ceux qui ambitionnent « la haute littérature » ne peuvent plus s'identifier.

- La figure du **paradoxe** participe elle aussi de l'hyper-assertivité, en posant un nouvel ordre de valeurs. Le verbe *fonder* présuppose en principe une base ferme et stable ; or il a pour complément essentiel un groupe prépositionnel dénotant une absence qui déçoit l'attente sémantique : « sur les qualités qui leur manquent » (ligne 18) énonce un paradoxe et accroît de ce fait la force polémique. Enfin, dans la phrase clivée qui clôt l'extrait, trois relatives déterminatives négatives (négation grammaticale dans les deux premières, lexicale pour la dernière, avec le préfixe négatif *dé-*), et leur antécédent sont coréférents au substantif « garant ». Il s'agit alors de disqualifier les hommes médiocres et d'inverser le préjugé précédemment énoncé selon lequel il faudrait que « les talents littéraires supposassent l'absence de talents politiques » (ligne 15).

2. L'emphase grammaticale

¹¹ Sandra Poujat, « Le style républicain de Staël : hériter des imaginaires langagiers de l'Ancien Régime et de la Révolution », dans *Styles, genres, auteurs*, dir. L. Charles et F. Leca Mercier, n° 21, 2024, p. 97-115

- Le premier paragraphe et le début du second se distinguent par la **réurrence des procédés de dislocation** avec thématisation du sujet grammatical à gauche repris par le démonstratif anaphorique « c'est » (lignes 1-3 et ligne 7), si bien que l'on peut parler d'épanaphore. Cette figure de répétition syntaxique pourrait laisser penser que Staël répète la même idée, ce que viendrait conforter l'isolexisme « encourager » / « encouragement ». Or l'épanaphore s'accompagne, dans le passage du premier au second paragraphe, d'une reformulation de ce en quoi consiste « l'encouragement de la haute littérature » selon le point de vue de l'autrice. Dans le premier paragraphe, dans toutes les occurrences de « c'est », le pronom démonstratif élidé *c'* anaphorise le segment « Encourager les hommes de lettres ». La forme « c'est » opère une prédication, déclinée selon un rythme ternaire, et dont on comprendra en lisant la suite du texte qu'elle n'est pas prise en charge par l'énonciatrice. On se gardera donc de parler ici de présentatif, le pronom *c'* étant représentant¹².

- Tandis que la dislocation est répétée aux lignes 5-6 (« L'encouragement de la haute littérature [...], c'est la gloire, la gloire de Cicéron »), l'autrice recourt par ailleurs à deux reprises au **clivage**, afin de préciser son propos, au moyen de tournures restrictives, d'abord l'adverbe « uniquement » (« c'est d'elle uniquement dont je parle », ligne 7), puis la négation restrictive ou exceptive (« ce n'est que dans les états libres », ligne 13). La forme *c'est* est dans ce cas employée en corrélation avec un morphème relatif, « dont » (ligne 6), puis « que » (« qu'on peut réunir », ligne 13). Ces réagencements emphatiques de la phrase ont un effet de renforcement de l'assertivité.

3. Une prose oratoire

- **Cadences mineures.** La première phrase est une phrase-alinéa, construite par l'amplification progressive de ses trois membres, dont le dernier isole le syntagme « le tout de l'homme ». L'ensemble forme une période de cadence mineure (17 syllabes, 25 syllabes, puis 17 syllabes), qui se prolonge en deux hyperbates (à partir de « d'un art enfin », soit 13 + 7 syllabes). L'accumulation ternaire conduit à cette clausule aussi générale que lapidaire. La dynamique est du même ordre dans la dernière phrase, dont la cadence mineure clôt l'extrait et souligne l'ironie (lignes 18 à 20). Cette combinaison d'une triple thématisation et d'une phrase nominale à présentatif (« la chaleur..., voilà... », ligne 19) forme une conglobation, figure macrostructurale reposant sur l'accumulation et le parallélisme syntaxique (trois relatives déterminatives à antécédent nominal actualisé par l'article défini), qui suspendent l'information principale. L'unité sémantique de la phrase porte sur l'« esprit d'affaires », qui nécessite d'être jugé sur ses actes, mais que les « hommes médiocres » s'approprient sans attendre ceux-ci : l'opposition axiologique entre les « signes certains » (ligne 16) et l'épithète *médiocres* aboutit à l'« effet guillotine » de la clausule ironique, que renforcent les antiphrases – en fait de « garants de leur capacité politique » (ligne 20), ce sont trois qualités manquantes (« chaleur », « idées », « succès »), signalées par trois négations totales, qui scandent leur incapacité plutôt que leur « capacité politique », et donc leur imposture plutôt que leur mérite. Cette cadence mineure souligne ainsi le retournement paradoxal décrit plus haut.

- **Rythmes et itération.** Les **rythmes ternaires** sont récurrents : l'épanaphore avec « c'est » (lignes 1 à 3), la triple expansion nominale de *gloire* avec la reprise de la préposition et les trois désignateurs rigides (« de Cicéron, de César même et de Brutus »), entraînant une chaîne pronominale ternaire avec les pronoms indéfinis distributifs « l'un », « l'autre » (lignes 8-9), qui favorise la construction et la densité du propos, ou encore les trois négations de la fin de l'extrait (lignes 18-20), avec la duplication des propositions relatives déterminatives et négatives (« la chaleur qu'ils n'ont pas, les idées qu'ils ne comprennent pas, les succès qu'ils dédaignent », lignes 18-19) ; cette hypozygée donne l'assurance de l'exhaustivité, le rythme contribuant ainsi à la modalisation épistémique. Les **rythmes binaires** sont également multiples. Ils permettent de saturer la position syntaxique du complément par coordination (« son éloquence oratoire et ses talents consulaires », ligne 8), ou par juxtaposition (« par le charme de son style, l'élévation philosophique dont ses lettres portent le caractère », ligne 10).

¹² Voir Nicolas Laurent, « La prédication en *c'est* : une approche systématique », *L'Information grammaticale*, n°158, 2018, p. 19-29.

Enfin, Mme de Staël a recours à des répétitions lexicales rapprochées, comme l'épizeux (« la gloire, la gloire de Cicéron », ligne 7) et la relance syntaxique (« L'encouragement de la haute littérature », anaphorisé par « son encouragement », lignes 6-7), analysés plus haut.

- **Style coupé.** La notion de style coupé est difficile à définir clairement, tant elle a été brouillée au XVIII^e siècle¹³. Toutefois, dans sa prose oratoire, Mme de Staël se montre soucieuse d'une variété qui vise à en maintenir la force. Son style périodique se libère déjà dans l'extrait des connecteurs, avec la parataxe asyndétique (lignes. 1-5). Mais au début du deuxième paragraphe, la fragmentation de la phrase relève plus nettement du style coupé : dislocation, incise, relance anaphorique, puis épizeux prenant la forme d'une épanorthose, avec la triple expansion nominale du substantif « gloire ». Ce style coupé multiplie les procédés de l'emphase à des fins d'amplification : il s'agit bien d'introduire des exemples, afin de les ériger aussitôt en véritables modèles.

- **Style sentencieux.** La variation concerne également le volume des phrases. Sans être d'une grande brièveté, la première phrase du troisième paragraphe est la plus courte de l'extrait – elle l'est relativement, par contraste avec les autres. Or elle formule la thèse du passage au présent gnomique, de manière concise et frappante. Le pronom personnel indéfini *on* et la périphrase modale aléthique *peut réunir* ouvrent un monde possible et universel, conditionné strictement par le complément circonstanciel « dans les états libres » (ligne 13). Les exemples qui ont précédé empêchent la sentence de devenir trop théorique : dès lors que sa validité s'est vérifiée par le passé, elle doit pouvoir l'être de nouveau dans un avenir proche, celui d'un régime républicain héritier des Lumières. La concision de la phrase donne de la visibilité à cette *idée-force* – ce mot devant être pris dans le sens de pivot du raisonnement, mais aussi de germe d'une action à venir.

D'avantage que sur le *pathos*, c'est donc sur la force de l'*ethos* et du *logos* que s'appuie Mme de Staël pour convaincre son public que l'action est indissociable de la pensée et de l'élévation philosophique au sein d'une République.

III. Politique de l'art : une argumentation délibérative

L'extrait nous place au cœur de la pensée politique de Mme de Staël, et illustre lui-même, par ses choix formels, le programme qu'il développe.

1. L'association thématique de l'art au politique : un discours esthétique tourné vers l'action

- On relève dans le texte la **coprésence des isotopies du /politique/, de l'/action/ et de l'/esthétique/**. L'isotopie du /politique/ est directement visible dans l'emploi à trois reprises de l'adjectif « politique », répété en polyptote d'abord au pluriel (lignes 3 et 15), puis au singulier (ligne 20). À cet adjectif s'en ajoute un autre de sens plus spécifique puisqu'il renvoie à un régime politique en particulier, « consulaires » (l. 8), tandis qu'on relève aussi le substantif « pouvoir », péjorativement qualifié par l'indéfini « quelconque » (l. 1-2), et le GN « monde social » (lignes 2-3).

Dans le GN « génie de l'action » au début du troisième paragraphe (ligne 13), le mot « action » est à entendre comme parasynonyme de « politique ». En effet, dans une structure en chiasme, ce GN est repris par « talents politiques » (ligne 15), qui s'oppose à « talents littéraires ». L'isotopie de l'/action/ est également présente dans les verbes perfectifs « sauva » (l. 8) et « avait fait » (ligne 9), où *faire* a ici le sens fort d'*accomplir*. L'aspect lexical va de pair avec l'aspect global exprimé par le passé simple et la valeur accomplie du plus-que-parfait. La périphrase actantielle « se fit aimer » (ligne 10), dans laquelle le pronom réfléchi est coréférent à « l'autre », pronom indéfini renvoyant à Brutus (voir *supra*: étude grammaticale des pronoms), est elle aussi au passé simple. « Génie de l'action » et « talents politiques » sont immédiatement reformulés par un autre GN, « l'esprit d'affaires » (ligne 15), dans lequel l'absence d'actualisation du substantif « affaires » que l'on peut analyser

¹³ Voir J.-P. Seguin, article cité.

comme un phénomène d'haplogie (**l'esprit de des affaires*), peut aussi conduire à envisager un figement de la lexie, à la limite du mot composé.

Enfin, l'isotopie de l'/esthétique/ se décline d'abord, dans le premier paragraphe, en hyponymes (« lettres », ligne 1, « musique », ligne 3, « peinture », ligne 4), repris par l'hyperonyme « art » (l. 4), dans une clausule résomptive. C'est ensuite la seule « haute littérature » (ligne 6) qui est conservée : elle est à son tour déclinée dans le deuxième paragraphe en sous-catégories génériques, qui mêlent oral et écrit : « éloquence oratoire » (ligne 8) ; « commentaires » (ligne 9), titre rhématique employé ici comme nom commun, mais dans lequel le lecteur cultivé reconnaît la célèbre œuvre de César ; et « lettres » (ligne 10), mentionnées en même temps que le « charme [du] style » de Brutus. Le champ dérivationnel de la « littérature » comprend le mot « lettres » mais aussi le polyptote de l'adjectif « littéraire », au singulier (ligne 2), puis au pluriel (ligne 14), où « talents littéraires » reprend « pensée ».

- Ces trois isotopies sont afférentes dans **les noms propres « Cicéron », « Brutus » et « César »**, les trois personnages étant présentés à la fois comme des hommes de lettres et des hommes politiques¹⁴. Il en va de même de la « gloire » qui enveloppe à la fois la gloire des lettres et de la politique. Les trois figures antiques citées permettent à l'énonciatrice de montrer, dans le dernier paragraphe, comment les trois isotopies doivent converger. Si le domaine politique et celui de l'action sont donnés comme synonymes dès la première ligne du troisième paragraphe, le mouvement argumentatif tend vers l'idée qu'il ne faut pas séparer littérature et action politique, contrairement à ce que le pouvoir faisait « dans l'ancien régime ».

- Cette coprésence textuelle des trois isotopies s'accompagne de **leur association sémantique assurée par la syntaxe des compléments** : le complément essentiel de lieu « au-dessus du pouvoir quelconque qui les récompense » (lignes 1-2) est intégré au GV « les placer », l'ensemble du groupe étant attribut du sujet « c' », de même que « la gloire » (ligne 7), ou encore le verbe à double complément « réunir le génie de l'action à celui de la pensée » (lignes 13-14) ; dans « c'est considérer le génie littéraire à part du monde social et des intérêts politiques » (lignes 2-3), le GP introduit par la locution prépositionnelle « à part du » est attribut du COD « le génie littéraire ».

- Cette association entre les trois isotopies est aussi assurée par **les figures de répétition qui construisent un parallèle** : « génie littéraire » / « génie de l'action » (ligne 13) ; « talents littéraires » / « talents politiques » (lignes 14-15). Au début du texte, la structure des deux premières prédications en « c'est », en plus de reposer sur l'hypothèse déjà étudiée, établit des parallèles grâce aux parasyonymes : « placer » / « considérer », « les » / « le génie littéraire », « au-dessus » / « à part », « pouvoir quelconque qui les récompense » / « monde social » et « intérêts politiques ».

2. La construction d'une échelle de valeurs

- La littérature est présentée comme un art supérieur, comme le montre la **réfutation implicite de son égalité avec les autres arts** : « le traiter comme le talent de la musique et de la peinture » (ligne 3). La caractérisation de la littérature comme reine des arts est assurée par son assimilation avec « la pensée » (ligne 4) et les « idées » (ligne 19). Dès le début du texte, les prépositions « au-dessus » (ligne 1) – il serait plus logique, comme on l'a vu, de rétablir « au-dessous », en conformité avec l'édition originale – et « à part du » (ligne 2) mettent en place une spatialisation qui organise implicitement une hiérarchie entre l'art et le politique.

- Alors que les **évaluatifs** mélioratifs caractérisent systématiquement la littérature en usant de la métaphore lexicalisée de la hauteur (« haute », « élévation philosophique ») ou de caractérisations esthétiques élogieuses (« la plus douce », « énergique », « chaleur »), l'adjectif indéfini « quelconque » (ligne 2), et l'épithète « médiocres » (ligne 17), placent le politique à un niveau intermédiaire sur l'échelle des valeurs.

3. L'expression modale de l'inactuel, de l'exemplaire et du possible

¹⁴ Sur les notions de sèmes « inhérents » et « afférents », voir François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

- L'usage de **formes verbales inactuelles** comme le conditionnel « ne serait pas » (ligne 4) ou le subjonctif (contraint par la subordonnée circonstancielle d'antériorité) « avant qu'on ait occupé de grandes places » (ligne 16) repoussent les politiques décrites dans le virtuel ; il en va de même de la représentation des intentions politiques par des formes verbales désactualisantes (voir les infinitifs « considérer », ligne 2, « sont intéressés à persuader », ligne 17, l'imparfait « on voulait » et la conjonctive au subjonctif imparfait « supposassent », ligne 14). Par contraste, les passés simples à valeur historique des lignes 8-10 valorisent les actions antiques qu'ils représentent comme des événements décisifs et exemplaires.

- L'usage du complément circonstanciel « malgré l'énergique horreur de l'assassinat qu'il commit » nuance et complexifie la condamnation judiciaire de cet événement en la mentionnant sur le plan argumentativement secondaire et dialogique de la concession, et en la pondérant au moyen du chiasme « l'humanité la plus douce / l'énergique horreur », les deux substantifs étant placés aux extrémités, tandis que les expansions adjectivales sont contiguës. Cette pondération est également assurée par la syllepse de sens de l'épithète « énergique », qui associe la valeur intensive de l'adjectif antéposé à sa connotation élogieuse au tournant du XVIII^e-XIX^e siècle : l'énergie désigne alors « la force » mais aussi « l'efficacité » et « la vertu ». Cette polysémie est renforcée par l'ambiguïté intrinsèque de ce terme à l'époque où Mme de Staël rédige son essai : l'énergie renvoie alors, dans les imaginaires, à une force vitale décisive dans les processus historiques, passible de faire le mal comme le bien, et politiquement associée à la Terreur (Robespierre avait déclaré à l'Assemblée, le 5 février 1794 « Nous avons bien moins à nous défendre des excès d'énergie que des excès de faiblesse »¹⁵).

- Au dernier paragraphe, l'expression de la condition de possibilité au moyen de la négation exceptive et de la modalité du possible « Ce n'est que dans les états libres qu'on peut » fait du locatif « dans les états libres » le régime politique souhaitable. Cette expression de la possibilité est reprise dans une négation polémique « ne peut se faire connaître » (ligne 15).

Conclusion

Dans ce texte où le discours esthétique donne lieu à une réflexion politique, la progression textuelle, assurée à la fois par une articulation du général et du particulier et par une éloquence de la force, aboutit à la construction délibérative d'un système de valeurs décrivant une république souhaitable, par opposition à des régimes anciens ou défectueux, rejetés dans l'inactualité. Le discours sur l'art ne se fait donc pas à l'écart de la vie politique. Il entend plutôt agir sur les insuffisances du présent et du passé en construisant des valeurs désirables et exemptes de violence, dans un contexte politique où l'épisode de la Terreur a fragilisé les valeurs philosophiques des Lumières. On ne peut que souligner l'originalité et le rôle pionnier de l'écriture de Staël, qui illustre en même temps qu'elle les définit les vertus d'une langue littéraire engagée pour la république

¹⁵ Voir Michel Delon, *L'Idee d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)* [1988], Paris, Classiques Garnier, 2023, en particulier p. 197.

VERSION LATINE OU VERSION GRECQUE

VERSION LATINE

Rapport présenté par Muriel Lafond.

Le passage proposé aux candidates et candidats cette année pouvait surprendre de prime abord, puisque son auteur, Lactance, est un chrétien du IV^e s., période qui n'a pas souvent fait l'objet d'un sujet de version au concours de l'agrégation de lettres modernes. Sa prose, en latin classique, ne posait cependant pas de difficultés particulières – Lactance n'a-t-il pas été surnommé par les humanistes de la Renaissance le « Cicéron chrétien » ? Le texte soumis à la sagacité des candidates et candidats, extrait du premier livre des *Institutions divines*, s'inscrit dans une volonté d'affirmer la supériorité du christianisme sur le paganisme et de s'attaquer aux cultes païens pour en dénoncer l'absurdité et l'immoralité. L'apologiste s'en prend dans cet extrait à Hercule : après avoir rappelé sa vie de débauche et sa naissance heurtant la morale, l'auteur passe en revue quelques travaux remarquables du héros. Ils sont certes l'œuvre d'un homme courageux, mais qui s'avère bien inférieur à celui qui se montre capable de maîtriser ses instincts, de dompter sa colère et de refuser de s'adonner à ses vices : celui-là est semblable à un dieu, selon Cicéron, auteur auquel Lactance se réfère plusieurs fois dans le texte.

Comme à la session précédente pour l'extrait des *Géorgiques* évoquant l'histoire d'Orphée et Eurydice, l'on attendait de futurs enseignantes et enseignants du secondaire la connaissance du mythe bien connu du héros, souvent étudié dès les premières classes du collège.

Quelques chiffres

Lors de cette session 2025, 435 copies ont été corrigées, avec une moyenne de 8,25. On note une légère hausse des résultats par rapport à 2024, avec ses 473 copies pour une moyenne de 8,15. À titre de comparaison, rappelons les 491 copies avec une moyenne de 8,6 en 2023 et 523 copies avec une moyenne de 7,7 en 2022. Cette année, les notes se répartissent ainsi : une copie a reçu la note maximale de 20 ; 115 ont obtenu entre 14 et 19 ; 71 entre 10 et 13 ; 89 entre 6 et 9 et 159 entre 0,5 et 5. Parmi celles-ci, 50 n'ont recueilli que 0,5 point, bien plus que l'an dernier (35), alors qu'il s'agissait d'un texte en prose, moins intimidant sans doute que l'extrait poétique de la session précédente. Cette note faible témoigne de lacunes importantes et nous ne pouvons que rappeler ce que nous avons écrit dans le précédent rapport : les lacunes sont les plus coûteuses en termes de points-fautes et il est toujours préférable de tenter une traduction.

Il est notable cependant que le nombre de copies de qualité a sensiblement augmenté cette année, ce dont se réjouit le jury.

De la nécessité de posséder un solide bagage culturel

Comme nous l'avons signalé, la langue de Lactance ne posait guère de difficultés notables. Il était attendu de la candidate ou du candidat une bonne connaissance de la proposition infinitive, des formes passives et de l'emploi des temps de l'infinitif, une maîtrise des valeurs de *cum*, *quid* et *quod*, une capacité à identifier et traduire correctement un adjectif verbal, un relatif de liaison ou un subjonctif à valeur de potentiel ou d'irréel. Pour la syntaxe, une analyse rigoureuse permettait de franchir l'obstacle que constituaient quelques phrases complexes. Quant au lexique, une lecture trop rapide a pu engendrer de curieuses interprétations quand des « vices » (*vitia*) se font « vigne » (*uitis*) ou « vie » (*uita*), qu'un article possessif (*suis*) devient « porc » (*sus*, *suis*, m.). Une lecture et une analyse

plus attentives des formes latines ainsi qu'une prise en compte du contexte auraient permis d'éviter quelques incongruités ou traductions malheureuses.

Le passage soumis portant sur un héros aussi célèbre qu'Hercule, nous ne pensions pas que les éléments saillants de son mythe pouvaient être méconnus. De fait, nombre de copies ont témoigné d'une bonne connaissance des six travaux évoqués dans le passage, certaines allant même jusqu'à expliciter – à tort – des détails qui n'étaient pas présents dans le texte latin. En revanche, d'autres ont pris le sanglier d'Érymanthe pour un tigre ou une chèvre (fruit d'une confusion entre *aper* et *caper*), les oiseaux du lac Stymphale pour des augures. Alcmène, parfois appelée Alcméon, semble parfaitement inconnue de certains candidats et candidates, qui en font la fille d'Hercule et non sa mère ou lui attribuent une relation incestueuse avec son fils. Il est nécessaire d'utiliser la forme francisée de son nom, de même que pour le héros, puisque nous avons eu la surprise de rencontrer la forme latine « Hercules » dans ce qui n'est plus une traduction. L'agrégation de lettres modernes ne réclame pas des candidates et des candidats un savoir pointu en matière antique ; néanmoins, un bagage culturel solide est attendu de futurs collègues du secondaire, dans la mesure où l'Antiquité est présente dans les programmes de français dès la 6^e. Il est donc nécessaire de connaître les grandes figures historiques de cette période, ainsi que des mythes aussi importants que ceux d'Orphée et Eurydice ou d'Hercule.

Il est indéniable que l'augmentation de bonnes copies lors de cette session (116 entre 14 et 20 contre 93 en 2024 alors même que le nombre de candidates et candidats était plus élevé) vient en partie du fait que certaines et certains ont pu se servir de leur connaissance de l'histoire d'Hercule pour aplanir quelques difficultés lexicales ou syntaxiques.

Maîtrise de la langue française

Comme pour la session 2024, il convient de rappeler les attentes légitimes du jury concernant la présentation générale d'une copie. Quelques-unes se sont avérées bien difficiles à déchiffrer, du fait d'une abondance de ratures ou d'une écriture qui laissait plus qu'à désirer. Le jury ne devrait pas être exposé à ce nouveau travail d'Hercule, mais s'attend à pouvoir corriger des copies correctement présentées et permettant une lecture fluide. En outre, l'on ne peut admettre qu'un lauréat ou une lauréate de l'agrégation se montre incapable de conjuguer correctement un verbe au passé simple, notamment ceux du 1^{er} groupe, qui se voient adjoindre, à la 3^e personne du singulier, un « t » final des plus fautifs. L'accord du participe passé n'est pas toujours maîtrisé par quelques-uns et quelques-unes, et des confusions entre « cet » et « cette », « est » et « ait » ont été lourdement sanctionnées. Si l'on entend souvent dire que le subjonctif imparfait ne se trouve plus guère que dans les copies d'agrégation, encore faudrait-il s'assurer de sa parfaite maîtrise, puisque l'on rencontre encore assez fréquemment la 3^e personne du singulier. Les adverbes en « -ment » ont été particulièrement malmenés et des fautes telles que « cheveux » soulignent à quel point il est indispensable de ménager un temps de relecture à la fin de l'épreuve.

Pour conclure, il nous faut rappeler que la version est un exercice technique réclamant une pratique régulière et une bonne connaissance de la langue latine. On insistera sur les points grammaticaux mis en avant dans les différents rapports de jury antérieurs. Comme on l'a vu, il est indispensable de posséder une bonne culture antique afin de ne pas s'égarer dans des contre-sens ou faux-sens parfois gênants. La lecture de quelques ouvrages généraux sur les grands mythes, l'histoire et la philosophie antiques permet d'acquérir ces connaissances utiles pour l'épreuve de version, mais bien au-delà pour l'exercice même des fonctions d'enseignant et enseignante. Enfin, ainsi que nous l'avons déjà écrit, une parfaite maîtrise de la langue française demeure un attendu indispensable pour ce concours exigeant qu'est l'agrégation.

Proposition de traduction et analyse détaillée

Phrase 1

Hercules, qui ob uirtutem clarissimus et quasi Africanus inter deos habetur, nonne orbem terrae, quem peragrasse ac purgasse narratur, stupris, adulteriis, libidinibus inquinavit ?

« Hercule, qui est très célèbre pour sa force et considéré comme une sorte d'« Africain » parmi les dieux, n'a-t-il pas souillé de ses viols, de ses adultères, de ses débauches la surface de la terre qu'il a, raconte-t-on, parcourue et nettoyée ? »

Rappelons que la ponctuation d'un texte latin est moderne et constitue donc une aide précieuse pour la traduction. Elle permettait ici de délimiter aisément les différentes propositions : une relative de **qui** à **habetur** avec pour antécédent **Hercules**, une autre de **quem** à **narratur** avec pour antécédent **orbem terrae**. Hercule, sujet de la proposition principale interro-négative, l'était également des deux relatives.

Le jury a accepté deux constructions pour la première proposition relative : soit l'on considère qu'un est sous-entendu (*qui ob uirtutem clarissimus [est]*), conformément à ce que nous proposons dans la traduction, soit le verbe *habetur* porte sur l'ensemble de la relative (« qui est tenu pour très célèbre et comme une sorte... »).

Traduire le mot **uirtus** par « vertu » était un peu gênant en raison du contexte de critique du paganisme. De plus, Hercule ne doit pas sa renommée à sa vertu, loin s'en faut, mais à son courage ou sa force.

Malgré la note qui éclairait la référence de **Africanus**, quelques candidates ou candidats ont été gênés par cet appellatif et ont jugé bon de le rendre par « Scipion ». Il convenait de garder l'expression sans omettre les guillemets.

Quasi a parfois été compris au sens de « sous prétexte que » ou « de même que » ; il s'agissait en réalité de transférer le prestige de Scipion l'Africain parmi les hommes à Hercule parmi les dieux et de voir en *quasi* « comme une sorte de », « comme l'équivalent de ».

La seconde proposition relative a souvent été maladroitement traduite du fait du **narratur** passif qui introduisait deux infinitifs au passé (il fallait impérativement respecter cette antériorité dans la traduction). Le plus simple et le plus élégant était de rendre le passif par une incise telle que « dit-on », « raconte-t-on ». « Dont on raconte qu'il l'a nettoyée » a bien entendu été accepté, mais il est bon de proposer un texte aussi élégant que possible.

Avec le verbe *inquinare* « souiller », « corrompre », on ne peut recourir au sens atténué de « déshonneur » et « fantaisies » pour rendre *stupris* et *libidinibus*, à comprendre comme « viols » ou « dépravations » et « débauches ».

Phrase 2

Nec mirum, cum esset adulterio genitus Alcmenae.

« Rien d'étonnant à cela, puisqu'il était né de l'adultère d'Alcmène. »

Quelques copies ont rapporté **mirum** à Hercule, provoquant ainsi un contre-sens, voire un coûteux non-sens. L'expression *non est mirum* est pourtant présente dans le Gaffiot et n'offrait pas de difficulté particulière.

Le **cum** devait être compris comme subordonnant à sens causal, puisque suivi du subjonctif.

Phrase 3

Quid tandem potuit in eo esse diuini, qui suis ipse utiis mancipatus, et mares et feminas contra omnes leges infamia, flagitio, dedecore adfecit ?

« Qu'aurait-il pu donc y avoir de divin chez cet être qui, s'étant fait lui-même esclave de ses propres vices, a couvert d'infamie, d'opprobre, de honte aussi bien hommes que femmes, au mépris de toutes les lois ? »

Il ne fallait pas voir en **quid** une conjonction de subordination au sens de « comment » ou « pourquoi », mais un pronom interrogatif construit avec **diuini**, littéralement : « quoi de divin » – traduction à proscrire dans le rendu final, cela va sans dire. **Eo** renvoyait à Hercule, mais le jury a admis un sens plus indéfini, comme « chez un homme qui ». Quoi qu'il en soit, **eo** est l'antécédent de **qui**.

Les candidates et candidats doivent connaître le sens conditionnel que peuvent revêtir les verbes marquant la possibilité et l'obligation (*Grammaire latine complète* de Sausy §346). C'était le cas ici pour **potuit** qui, au parfait, devait être traduit par « aurait pu ».

La virgule après **mancipatus** devait aider à identifier un participe mis en apposition, mais en aucune façon un nom (« vente », « fonction »), ce qui conduisait inévitablement à un non-sens. Une traduction comme « se faire l'esclave » a été valorisée, mais l'on pouvait simplement rendre le verbe par « s'abandonner » ou « s'aliéner ».

Il est important de ne pas omettre de mot, ainsi que cela a pu être le cas pour **suīs**, dont l'expression, non nécessaire ici d'un point de vue grammatical, marquait une insistance, et de rendre la répétition également à valeur d'insistance **et... et**. Nous ne reviendrons pas sur la mauvaise compréhension de **suīs** ou **uītīs**, mais **mares** « homme » a souvent dérouté, confondu avec **mare** « mer », voire **matres** « mères », certains ou certaines soupçonnant au passage une coquille qui n'en était pas.

La construction **contra omnes leges** « au mépris de toutes les lois » n'a pas toujours été comprise, alors que l'ordre latin ne différait pas du français et **omnes** s'est vu parfois associé à **mares** ou **feminas**.

Adfecit devait être pris non au sens de « pourvoir » ou « affaiblir », mais au sens fort de « faire subir », « exposer », comme l'exigeait le contexte. Le jury a valorisé les copies qui en ont bien tenu compte. Ce passage un peu délicat exigeait une attention soutenue et a souvent posé des difficultés.

Phrase 4

Sed ne illa quidem, quae magna et mirabilia gessit, talia iudicanda sunt, ut uirtutibus diuinis tribuenda uideantur.

« Mais même ce qu'il a accompli de grand et d'admirable n'a pas à être jugé si impressionnant qu'il faille à l'évidence l'attribuer à des qualités divines. »

Curieusement, beaucoup n'ont pas identifié l'expression pourtant courante **ne... quidem** « pas même », qui apparaît en haut de l'article **ne**, à condition de choisir la troisième forme. Notons au passage que la version la plus récente du Gaffiot propose un commode encart grisé récapitulant les sens principaux pour un long article. D'autres candidates et candidats ont omis la valeur négative de **ne**, générant ainsi un fâcheux contre-sens.

La construction de cette phrase complexe était la suivante : **illa quae**, que l'on peut traduire dans un premier temps par « les choses que » – mais il faudra bien entendu trouver une formulation plus élégante dans la version finale – introduisait une proposition relative avec pour sujet du verbe **gessit** Hercule. **Magna et mirabilia** se rapportaient à **illa**, sujet de l'adjectif verbal **iudicanda sunt** de la principale. Suit une subordonnée de sens consécutif introduite par **talia**, en corrélation avec **ut**. Le verbe de cette subordonnée, **uideantur**, avait également pour sujet **illa**, suivi d'un second adjectif verbal, **tribuenda**, avec **esse** sous-entendu.

Une fois cette construction mise en évidence, le défi résidait dans la façon de rendre de façon élégante cette phrase, sans oublier la valeur d'obligation des adjectifs verbaux.

Phrase 5

Quid enim tam magnificum, si leonem aprumque superavit, si aves deiecit sagittis, si regium stabulum egressit, si uiraginem uicit cingulumque detraxit, si equos feroces cum domino interemit ?

« Qu'y a-t-il en réalité de si grandiose à avoir triomphé d'un lion et d'un sanglier, abattu des oiseaux à l'aide de flèches, purgé une écurie royale, vaincu une amazone et lui avoir enlevé sa ceinture, tué des chevaux farouches en même temps que leur maître ? »

Pour qui connaissait bien l'histoire d'Hercule, ce passage ne présentait pas de difficultés particulières. **Quid** devait là aussi être entendu dans son sens de pronom interrogatif « quoi » et associé à **magnificum**. La ponctuation, la syntaxe et la logique ne permettaient pas de lier cet adjectif à **leonem**. On reconnaîtra dans cette phrase l'évocation de six travaux d'Hercule : la victoire remportée sur le lion de Némée et le sanglier d'Érymanthe ; les oiseaux du lac Stymphe abattus par les flèches du héros ; les fameuses écuries d'Augias, qu'Hercule a dû nettoyer en un jour ; la ceinture d'Hippolyte, reine des Amazones, qu'il devait obtenir ; les chevaux mangeurs de chair humaine du cruel roi Diomède, qu'Hercule tua et donna à dévorer à ses bêtes féroces.

Une maîtrise de ces exploits permettait d'éviter les écueils liés non pas à la construction de la phrase, mais aux choix lexicaux. Notre but n'étant pas de constituer un bêtisier, mais de venir en aide au futur candidat ou candidate, nous nous contenterons de redire la nécessité de posséder un bagage culturel solide pour aborder les épreuves d'agrégation, quelles qu'elles soient.

Phrases 6 et 7

Opera sunt ista fortis uiri, hominis tamen. Illa enim quae uicit fragilia et mortalia fuerunt.

« Ce sont là les œuvres d'un homme valeureux, mais d'un simple humain. Ce qu'il a vaincu était en effet périssable et mortel. »

Le latin distinguant **uir** et **homo**, il était bon de ne pas traduire les deux mots par « homme ». Certaines copies ont identifié **fortis uiris** et **hominis** comme des datifs quand il s'agissait de compléments du nom **opera** au génitif. De plus, si **iste** peut recouvrir un sens péjoratif, il n'en était rien ici. Le démonstratif associé à **opera** renvoyait simplement aux travaux qui venaient d'être évoqués.

Illa pouvait être traduit par « ce », mais il était possible de préciser le démonstratif par « ces monstres », « ces adversaires », pour désigner ainsi ceux auxquels Hercule s'était opposé. Dans la mesure où **uicit** apparaissait dans la phrase 5 en un emploi identique, il convenait de le traduire de la même façon dans les deux cas. On s'efforcera de faire toujours ainsi, sauf si le mot revêt un sens légèrement différent dans un autre contexte. Ce peut être le cas de **virtus** dans cet extrait, surtout s'il est au singulier en un endroit et au pluriel dans un autre, le sens pouvant recouvrir alors des réalités différentes.

Même s'il est tentant de traduire **fragilia** par « fragiles », le sens ne convenait pas ici et l'on doit veiller à se méfier des mots transparents. Dans ce contexte, ni la fragilité ni la faiblesse ne pouvait s'appliquer aux puissants adversaires d'Hercule, si l'on pense au lion de Némée ou au sanglier d'Érymanthe, mais bien leur caractère périssable et éphémère.

Phrase 8

« Nulla est enim », quod ait orator, « tanta uis, quae non ferro ac uiribus debilitari frangique possit : animum uincere, iracundiam cohibere » fortissimi est.

« "Il n'est pas en effet, comme l'affirme l'orateur, de puissance si grande que l'on ne puisse l'affaiblir ni la briser par le fer et la force : se vaincre soi-même, contenir sa colère" est le propre d'un homme très valeureux. »

Encore une fois, la ponctuation aidait à la construction de cette phrase. Tout d'abord, les virgules et les guillemets permettaient d'isoler l'incise **quod ait orator**. Le **quod** ne devait pas être omis et ne revêtait pas un sens causal. Comme pour « l'Africain », qu'il était fautif d'explicitier par « Scipion », « Cicéron » ne devait pas être substitué à « l'orateur ». C'est un choix délibéré de la part de Lactance et nullement isolé que de désigner ce célèbre personnage comme l'orateur par excellence, de sorte qu'il n'ait aucun besoin de mentionner son nom.

Nulla et **uis** fonctionnent ensemble ; **uis** (« puissance », « force ») a parfois été confondu avec *uir*. Nous ne saurions trop recommander la plus grande vigilance afin d'éviter ces confusions pouvant entraîner de coûteux non-sens. Une liste de mots susceptibles de générer de telles erreurs pourrait être élaborée avec profit tout au long de l'année de préparation.

Tanta se construisait en corrélation avec **quae** (« si grande que ») et peu de candidates et candidats se sont aperçus que cette citation de Cicéron était partiellement traduite dans le Gaffiot, vers la fin de l'article *tantus* : « il n'y a pas de puissance si grande qu'on ne la puisse briser par le fer ». Que d'erreurs auraient été évitées par une lecture plus attentive de cet article... Il fallait notamment bien identifier les deux infinitifs au passif et faire de la « puissance » le sujet de **possit**.

De même, Gaffiot proposait la traduction « se vaincre soi-même » pour **animus vincere**. La construction **est** + génitif « c'est le propre de », pourtant relativement courante et à connaître, n'a pas toujours été identifiée.

Phrases 9 et 10

Quae ille nec fecit umquam nec potuit. « Haec qui faciat, non ego eum cum summis uiris comparo ; sed simillimum deo iudico. »

« Mais cela, lui, jamais il ne l'a fait ni n'en a été capable. "Celui qui serait capable de faire cela, pour ma part, je ne le compare pas aux plus grands hommes ; mais je le juge tout à fait semblable à un dieu". »

Cette courte phrase 9 offrait quelques petites difficultés : **quae**, relatif de liaison à ne pas omettre ; Hercule à identifier dans le **ille** ; **potuit** à rendre par un conditionnel passé.

Le héros n'ayant pas été nommé depuis plusieurs lignes, le jury a accepté l'explicitation « Hercule » dans la traduction. On pouvait éventuellement voir dans le **ille** une connotation méliorative, à entendre de façon ironique dans ce contexte.

La construction de la phrase 10 a souvent été mal comprise : **qui** devait être traduit par « celui qui », sujet de **faciat**, au subjonctif présent pour exprimer le potentiel (Sausy §349) et **haec**, COD, reprenait *animus vincere, iracundiam cohibere*. Puis *qui faciat* était repris par **eum**. Le reste ne posait pas de difficulté, à condition de veiller à respecter la personne de **comparo** et **iudico** et de ne pas omettre de rendre le superlatif de **simillimum**.

Phrase 12

Vellem adiecisset de libidine, luxuria, cupiditate, insolentia, ut uirtutem eius impleret quem deo similem iudicabat.

« Je souhaiterais qu'il ait ajouté quelques mots sur la débauche, le goût du luxe, l'avidité, l'intempérance afin de compléter les qualités de celui qu'il jugeait semblable à un dieu ».

Cette phrase n'a pas toujours été bien comprise. Pour une question de temps, sans doute, certains candidats ou candidates ont confondu le verbe **uellem** (forme de subjonctif imparfait de *uolo* à la 1^e personne du sg.) avec le nom *uellus*, *eris*, n. « toison, peau de bête », par un rapprochement précipité avec la peau du lion de Némée, peut-on penser. Outre le problème de construction que générait cette erreur, *uellus*, avec un radical en *ueller-*, ne pouvait aucunement se décliner en *uellem* à l'accusatif, d'autant plus qu'il s'agit d'un neutre.

Le subjonctif imparfait en proposition principale a une valeur d'irréel, que l'on traduit le plus souvent par un conditionnel présent (Sausy §350). L'emploi de ce temps était conforté par le plus-que-parfait de **adiecisset** marquant une antériorité, le sujet de ce verbe étant logiquement Cicéron que Lactance venait de citer. *Volo* peut se construire directement avec un verbe au subjonctif sans subordonnant en latin classique (voir les nombreux exemples de Cicéron dans l'article *uolo* du Gaffiot en I, 5).

Une fois cette première difficulté résolue, il convenait de ne pas négliger la note qui invitait à sous-entendre **aliquid** après **adiecisset**. Le jury s'est étonné que certaines ou certains ne se soient pas saisis de cette aide qui facilitait grandement la compréhension de la phrase : « je souhaiterais qu'il ait ajouté quelque chose », expression que l'on se gardera de conserver dans la version finale de sa traduction.

La préposition **de** régissait les quatre noms suivants ; le jury a valorisé les copies qui assimilaient cette énumération à une liste de péchés, choix pertinent dans un écrit chrétien.

Le subordonnant **ut**, de sens final, introduisait une proposition avec un verbe au subjonctif, comme il se doit, mais c'est surtout **eius quem** qui a été parfois mal construit : *eius* se rapportait à **uirtutem**, mais servait ensuite d'antécédent à *quem* : « les qualités de celui que ».

Phrase 13

Non enim fortior putandus est qui leonem quam qui uiolentam et in se ipso inclusam feram superat, iracundiam.

« On ne doit pas en effet estimer plus valeureux celui qui triomphe d'un lion plutôt que celui qui triomphe de la bête sauvage et violente enfermée en lui-même, la colère. »

Le sujet de l'adjectif verbal **putandus est**, à valeur d'obligation, était **qui leonem superat**. Il était bon néanmoins de veiller à conserver, autant que faire se peut, l'ordre de la phrase latine en usant d'une forme impersonnelle : « Ne doit pas être estimé plus valeureux celui qui... ».

Quam introduisait le complément du comparatif : « plus valeureux que celui qui », **superat** se trouvant en facteur commun des deux *qui* et devait être traduit comme dans la phrase 5.

La fin exigeait une attention portée à la classe grammaticale de la suite de mots à l'accusatif singulier, ainsi qu'à la syntaxe. Il ne fallait pas confondre **feram** « bête sauvage » avec le nom *ferrum* « fer », l'adjectif *ferreus* « de fer » ni avec une forme de subjonctif présent ou de futur indicatif de *fero*. Il ne pouvait s'agir non plus de l'adjectif *ferus*, car la construction réclamait un nom. Le participe **inclusam** se rapportait à *feram*, tout comme **uiolentam**, à ne pas confondre avec *uiolentiam*. Quant à **iracundiam**, isolé par une virgule, il s'agissait d'une apposition de *feram*.

VERSION GRECQUE

Rapport établi par Ajda Latifses.

Le texte proposé à la session 2025 était tiré de la fin du *Banquet* de Platon : après les éloges de l'amour prononcés par Phèdre, Pausanias, Éryximaque, Aristophane et Agathon, fondés sur les discours de savoir traditionnels, Socrate a pris la parole pour proposer un éloge radicalement différent, à la fois par son contenu — il récuse que l'amour soit beau, puisqu'il est amour de la beauté — et par sa forme — il est présenté comme un dialogue avec la prêtresse Diotime, laquelle initie Socrate aux mystères du véritable amour qui conçoit dans la beauté. Mais alors que le dialogue semblait avoir atteint un sommet de solennité philosophique, le ton est brusquement rompu par l'arrivée d'Alcibiade, qui fait irruption, complètement ivre, au milieu de la compagnie. Après avoir plaisanté avec les autres convives, Alcibiade aperçoit soudain Socrate : il blêmit et le couvre de reproches, révélant ainsi la violence de l'amour qu'il éprouve pour le philosophe. Invité à faire à son tour un éloge de l'amour, il refuse et fait à la place un éloge de Socrate, dans lequel il raconte la relation étrange qu'il a eue avec lui : alors qu'il passait pour l'un des plus beaux jeunes gens d'Athènes, et Socrate, pour un homme particulièrement laid, il a été pris d'une telle passion pour lui qu'il a désiré fortement lui offrir ses faveurs, au point de lui tendre des pièges pour que Socrate accepte ce qu'il aurait dû supplier d'obtenir.

C'est à cette partie de l'éloge de Socrate par Alcibiade qu'appartient le texte proposé. Les premières phrases évoquent les ruses qu'invente Alcibiade pour retenir le philosophe dans sa maison après le dîner. Puis il s'interrompt et commente son propre discours, pour justifier par avance sa franchise, dans le récit de la scène très intime qui va suivre. Il donne trois raisons, d'abord son ivresse, ensuite sa volonté de préserver la mémoire d'un acte extraordinaire de Socrate — sa continence en présence d'un si beau jeune homme —, enfin la capacité des convives qui l'écoutent à le comprendre, parce qu'ils ont subi la même morsure amoureuse que lui, en entendant les discours de Socrate. Alcibiade compare ainsi ceux qui, comme lui, ont été sensibles au charme puissant des paroles du philosophe et en ont été transformés, aux victimes d'une morsure de vipère, qui seules peuvent se comprendre entre elles, parce qu'elles ont fait l'expérience de la douleur inouïe qu'elle cause.

L'extrait a été retenu par le jury parce qu'il possédait, outre son intérêt intrinsèque, la qualité attendue d'un texte de concours, à savoir d'être à la fois accessible et discriminant. En effet, les premières phrases ne présentent pas de difficultés majeures : elles sont à la fois courtes, d'une syntaxe simple et d'un contenu narratif. Une première difficulté apparaissait avec la rupture énonciative de la ligne 7, marquée par les points de suspension, lorsqu'Alcibiade interrompt son récit pour commenter son propre discours. La phrase des lignes 7 à 10 présente la difficulté supplémentaire de contenir un proverbe — difficulté que le jury a toutefois tenté de diminuer à la fois par les guillemets et par l'ajout d'une note. La phrase suivante introduit la métaphore de la morsure de la vipère, qui gouverne toute la fin du texte. Enfin, la difficulté principale était constituée par la dernière phrase : elle est à la fois la plus longue du texte et elle possède une syntaxe particulièrement tortueuse, qui imite le langage d'un homme ivre, avant de s'achever par une anacoluthie particulièrement abrupte. Le jury espérait que l'enchaînement logique de l'ensemble du texte permettrait aux candidats de surmonter cette difficulté finale — et son espoir n'a pas été complètement déçu.

En effet, la moyenne de cette session est particulièrement satisfaisante, à 8,67, soit plus d'1,5 point de plus que la moyenne de l'année précédente (7,04), pour un effectif équivalent (36 copies, contre 39 l'an dernier). Le jury a utilisé, comme c'est l'habitude désormais, l'ensemble de l'échelle des notes, de 0,5 à 20. La copie qui a obtenu 20 n'a pas présenté une version parfaite : simplement, la meilleure copie, qui présentait un niveau remarquable, a été prise comme étalon du concours. 12 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 10, parmi lesquelles 8 copies, soit un peu plus de 22% du paquet, ont obtenu une note supérieure ou égale à 14. Cette amélioration, qui correspond à l'impression du jury lors de la correction, ne doit pas toutefois être surinterprétée : les difficultés

observées les années précédentes demeurent, à la fois pour la langue grecque et pour la maîtrise du français. En outre, l'érosion des effectifs du concours se poursuit, résultat — profondément regrettable et inquiétant — d'un manque criant d'attractivité du métier d'enseignant.

Nous proposons désormais une analyse grammaticale et une traduction au fil du texte :

I. 1-2.

Le texte s'ouvre par la forme verbale προκαλοῦμαι, première personne du singulier, au présent de narration et à la voix moyenne, du verbe contracte προκαλέω, complétée par la tournure πρὸς + infinitif substantivé (« inviter à »). L'adjonction du complément d'accompagnement « avec moi », dans la traduction française, pouvait rendre avec profit l'idée d'accompagnement portée par le préverbe συν- de συνδειπνεῖν, « dîner avec ». Le comparatif ὥσπερ introduit une tournure participiale, ἐραστῆς ... ἐπιβουλεύων, accompagnée d'un objet au datif (ἐπιβουλεύω + datif : « comploter contre », « tendre un piège à »), παιδικοῖς. Il importait de repérer que ce dernier terme, issu de l'adjectif substantivé τὰ παιδικά, était toujours utilisé au pluriel dans ce sens de « favori », « mignon » (traductions données par le Bailly), et était donc à rendre par un singulier. Enfin, l'adverbe ἀτέχνως, qui porte sur la comparative, devait se traduire dans son sens neutre de « absolument », « exactement », son sens étymologique de « sans artifice » (mentionné en premier dans le Bailly) étant évidemment incompatible avec le sémantisme du verbe ἐπιβουλεύω.

Je l'invite donc à dîner avec moi, exactement comme un amant qui tend un piège à un jeune garçon.

I. 2.

Dans la phrase suivante, la négation οὐδέ est employée de manière adverbiale et porte sur le démonstratif τοῦτο, employé comme accusatif de relation (« et pas même sur ce point »). L'aoriste ὑπήκουσεν (3^e p. du singulier actif) succède au présent de narration de la phrase précédente ; étant donné la forme discursive de l'extrait, le jury a accepté une traduction de ce temps par le passé composé aussi bien que par le passé simple, en cette occurrence comme dans les suivantes. La construction de ce verbe, dont le sens premier est « prêter l'oreille à », « obéir à », appelle un complément au datif, ici le pronom personnel μοι. La forme ἐπέισθη, aoriste passif 3^e p. du singulier de πείθω, n'a pas toujours été bien reconnue par les candidats. S'il était enfin difficile de rendre avec toutes leurs nuances la succession des adverbes et particules ὁμῶς δ'οὔν, il importait de marquer le sens adversatif de la deuxième partie de la phrase.

Et même sur ce point, il n'accepta pas rapidement ma proposition [ou, plus loin du texte : il tarda à accepter] ; mais tout de même, avec le temps, il se laissa persuader.

I. 2-3.

La troisième phrase s'ouvre sur une subordonnée temporelle introduite par ἐπειδή (« quand »), suivi de l'indicatif aoriste moyen 3^e p. du singulier ἀφίκετο. Dans la principale, il convenait de donner au participe aoriste δειπνήσας (nominatif masculin singulier, apposé au sujet implicite – Socrate – du verbe ἐβούλετο) un sens circonstanciel temporel suffisamment clair : ce qui met ici un obstacle au plan initial d'Alcibiade, c'est que Socrate entend partir aussitôt « après avoir dîné ». Dans la deuxième partie de la phrase, le participe présent αἰσχυρόμενος (nominatif masculin singulier portant sur le sujet « je ») a quant à lui une valeur causale (« ayant honte » = « comme j'avais honte »), expliquant la résignation d'Alcibiade à laisser partir Socrate – résignation exprimée par le verbe ἀφήκα, à l'aoriste actif 1^e p. du singulier du verbe ἀφίημι.

Et quand il vint la première fois, après avoir dîné, il voulait partir ; et alors, comme j'avais honte, je le laissai aller.

I. 4-5.

En tête de phrase, Αὐθις δὲ fait pendant à τότε μὲν – adverbe qui reprenait lui-même τὸ πρῶτον

– dans la phrase précédente : au récit de la première tentative d’Alcibiade auprès de Socrate, succède et s’oppose à présent le récit d’un deuxième essai. La répétition narrative est d’ailleurs marquée par le retour du verbe ἐπιβουλεύω présent dans la première phrase, et ici repris sous la forme participiale ἐπιβουλεύσας (aoriste nominatif masculin singulier), apposée au sujet « je ». La subordonnée temporelle en ἐπειδὴ introduit un plus-que-parfait actif, qu’il était souhaitable de rendre par une tournure résultative (« comme il avait fini de dîner »). L’adverbe πόρρω accompagné du génitif ajoute en fin de proposition un complément de temps qui rend compte de la stratégie d’Alcibiade pour retenir Socrate. Après la subordonnée ἐπειδὴ ἐβούλετο ἀπιέναι, qui marque par le jeu de reprises lexicales la répétition de la situation évoquée lors du premier dîner, la ruse du locuteur se déploie grâce au participe présent moyen σκηπτόμενος apposé, au nominatif, au sujet « je », et introduisant une proposition complétive en ὅτι. À l’intérieur de cette dernière, l’optatif présent 3^e p. du singulier εἴη (de εἶναι, employé ici de manière impersonnelle), s’explique comme un optatif oblique appelé par le discours indirect. La proposition principale, qui marque le succès provisoire de la stratégie d’Alcibiade, est construite en fin de phrase autour du verbe à l’aoriste προσηνάγκασα, régissant une construction infinitive.

Alors, lui ayant tendu un nouveau piège, [ou, plus loin du texte : Alors, je lui tendis un nouveau piège :] une fois qu’il eut fini de dîner, je discutais jusque fort tard dans la nuit, et comme il voulait partir, prétextant qu’il était tard, je le contraignis à rester.

I. 6-7.

À partir d’ici, et comme le souligne l’adverbe de conséquence οὖν, le récit déploie les effets du plan d’Alcibiade, en commençant par exposer une situation apparemment favorable à ses projets érotiques. Le verbe à l’imparfait (moyen, 3^e personne du singulier) ἀνεπαύετο est complété par le groupe prépositionnel au datif ἐν τῇ ἐχομένῃ ... κλίνῃ, indiquant la position de Socrate, et celle de son lit. Le participe ἐχομένη avait ici le sens, spécifique à l’emploi moyen du verbe, de « être contigu à », « toucher à » ; ce sens appelle aussi un complément au génitif, ici le pronom personnel enclavé ἐμοῦ : littéralement, la formule signifie « sur le lit qui touchait à moi », c’est-à-dire « au mien ». Ce complément de lieu prépositionnel est ensuite lui-même complété par la proposition relative en ἐν ἣν, le relatif au datif féminin singulier ἣν ayant pour antécédent τῇ κλίνῃ. Pour le sens, l’antériorité de l’action de dîner par rapport à celle de se reposer invitait à traduire l’imparfait grec ἐδείπνει par un plus-que-parfait en français. La construction de la dernière proposition, enfin, repose sur la tournure οὐδεὶς ... ἄλλος ... ἢ, « personne d’autre ... que ». Sur le plan lexical, le substantif τὸ οἶκημα devait plutôt se traduire par la « demeure » ou « l’appartement » (celui des hommes, l’*andrôn*), plutôt que par la « chambre à coucher », qui ne correspond pas à l’espace du dîner où sont demeurés les deux convives.

Il se reposait donc sur le lit qui touchait le mien, celui sur lequel, précisément, il avait dîné, et personne d’autre ne dormait dans l’appartement que nous...

I. 7-10.

Alcibiade interrompt ici son récit pour s’adresser à ses auditeurs, et distingue, dans un jeu d’opposition en μὲν ... δέ, ce qu’il a dit jusque-là (μέχρι μὲν ... δεῦρο τοῦ λόγου) et ce qui lui reste à dire (τὸ δ’ἐντεῦθεν). Dans la première partie de la phrase, la locution δεῦρο + génitif indique « ce point du discours » où le locuteur est parvenu, tandis que la tournure impersonnelle à l’optatif potentiel καλῶς ἂν ἔχοι + infinitif (λέγειν) insiste sur la décence du propos, même dans le cas où il ne serait pas adressé à un public choisi : καί, utilisé adverbiallement, porte de fait sur la locution prépositionnelle πρὸς ὅντινοῦν, « même à n’importe qui ». La deuxième partie de la phrase, elle, repose d’abord sur un système hypothétique combinant une proposition principale à l’irréel du passé, ἂν ... ἡκούσατε (indicatif aoriste), et une proposition conditionnelle à l’irréel du présent, εἰ μή ... ᾗν (indicatif imparfait) dont le sujet est οἶνος. Cette structure n’a pas toujours été clairement repérée par les candidats, qui ont parfois omis d’intégrer la citation entre guillemets à la syntaxe globale de la phrase. Il fallait aussi repérer, dans la principale, la participiale au génitif μου λέγοντος, qui complète le verbe ἡκούσατε. Dans

l'hypothétique en εἰ μὴ, le participe substantivé τὸ λέγόμενον – un accusatif de relation – correspond à la locution bien connue, et traduite dans le Bailly, « comme l'on dit ». Elle introduisait le proverbe cité entre guillemets, qui associait au caractère véridique du vin (qui seul intéresse ici le locuteur du banquet) celui des enfants – ce que la note tâchait d'éclairer pour les candidats.

Une rupture de construction dans l'introduction du dernier mouvement de phrase pouvait faire difficulté. De fait, l'expression πρῶτον μὲν, dans l'hypothétique en εἰ μὴ faisait attendre, au sein même de celle-ci, un deuxième volet en δέ. Ce dernier n'arrive pas, et la structure hypothétique à l'irréel se referme ; mais sémantiquement, ἔπειτα, « ensuite », fait bien pendant à πρῶτον, « d'abord », et introduit une deuxième raison justifiant la poursuite du discours d'Alcibiade, exprimée cette fois par une tournure à l'indicatif, ἄδικόν μοι φαίνεται, « il me semble injuste », rejetée en fin de phrase. Celle-ci est précédée d'une proposition infinitive complétive, composée par l'infinitif aoriste actif ἀφανίσαι et son COD ἔργον ὑπερήφανον, et dont le sujet sous-entendu est un « je ». C'est ce sujet sous-entendu qui explique l'accord à l'accusatif masculin singulier du participe aoriste ἐλθόντα, qui lui est apposé.

Jusqu'à ce point de mon histoire, assurément, il serait convenable de la raconter même à n'importe qui : mais à partir d'ici, vous ne m'auriez pas entendu la raconter si, d'abord, comme l'on dit, « le vin (avec les enfants et sans les enfants) n'était véridique » ; ensuite, passer sous silence un acte magnifique de Socrate, alors que j'en suis venu à un éloge, me paraît injuste.

I. 10-13.

La justification du discours d'Alcibiade se poursuit dans la phrase suivante avec la coordination ἔτι δέ. Est alors introduite, avec le sujet de la première proposition, l'image de la morsure de vipère, qui traverse toute la fin de l'extrait. Ce sujet se décompose en un GN, τὸ πάθος, complété dans l'enclave par un CDN, le participe aoriste passif – souvent mal identifié dans les copies – du verbe δάκνω, « mordre », substantivé par l'article au masculin singulier, τοῦ δηχθέντος. Ce participe est à son tour accompagné du complément d'agent ὑπὸ τοῦ ἔχουσ. Le complément d'objet du verbe ἔχει, le terme κᾶμ', qui combine une crase et une élision (= καὶ ἔμε, « moi aussi », καὶ ayant ici un sens adverbial), établit la comparaison entre le locuteur et l'homme mordu par la vipère, dont la situation est développée après le point en haut. Le pluriel indéfini φασί (que l'on peut traduire par « on dit ») introduit alors un discours indirect composé d'une proposition infinitive dont le sujet est le pronom indéfini τινὰ accompagné du participe aoriste actif παθόντα et de son COD τοῦτο, et le verbe, ἔθελειν, précédé de la négation οὐκ. Ce dernier commande l'infinitif complément d'objet λέγειν, à son tour complété par la relative οἷον ἦν – l'antécédent neutre de οἷον étant τοῦτο. La rallonge syntaxique initiée par πλὴν (« sauf ») introduit une exception au refus de parler (λέγειν) portant sur les destinataires du discours, évoqués par le participe parfait substantivé au datif masculin pluriel, τοῖς δεδηγμένοις (du même verbe δάκνω, « mordre » que plus haut). La fin de la phrase appose à ce participe substantivé l'adjectif μόνοις accompagné de deux participes futurs également au datif masculin pluriel, γνωσομένοις τε καὶ συγγνωσομένοις, dont l'adverbe introducteur ὥς souligne la valeur causale (« en tant que », « dans l'idée que »). Ces deux participes introduisent enfin une subordonnée éventuelle en εἰ, articulée autour du verbe à l'imparfait ἔτολμα et de ses deux infinitifs compléments d'objet, δρᾶν τε καὶ λέγειν, accompagnés du complément prépositionnel exprimant la cause, en ὑπὸ + génitif, « sous l'effet de ».

De plus, l'état de celui qui a été mordu par la vipère me possède, moi aussi : on dit en effet, n'est-ce pas, qu'un homme qui a éprouvé ce mal ne veut pas dire comment c'était, sauf à ceux qui ont été mordus, dans l'idée qu'eux seuls comprendront et pardonneront, s'il a osé tout dire et tout faire sous l'effet de la douleur.

I. 13-19

La dernière phrase concentre les principales difficultés du texte. Elle se compose d'une série de participes au nominatif apposés au sujet, ἐγώ (I. 13). Ces participes sont δεδηγμένος (I. 13), participe

parfait passif de δάκνω, « mordre », puis πληγείς et δηχθείς (l. 14), participes aoristes passifs de πλήσσω, « frapper », et δάκνω, et enfin ὀρώ, participe présent actif de ὀράω (l. 16), « voir ». Les participes πληγείς et δηχθείς, coordonnés entre eux, sont apposés à δεδηγμένος, comme s'ils le reformulaient, tandis qu'ὀρώ est coordonné par καί aux précédents. Chaque participe possède ses compléments, auxquels s'attachent plusieurs relatives, ce qui crée la longueur de la phrase et donne l'impression d'une syntaxe alambiquée. En outre, la phrase s'achève par une remarquable rupture de construction : le verbe principal, qui forme le dernier mot de la phrase, ἀκούσεσθε, n'a pas pour sujet le support de tous les participes apposés, le pronom ἐγώ, mais le sujet de la proposition qui précède immédiatement la principale, πάντες γὰρ κεκοινωνήκατε τῆς φιλοσόφου μανίας τε καὶ βακχείας (l. 18), qui correspond à l'ensemble des auditeurs, auxquels Alcibiade s'adresse à la deuxième personne du pluriel.

Le premier participe, δεδηγμένος, a deux compléments, ὑπὸ ἀλγεινότερου et τὸ ἀλγεινότατον. Ce sont deux emplois substantivés de l'adjectif ἀλγινός, « douloureux », au comparatif puis au superlatif. Le premier est un complément d'agent : « mordu par quelque chose de plus douloureux [que la vipère, c'est-à-dire par les paroles de Socrate] ». Le second est un accusatif de relation : « et à l'endroit le plus douloureux », c'est-à-dire « le plus sensible ». Le jury a accepté les traductions qui ne gardaient pas le même terme pour les deux adjectifs, considérant que les deux solutions — garder le même terme, « douloureux », pour se rapprocher du grec, ou passer de « douloureux » à « sensible », pour gagner en précision — avaient leurs avantages. Au second adjectif substantivé, τὸ ἀλγεινότατον, est rattachée une relative, ὧν ἂν τις δηχθείη. Le relatif ὧν est au génitif pluriel par attraction : le pronom relatif, qui devrait théoriquement être à l'accusatif de relation neutre pluriel ἃ, a été attiré au cas d'un antécédent élidé, et que l'on peut restituer sous la forme du démonstratif au génitif partitif neutre pluriel, τούτων. Le relatif ὧν recouvre ainsi un τούτων ἃ — littéralement « l'endroit le plus sensible *parmi* ceux *quant auxquels* », c'est-à-dire « *parmi* ceux où on pourrait être mordu ». Le verbe δηχθείη est à l'optatif potentiel, accompagné de ἂν.

La relative est suivie d'une section entre tirets, qui contient trois termes à l'accusatif coordonnés, les substantifs καρδίαν et ψυχὴν, puis le relatif indéfini ὃ τι. Ces termes sont apposés à l'accusatif de relation τὸ ἀλγεινότατον. Le relatif ὃ τι a pour antécédent non pas l'endroit lui-même où Alcibiade a été mordu, mais le *nom* de cet endroit : « le cœur, ou l'âme, ou quelque que soit le nom qu'il faille lui donner ».

Après le groupe entre tirets, la phrase semble recommencer : alors que le τε de δεδηγμένος τε semblait annoncer un second terme, celui-ci ne vient pas, mais δεδηγμένος est repris par δηχθείς et accompagné de πληγείς. Seulement, comme δηχθείς est le second terme de l'expression, la reprise n'apparaît pas clairement, ce qui renforce le sentiment d'une anacoluthie. Les deux participes aoristes passifs πληγείς et δηχθείς ont un complément d'agent, ὑπὸ τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ λόγων, qui explicite le comparatif ἀλγεινότερου, complément d'agent du premier participe. Le substantif λόγων est complété par une proposition relative, οἱ ἔχονται ἐχίδνης ἀγριώτερον. Le comparatif ἀγριώτερον a ici une valeur adverbiale ; il forme avec le verbe ἔχονται une locution idiomatique bien connue, analysée traditionnellement selon la formule ἔχω + adverbe = εἰμι + adjectif. Le génitif ἐχίδνης est le complément du comparatif ἀγριώτερον : « qui sont plus féroces qu'une vipère ».

Le groupe au génitif νέου ψυχῆς μὴ ἀφυοῦς, « l'âme d'un jeune homme qui n'est pas sans qualité », forme une prolepse : il appartient à la subordonnée temporelle à l'éventuel introduite par ὅταν. Il est en effet le complément du verbe principal de la temporelle, le subjonctif aoriste λαβῶνται, dont le sujet sont les discours philosophiques.

La proposition suivante, καὶ ποιοῦσι δρᾶν τε καὶ λέγειν ὅτιοῦν, est le prolongement de la relative, au sens où ποιοῦσι est coordonné à ἔχονται, comme le montre le fait qu'il soit à l'indicatif, et non au subjonctif comme λαβῶνται. La construction de cette proposition est du type ποιεῖν + accusatif + infinitif, au sens de « faire faire à quelqu'un » : ποιοῦσι a un complément d'objet sous-entendu, l'âme du jeune homme, qui est le sujet des infinitifs δρᾶν et λέγειν. Quant au relatif indéfini ὅτιοῦν, il est COD des deux infinitifs : « qui [lui] font faire et dire n'importe quoi ».

Apparaît ensuite le troisième participe apposé, ὀρώ. Il a pour complément une liste de noms propres à l'accusatif pluriel, Φαίδρους, Ἀγάθωνας, Ἐρυξιμάχους, Παισανίας, Ἀριστοδήμους τε καὶ

Ἀριστοφάνης. L'emploi du pluriel des noms propres semble ici proche d'un usage français : Alcibiade dit qu'il voit « des Phèdre, des Agathon, des Éryximaque... » pour dire qu'il voit *des gens comme* Phèdre, Agathon, Éryximaque, c'est-à-dire des hommes de leur trempe.

Alcibiade s'interrompt ensuite pour parler de Socrate, dans une prétérition : Σωκράτη δὲ αὐτὸν τί δεῖ λέγειν ; — littéralement, « Quant à Socrate lui-même, pourquoi faut-il [c'est-à-dire à quoi bon] en parler ? » Σωκράτη est l'une des formes possibles de l'accusatif de Σωκράτης, avec Σωκράτην. Pour comprendre le sens, il faut imaginer Alcibiade qui passe en revue tous les convives qui ont reçu la morsure des discours philosophiques de Socrate, et dont le regard s'arrête ensuite sur Socrate : comme il est la source de la morsure, il pourra d'autant mieux le comprendre.

Après la parenthèse, Alcibiade coordonne à tous les noms propres à l'accusatif pluriel une relative indéfinie, καὶ ὅσοι ἄλλοι, « et tous les autres », pour englober d'un seul terme tous les autres participants. Il ajoute ensuite une indépendante en incise, πάντες γὰρ κεκοινωνήκατε τῆς φιλοσόφου μανίας τε καὶ βακχείας, qui explique pourquoi il peut s'adresser à tous les présents. Le terme φιλοσόφου pourrait être interprété comme un substantif au génitif masculin singulier, « le délire *du philosophe* » ; toutefois, il paraît plus vraisemblable qu'il soit un adjectif au génitif féminin, accordé par proximité avec μανίας, mais dont la valeur s'étend aux deux substantifs. En effet, φιλόσοφος, comme beaucoup d'adjectifs composés, a la même déclinaison au masculin et au féminin. Le parfait κεκοινωνήκατε paraît ici avoir pleinement sa valeur résultative, et peut donc être traduit par un présent : « tous en effet vous prenez part à la folie et au délire philosophiques ». Toutefois, le jury a également accepté une traduction au passé composé. Le style, là encore, imite le chemin sinueux des pensées d'Alcibiade, pris à la fois par le vin et ses sentiments pour Socrate : l'incise explique pourquoi Alcibiade pense qu'il peut s'adresser à tous les présents, alors que cette idée n'apparaît que dans la phrase suivante.

Enfin, le texte s'achève par la principale, διὸ πάντες ἀκούσεσθε, qui n'a pas le sujet attendu, mais celui de l'indépendante qui la précède immédiatement.

Pour ma part donc, mordu par ce qui est plus douloureux et à l'endroit le plus douloureux où on pourrait être mordu — le cœur, ou l'âme, ou quel que soit le nom qu'il faille lui donner — frappé et mordu par les discours de philosophie, qui sont plus féroces qu'une vipère quand ils s'en prennent à l'âme d'un jeune homme qui n'est pas sans qualité, et lui font faire et dire n'importe quoi, et voyant en outre des Phèdre, des Agathon, des Éryximaque, des Pausanias, des Aristodème et des Aristophane (quant à Socrate lui-même, à quoi bon en parler ?), et tous les autres, tous en effet vous prenez part à la folie et au délire philosophiques... c'est pourquoi, vous entendrez tous

VERSION DANS UNE LANGUE VIVANTE ÉTRANGÈRE

Les épreuves écrites de l'agrégation de Lettres modernes se caractérisent par une vaste proposition de langues étrangère au choix des candidates et candidats, pour l'exercice de la version : allemand, anglais, arabe, chinois, espagnol, hébreu, italien, polonais, portugais, roumain, russe et tchèque. L'offre ne trouve pas toujours preneurs : la session 2025 n'a connu aucune copie en chinois, hébreu ni polonais. Si la majorité des candidats et candidates se répartissent sur quelques langues seulement (avec une concentration toute particulière sur l'anglais et l'espagnol), les langues les plus rares sont sujettes à des variations annuelles.

Cette ouverture aux langues, littératures et cultures étrangères, évidemment très positive, n'interdit pas que les douze versions proposées constituent un seul et même jury. Les correcteurs des différentes langues, réunis par la présidence du jury, ont cette session de nouveau confronté leurs modalités de correction et ce qui les sous-tend : les attendus communs d'une épreuve de version pour un concours de futurs enseignants de langue et de littérature françaises. En préalable aux rapports de chacune des langues vivantes, rappelons donc ces éléments pleinement partagés :

- Tous les collègues linguistes ont pleinement conscience de ce que la version, à l'agrégation de Lettres modernes, est un exercice de langue française. Si la compréhension suppose évidemment un bon niveau dans la langue choisie, l'attention de tous les correcteurs concerne tout particulièrement la qualité de la langue cible. À ce sujet, il faut rappeler aux candidats que les fautes et incorrections dans la traduction se voient fortement sanctionnées, et que certaines peuvent à juste titre apparaître rédhibitoires pour de futurs professeurs de français.
- La démarche de correction est pleinement partagée, par une segmentation des textes et la construction d'un barème visant pour chaque unité à sanctionner et/ou valoriser la proposition de traduction compte tenu des difficultés spécifiques du passage retenu.
- Aucune version n'accepte la solution de facilité proposant des choix multiples de traduction, comme l'inscription sur la copie de deux mots français pour une occurrence dans le texte source. Il faut donc nécessairement se risquer à un choix de traduction. De la même manière, l'absence de toute proposition (le « blanc » parfois accompagné d'un point d'interrogation) est plus lourdement sanctionnée que le faux-sens ou l'approximation. Il convient donc toujours de se risquer à proposer une traduction, et de veiller à préserver un temps de relecture à la fin de l'épreuve pour présenter un texte français de bonne tenue.

Ce que nous empruntons ici au rapport de version italienne ci-après vaut ainsi pour l'ensemble du jury : « L'épreuve de version [...] au concours de l'agrégation de Lettres modernes vise à apprécier la double compétence linguistique des candidats [...]. Le jury attend des candidats qu'ils produisent une traduction fidèle au texte source, qui en respecte le sens, les structures, le ton et le registre sans réécriture ni interprétation.

[...] Le jury a ainsi valorisé les traductions proposant un français correct, précis, naturel et fluide ».

Cette concordance des vues et des principes de correction par les différents sous-groupes constituant le jury de langue vivante se traduit par une forte concordance des résultats. Ainsi, à la session 2025, les moyennes obtenues étaient de 8,21 en anglais et 8,30 en espagnol, pour s'en tenir ici aux langues disposant d'un nombre de candidats permettant l'établissement de moyennes pertinentes

VERSION ANGLAISE

Rapport présenté par Sandrine Merle avec la collaboration de Anne-Laure François, Maryline Gozlan-Boyer, Laurent Hélius, Céline Prest, Céline Pugnet, Elizabeth Ringuet, Ernest Toffa, Joseph Vallot et Anne-Emilie Wawrzyniak.

Présentation du sujet

Pour cette session, le choix du jury s'est porté sur un extrait du premier roman d'une trilogie écrite par l'auteure américaine Freida McFadden. Ce premier tome, un thriller psychologique intitulé *The Housemaid* et publié en avril 2022, est rapidement devenu un best-seller international, tout comme les deux tomes suivants, *The Housemaid's Secret* (2023) et *The Housemaid is Watching* (2024). Freida McFadden a reçu plusieurs distinctions, dont le prix des International Thriller Writers Awards pour *The Housemaid* en 2023.

Le personnage principal du roman, Millie, une ex-détenue libérée après dix ans de prison, est à la recherche d'un emploi. Elle parvient à se faire embaucher par une famille new-yorkaise aisée en tant qu'employée de maison. Pour Millie, obtenir ce travail est une chance inespérée et constitue pour elle un nouveau départ. Mais elle est bientôt confrontée au caractère instable et toxique de sa patronne, Nina Winchester. Le roman commence par un court prologue qui consiste en une prolepse. L'extrait sélectionné fait suite à ce prologue et correspond au début du premier chapitre du roman. Il s'agit de l'entretien d'embauche de Millie avec Nina Winchester. Si l'extrait ne présentait pas de difficultés particulières de compréhension, de nombreux passages pouvaient poser des problèmes de traduction.

Conseils d'ordre général

Les rapports de jury précédents regorgeant de conseils applicables chaque année, nous nous contenterons de relever deux éléments saillants constatés par les correcteurs cette année. Le jury s'étonne tout d'abord de la récurrence d'erreurs de conjugaison mais aussi de grammaire : à titre d'exemple, les règles de l'accord des participes passés avec être et avoir ne semblent pas maîtrisées par certains candidats. Par ailleurs, de nombreuses copies n'ont pas tenu compte des différences de matérialisation du dialogue entre l'anglais et le français, se contentant de reproduire en français les signes de ponctuation de l'anglais. Les passages de dialogue ont donc donné lieu à des erreurs de repérage préjudiciables.

Conseils, commentaires et suggestions de traduction par segments

Segment 1

"Tell me about yourself, Millie." Nina Winchester leans forward on her caramel-colored leather sofa, her legs crossed to reveal just the slightest hint of her knees peeking out under her silky white skirt. I don't know much about labels, but it's obvious everything Nina Winchester is wearing is painfully expensive.

« Parlez-moi de vous, Millie. » (Assise) sur son canapé en cuir / de cuir couleur caramel, Nina Winchester se penche en avant, les jambes croisées, ne laissant que (très) légèrement entrevoir ses genoux (qui affleurent) sous sa jupe en soie blanche / sa jupe de soie blanche / sa jupe blanche en soie. Je ne m'y connais pas beaucoup / je ne connais pas grand-chose en (matière de) marques mais il est évident que / mais de toute évidence tout ce que porte Nina Winchester coûte affreusement / horriblement cher.

Il convenait ici pour les candidats, à la suite d'une lecture attentive de l'ensemble de l'extrait, de s'interroger sur l'opportunité du tutoiement et de l'écarter. La position de Nina a parfois été mal

comprise, bien qu'on puisse s'attendre à ce que le verbe *to lean*, qui est un verbe irrégulier, soit connu. Le calque devait être évité pour *her legs*. De même, la traduction de *painfully expensive* a parfois été trop littérale, avec des propositions du type *douloureusement cher. Il fallait par ailleurs se garder de sur-traduire en prêtant à Nina l'intention de dévoiler ses genoux, et sélectionner la bonne acception de *label* (il ne s'agissait pas ici d'étiquettes, mais bien de marques de vêtements, comme la fin de la phrase le faisait clairement comprendre).

De nombreuses erreurs ont été relevées dans la ponctuation du dialogue. La réplique de Nina Winchester fait suite à celle ouvrant le texte. Si cette première réplique devait effectivement être introduite par des guillemets français (en chevrons), les suivantes nécessitaient un retour à la ligne et devaient être précédées d'un tiret. Le dialogue se poursuivant dans le reste du texte, il convenait de ne pas refermer ici le dialogue par des guillemets (et encore moins par des guillemets anglais en apostrophe).

Segment 2

Her cream blouse makes me long to reach out to feel the material, even though a move like that would mean I'd have no chance of getting hired.

To be fair, I have no chance of getting hired anyway.

"Well..." I begin, choosing my words carefully. Even after all the rejections, I still try.

Son chemisier crème me donne (très) envie de tendre la main pour (en) toucher le tissu / palper l'étoffe / la matière, même si (un) pareil / tel geste anéantirait toutes mes chances d'être embauchée. Pour être honnête / En toute honnêteté, je n'ai de toute façon aucune chance d'être embauchée.

- Eh bien... commencé-je, en choisissant mes mots avec soin/précaution.

(Car) malgré / en dépit des refus à répétition / la série de refus, je ne jette pas l'éponge / je ne baisse pas les bras.)

Ce segment a été compris dans son ensemble, bien que le début ait posé des difficultés lexicales : des interprétations fautives du terme *long* — qui exprime ici un souhait, un désir et non pas une longueur ou une durée — ont mené à des non-sens. Les termes *blouse*, *material* ainsi que *move* ont pu, quant à eux, faire l'objet de traductions approximatives (*blouse, *matériel, *matériau, *mouvement). Enfin, la fin du segment *I still try* a trop souvent été traduite mot à mot (*j'essaie encore) alors qu'un étouffement s'impose en français.

Pour les temps, il fallait reprendre l'emploi du présent avec l'effet d'immédiateté inhérent au style. Il fallait également respecter l'inversion sujet-verbe d'usage en français pour ponctuer les énoncés au discours direct : « commencé-je, » et non pas *je confirme, *je confirmerai, *je confirmais, ou encore *confirmerai-je ou *confirmais-je.

Le commentaire interne de Millie qui vient conclure ce segment pouvait enfin se distinguer visuellement par un retour à la ligne ou des parenthèses.

Segment 3

"I grew up in Brooklyn. I've had a lot of jobs doing housework for people, as you can see from my resume." My carefully doctored resume. "And I love children. And also..." I glance around the room, looking for a doggy chew toy or a cat litter box. "I love pets as well?"

J'ai grandi à Brooklyn. J'ai été employée comme / en tant que femme de ménage / j'ai travaillé comme employée de maison de nombreuses fois, comme vous pouvez le voir sur mon CV. (Mon CV, ou plutôt la version soigneusement falsifiée / enjolivée / retouchée / remaniée / modifiée de mon CV.) / (Mon CV méticuleusement / soigneusement retouché / falsifié / enjolivé / retouché / remanié modifié). Et j'adore les enfants. Et puis... Je parcours / balaye la pièce du regard / je jette un coup d'œil autour de moi, à la recherche d'un jouet à mâcher pour chien ou d'une litière pour chat. J'adore aussi... les animaux (de compagnie / domestiques) ?

Le segment ne présentait pas de difficultés syntaxiques particulières et sa compréhension était relativement aisée. Le point d'interrogation final a déstabilisé les candidates et candidats, qui ont pu croire à une coquille ; en réalité, ce point d'interrogation, bien présent, marquait l'hésitation de la narratrice et pouvait être maintenu tel quel en français ou traduit par des points de suspension. Il a pu y avoir des faux-sens sur *jobs* (*petits boulots), *glance* (qui indique un regard furtif, un coup d'œil, et non un examen attentif), *chew* (qui indique le but – un jouet à mâcher – et non le résultat – *un jouet mâchouillé / mastiqué), ou encore sur *doctored*, ce qui, dans ce dernier cas, pouvait amener à des contre-sens (*mon profil de doctorante).

La principale difficulté du segment consistait à éviter les calques et à moduler suffisamment la traduction pour obtenir une version française élégante, notamment dans la deuxième phrase *I've had... people* ; en outre, la technique du chassé-croisé pour traduire *I glance around the room* n'a pas toujours été appliquée, ce qui a pu aboutir à des calques très maladroits. Enfin, rappelons que le français est distributif : il s'agissait donc d'écrire « jouet pour chien » ou « litière pour chat » au singulier (et non chiens / chats).

Concernant l'italique anglais *carefully doctored*, la meilleure solution était l'emphasis lexicale, et non le soulignement de l'expression, qui n'avait pas de sens.

Le jury a déploré les erreurs d'orthographe, notamment grammaticales (*j'ai grandis, *j'ai grandie), et rappelle les graphies suivantes : falsifier, mâcher, litière, curriculum. La différence entre tache et tâche devrait, en outre, être acquise.

Segment 4

The online ad for the housekeeper job didn't mention pets. But better to be safe. Who doesn't appreciate an animal lover?

"Brooklyn!" Mrs. Winchester beams at me. "I grew up in Brooklyn, too. We're practically neighbors!"

"We are!" I confirm, even though nothing could be further from the truth.

La petite annonce / l'annonce (trouvée) en ligne pour cet emploi de femme de ménage / ce poste d'employée de maison ne mentionnait pas (la présence) d'animaux. Mais on n'est jamais trop prudent. / Mais on ne sait jamais. / Mieux vaut prévenir que guérir. Qui n'apprécie pas quelqu'un qui aime les animaux / un ami des bêtes ?

- Brooklyn ! s'exclame Mrs / Mme Winchester, un large sourire aux lèvres / avec un sourire radieux. Moi aussi, j'ai grandi à Brooklyn. Nous sommes / On est pratiquement / quasiment voisines !
- En effet ! / Tout à fait ! acquiescé-je / confirmé-je, même si rien ne pourrait être plus éloigné de la vérité / rien ne pourrait être moins vrai / même si rien ne pourrait être plus faux.

Si ce segment a posé peu de difficultés de compréhension, sa restitution a fait l'objet d'un certain nombre d'approximations d'ordre lexical, notamment en ce qui concerne *online ad* et *housekeeper job*. Plusieurs calques malvenus ont été relevés, par exemple la traduction *Nous le sommes pour restituer le sens de *We are*, ou *animal lover* traduit par *une amoureuse des animaux. Enfin, quelques copies ont été lourdement sanctionnées pour avoir utilisé « bien que » suivi de l'indicatif (*bien que rien ne pouvait...).

Segment 5

There are plenty of coveted neighborhoods in Brooklyn where you'll fork over an arm and a leg for a tiny townhouse. That's not where I grew up. Nina Winchester and I couldn't be more different, but if she'd like to believe we're neighbors, then I'm only too happy to go along with it.

Brooklyn regorge de quartiers prisés où il faut déboursier une somme astronomique pour une minuscule maison de ville / où une minuscule maison de ville coûte les yeux de la tête. Ce n'est pas là que j'ai grandi, moi. Nina Winchester et moi ne pourrions pas être plus différentes l'une de l'autre,

mais si cela lui plaît de penser que nous sommes voisines, alors je suis ravie d'abonder / d'aller dans son sens.

Dans cet extrait, une certaine familiarité se fait sentir. Le jury a donc accepté les contractions de « cela » à « ça », voire « ça me va (très bien) » pour la fin du segment, ainsi que des expressions familières pour traduire *an arm and a leg* dès lors qu'elles existent en français et transmettent bien la notion de somme exorbitante. En effet, en français les choses coûtent un bras ou un rein mais certainement pas *un bras et une jambe. Une autre formulation acceptable était d'inverser le propos : « où une minuscule maison de ville coûte les yeux de la tête » par exemple.

Le verbe *fork over* a fait l'objet de nombreuses traductions fantaisistes, débouchant le plus souvent sur un non-sens total (*où il faudrait se couper un bras et une jambe à la fourchette). Le jury invite donc les candidats à ne pas se lancer tête baissée dans une traduction mais à prendre le contexte en considération afin de trouver une formulation qui, à défaut d'être absolument parfaite, ne défierait pas le bon sens.

La conjonction *where*, dans *That's not where I grew up*, a, elle aussi, souvent été rendue par la conjonction calquée « où », qui mettait pourtant en péril la grammaire française.

D'autre part, beaucoup de copies n'ont pas perçu l'emphasis de cette phrase que le contexte et co-texte invitaient pourtant à considérer. La différence marquée entre les deux femmes fait l'objet de la phrase suivante, qui a dans sa globalité été plutôt bien traduite. Une mention tout de même pour le modal *could* qui est un marqueur de conditionnel, mode que nous devons donc retrouver, et que certains ont transformé en imparfait.

Segment 6

Mrs. Winchester tucks a strand of shiny, golden-blond hair behind her ear. Her hair is chin-length, cut into a fashionable bob that de-emphasizes her double chin. She's in her late thirties, and with a different hairstyle and different clothing, she would be very ordinary-looking. But she has used her considerable wealth to make the most of what she's got. I can't say I don't respect that.

Mrs / Madame Winchester replace / remet une mèche de cheveux blond doré brillants derrière son oreille / une mèche de cheveux brillants, blond doré, derrière son oreille. Elle a une coupe à la mode, un carré qui lui arrive au menton et qui atténue / gomme son double menton. [Elle porte un carré qui lui arrive au menton, une coupe à la mode qui atténue / gomme son double menton.] Elle approche de la quarantaine / a dans les trente-cinq quarante-ans, et coiffée et habillée différemment / autrement, / et avec une coiffure et des vêtements différents, elle paraîtrait / aurait l'air tout à fait / très ordinaire / quelconque. Mais elle a employé sa fortune considérable / elle a mis à profit sa richesse considérable pour tirer le meilleur parti de son (apparence) physique / pour se mettre en valeur, et je ne peux pas dire que je ne respecte pas la démarche / cela. [et je dois dire que c'est une démarche tout à fait respectable / et ça, je ne peux pas dire que je ne le respecte pas.]

Ce segment, centré sur la description physique et l'apparence de Mrs Winchester, n'a globalement pas posé de difficultés de compréhension. Néanmoins, la restitution en français de plusieurs passages s'est avérée délicate. Le recours à des adaptations telles que « elle approche de la quarantaine » pour *she's in her late thirties* ou à des transpositions comme « un carré qui lui arrive au menton » et « elle semblerait très ordinaire » pour les adjectifs composés *chin-length* et *ordinary-looking* permettait d'éviter des traductions littérales très maladroites dans la langue cible. De même, l'étoffement « pour tirer le meilleur parti de son (apparence) physique » s'avérait nécessaire pour restituer clairement le sens de *to make the most of what she's got*. Cette expression a donné lieu à de nombreuses approximations et à des faux sens tels que *pour accroître le plus possible ce qu'elle a ou *pour obtenir ce qu'elle possède désormais.

Sur le plan lexical, *bob* a quant à lui fréquemment été mésinterprété au sens de *coupe au bol. Par ailleurs, l'adjectif « blond doré » (*golden-blond hair*) ayant souvent été mis au pluriel, le jury rappelle que les adjectifs de couleur composés sont invariables en français.

Enfin, l'emploi du plus-que-parfait (*elle s'était servie, *elle avait utilisé) en lieu et place du passé composé pour traduire le *present perfect she has used her considerable wealth* ne convenait pas ici. Cette erreur fréquente dénote une méconnaissance de la valeur temporelle du *present perfect*.

Segment 7

I have gone the exact opposite direction with my appearance. I may be over ten years younger than the woman sitting across from me, but I don't want her to feel at all threatened by me. So for my interview, I selected a long, chunky wool skirt that I bought at the thrift store and a polyester white blouse with puffy sleeves.

J'ai fait tout le contraire concernant / pour ce qui est de mon apparence. J'ai beau avoir dix ans de moins, au bas mot, que / une bonne dizaine d'années de moins que la femme assise en face de moi, je ne veux surtout pas / en aucun cas qu'elle me perçoive comme une quelconque menace. Alors pour mon / cet entretien, j'ai opté pour une longue jupe en laine épaisse (que j'ai) achetée dans une friperie / une boutique de seconde main et un chemisier blanc en polyester aux / à manches bouffantes / ballon.

La difficulté principale de ce segment était d'éviter les calques syntaxiques :

- du classique *with* qui ne devait pas être traduit par « avec » ni dans la première, ni dans la dernière phrase de ce segment
- du modal "may" dans la deuxième phrase, qui devait conduire à un repérage d'une expression de la concession et non à l'expression d'une probabilité.

L'ancrage temporel du texte étant le présent, c'est le passé composé qu'il convenait d'utiliser pour traduire le prétérit *selected*, de même que pour le *present perfect* qui ouvrait ce segment (*have gone*).

Il faut être vigilant et vérifier que l'on n'a rien oublié. Ainsi, *I may be over ten years younger* n'est pas équivalent à *I may be ten years younger* de même que *to feel at all threatened* n'est pas la même chose que *to feel threatened*. Ces omissions ont été lourdement sanctionnées. Enfin, pour ce qui est de la dernière phrase de ce segment, sans être spécialiste de mode, on pouvait visualiser le type de manches que représentaient *puffy sleeves*.

À ces difficultés, se sont ajoutées des erreurs difficiles à excuser :

- sur du lexique de base : confusion de la laine et du velours pour *wool*. La jupe (*skirt*) est devenue robe, chemise ou encore pull.
- sur l'orthographe de termes simples : entretien qui n'a pas de t final ; polyester affublé d'un e ; friperie ou jupe orthographiés avec deux p ...

Segment 8

My dirty-blond hair is pulled back into a severe bun behind my head. I even purchased a pair of oversized and unnecessary tortoiseshell glasses that sit perched on my nose. I look professional and utterly unattractive.

"So the job," she says. "It will be mostly cleaning and some light cooking if you're up for it. Are you a good cook, Millie?"

Mes cheveux blond cendré / blond foncé sont ramassés / tirés / attachés en un chignon strict / sévère sur la nuque (/sont ramassés en un chignon sur la nuque, ce qui me donne un air strict / sévère / austère). J'ai même investi dans / acheté une paire de lunettes (à monture) écaillée aussi surdimensionnées que superflues /aussi énormes qu'inutiles (/ une paire de lunettes surdimensionnées qui m'est inutile / dont je n'ai pas besoin), et qui se trouvent perchées / et qui trônent sur mon nez. Je fais professionnelle et pas attirante du tout / absolument pas attirante / et tout sauf attirante. Ça / cela me donne l'air professionnel(le) et pas attirant(e) du tout.

- Alors, (revenons-en à) ce poste / cet emploi (/ Alors, parlons de ce poste / de cet emploi), reprend-elle / dit-elle. Il s'agira essentiellement de faire le ménage et un (petit) peu de cuisine, si cela vous convient / si cela vous va / si vous êtes partante. Êtes-vous bonne cuisinière, / Est-ce que vous savez cuisiner, / Est-ce que vous cuisinez bien, Millie ?

Les candidats ont, dans l'ensemble, bien saisi les enjeux de ce passage, qui alterne narration introspective et dialogue, et où il convenait de restituer l'autodérision de la narratrice, son registre familial ainsi que la spontanéité orale de l'échange. Toutefois, certaines difficultés lexicales subsistaient.

Le passage exigeait notamment la maîtrise de techniques de traduction comme la modulation – par exemple, pour rendre *dirty-blond*, qu'un calque lexical ne pouvait traduire fidèlement : « blond cendré » ou « blond foncé » constituaient les équivalents les plus naturels. Il convenait également de respecter la règle d'accord des adjectifs de couleur, notamment lorsqu'ils sont modifiés par un adjectif précisant leur nuance « foncé » : dans ce cas, les deux éléments restent invariables et ne sont pas reliés par un trait d'union. Le reste de la description ne présentait pas de difficultés majeures. L'hypallage *severe*, dans le complément de manière *into a severe bun*, pouvait être rendue littéralement « mes cheveux sont ramassés en un chignon strict/sévère », ou par une légère modulation « ramassés sur la nuque, me donnant un air sévère ».

Les candidats devaient ensuite veiller à restituer le comique, presque grotesque, de la description des lunettes de la narratrice. Traduire *oversized* par « oversize » relevait toutefois de l'impropriété lexicale, cet emprunt désignant en français principalement la coupe d'un vêtement. Par ailleurs, « imposantes » constituait un faux-sens, ne rendant pas le sarcasme de la narratrice. De même, il fallait éviter le calque lexical « en écaille de tortue ».

Le passage comportait également des pièges lexicaux, notamment *light cooking*, qu'il ne fallait pas interpréter comme « cuisine légère » — et encore moins comme « cuisine light ».

Segment 9

Yes, I am." My ease in the kitchen is the only thing on my resume that isn't a lie. "I'm an excellent cook." Her pale blue eyes light up. "That's wonderful! Honestly, we almost never have a good home-cooked meal." She titters. "Who has the time?"
I bite back any kind of judgmental response.

Tout à fait / Parfaitement. // (Mes talents / compétences culinaires sont / mon talent pour la cuisine est la seule vérité sur mon CV / la seule chose qui soit vraie sur mon CV / le seul point de mon CV qui ne soit pas un mensonge.) Je suis une excellente cuisinière. / Je cuisine très bien. / Je suis un vrai cordon bleu.

Ses yeux bleu pâle s'illuminent / se mettent à briller. / Son regard bleu pâle s'illumine.

-(Comme c'est) merveilleux / Fantastique ! Pour être honnête / A vrai dire, nous ne mangeons presque jamais de bons petits plats (fait) maison, pouffe-t-elle / glousse-t-elle. Qui a le temps pour ça ? / de faire ça ? cela ? / Qui en a le temps ?

Je ravale toute forme de réponse qui / la moindre réponse / réflexion qui / tout ce qui pourrait passer pour un jugement.

Ce segment ne posait pas de difficulté particulière de compréhension ni de traduction. Les premiers mots appelaient une traduction brève et idiomatique évitant un calque syntaxique de type « Oui, je le suis ».

L'expression *my ease in the kitchen* posait une difficulté de traduction liée à une métonymie : le terme *kitchen*, bien qu'il désigne littéralement un lieu, est ici employé pour évoquer une compétence ou un savoir-faire. Ce glissement de sens n'est pas transposable tel quel en français : « mon aisance dans la cuisine » produit une expression maladroite et peu idiomatique. Il fallait donc procéder à une modulation, en passant du lieu à l'activité.

Par ailleurs, la traduction de *I'm an excellent cook* nécessitait une adaptation fidèle du niveau de langue. Plusieurs formulations étaient acceptables : « Je cuisine très bien », « Je suis une excellente cuisinière », ou « Je suis un vrai cordon bleu », cette dernière relevant d'une équivalence idiomatique culturelle.

Pour la phrase suivante, plusieurs copies ont commis une erreur d'accord en écrivant *ses yeux bleus pâles, oubliant que selon la règle d'usage, deux adjectifs de couleur juxtaposés ne s'accordent généralement pas, sauf s'ils désignent chacun une couleur distincte (ici, bleu pâle forme un tout sémantique, invariable). D'autres, conscients de la difficulté mais ne maîtrisant pas la règle, ont préféré contourner l'obstacle en recourant à une nominalisation de l'adjectif introduite par de « ses yeux d'un bleu pâle ». Ce choix est syntaxiquement correct, mais produit une tournure plus descriptive, parfois en décalage avec la concision de l'énoncé original.

Autre question d'accord, l'expression « plats faits maison » est un raccourci elliptique de « plats faits à la maison ». Dans ce syntagme, « fait » est le participe passé du verbe faire, utilisé comme adjectif épithète, et s'accorde en genre et en nombre avec le nom qu'il qualifie : un plat fait maison, des plats faits maison. Plusieurs copies ont laissé fait invariable au pluriel (*des plats fait maison).

Dans le commentaire narratif qui suit, le verbe *titters* demandait un choix lexical précis, permettant d'indiquer un rire bref et affecté. Les copies ayant proposé « glousse-t-elle » ou « pouffe-t-elle » ont su identifier la valeur expressive spécifique. À l'inverse, « rit » ou « sourit » étaient trop génériques. Enfin, la phrase *I bite back any kind of judgmental response* sollicitait une modulation pour traduire une retenue critique

VERSION ESPAGNOLE

Rapport établi par Grégory Dubois, avec l'aide de Laure Benito, Christine Rennes et Laura Scibetta.

Présentation du sujet

Le sujet proposé pour cette session est extrait de *Volver la vista atrás*, un roman de Juan Gabriel Vásquez publié en 2020 et ayant obtenu le prestigieux prix littéraire « Mario Vargas Llosa » en 2021. L'auteur colombien est l'un des romanciers latino-américains les plus reconnus actuellement et il a, notamment, reçu le prix littéraire Alfaguara en 2011 pour *El ruido de las cosas al caer*, ou le Prix Roger Caillois. À travers son écriture, ce romancier, journaliste et traducteur s'attache à mettre en lumière les tensions entre le passé et le présent, la fiction et la réalité, les histoires et l'Histoire tout en mélangeant divers genres. Les critiques l'ont, ainsi, comparé à Raymond Carver, Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges ou Philip Roth.

Dans *Volver la vista atrás*, le narrateur plonge les lecteurs au mois d'octobre 2016 lorsque le réalisateur colombien, Sergio Cabrera, assiste à une rétrospective de ses films à Barcelone. Il s'agit d'un moment difficile pour lui car son père, Fausto Cabrera, vient de mourir, son mariage est en pleine crise et son pays vient de rejeter des accords de paix qui lui auraient permis de mettre fin à plus de cinquante ans de guerre entre l'État et les guérillas des FARC. Au cours de quelques journées, Sergio se remémore les faits les plus marquants de sa vie et de celle de son père défunt. De la Guerre d'Espagne à l'exil en Amérique de sa famille républicaine, de la Chine de la Révolution Culturelle aux mouvements armés des années 1970, le narrateur nous offre l'image d'un demi-siècle d'histoire qui bouleversa le monde entier.

Le passage soumis aux candidats est l'incipit du roman qui situe, d'emblée, le protagoniste au moment où il apprend le décès de son père, entraînant ainsi le flux de ses souvenirs.

Sujet

Según me lo contó él mismo, Sergio Cabrera llevaba tres días en Lisboa cuando recibió por teléfono la noticia del accidente de su padre. La llamada lo sorprendió frente al Jardín de la Plaza del Imperio, un parque de senderos amplios y empedrados donde su hija Amalia, que por entonces tenía cinco años, trataba de dominar la bicicleta rebelde que acababa de recibir como regalo. Sergio estaba sentado junto a Silvia en una banca de piedra, pero en ese instante tuvo que alejarse hacia la salida del jardín, como si la cercanía de otra persona le impidiera concentrarse en los detalles de lo sucedido. Al parecer, Fausto Cabrera estaba en su apartamento de Bogotá, leyendo el periódico en el sofá de la sala, cuando se le ocurrió que la puerta de la casa no tenía puesto el seguro, y al levantarse bruscamente sufrió un desvanecimiento. Nayibe, su segunda esposa, que lo había seguido para pedirle que volviera a su silla y no se preocupara, pues el seguro ya estaba puesto, alcanzó a recibirlo en sus brazos antes de que Fausto se fuera de bruces contra el suelo. Enseguida llamó a su hija Lina, que pasaba unos días en Madrid, y era Lina quien ahora le daba la noticia a Sergio.

"Parece que ya va a llegar la ambulancia", le dijo. "¿Qué hacemos?"

"Esperar", le dijo Sergio. "Todo va a estar bien".

Pero no lo creía de verdad. Aunque Fausto había tenido siempre una salud envidiable y la fortaleza física de alguien veinte años más joven, también era cierto que acababa de cumplir noventa y dos años muy cargados, y a esa edad todo es más grave: las enfermedades son más amenazantes, los accidentes son más perniciosos. Seguía levantándose a las cinco de la mañana para sus sesiones de *tai chi chuan*, pero cada vez con menos energía, haciendo concesiones cada vez más notorias al desgaste de su propio cuerpo. Como no había perdido ni una pizca de lucidez, eso lo irritaba enormemente. La convivencia con él, por lo poco que sabía Sergio, se había vuelto tensa y difícil, y por eso nadie se había opuesto cuando anunció que se iba de viaje a Beijing y Shanghái. Era un viaje de tres meses a lugares donde siempre había sido feliz, y en el cual sus antiguos discípulos del Instituto de Lenguas Extranjeras le harían una serie de homenajes: ¿qué problema podía haber? Sí, hacer un

viaje tan largo a una edad tan avanzada podía no parecer lo más prudente, pero nadie nunca había convencido a Fausto Cabrera de no hacer algo que ya se le había metido en la cabeza. De manera que fue a China, recibió los homenajes y volvió a Colombia listo para celebrar su cumpleaños. Y ahora, pocas semanas después de regresar del otro lado del mundo, había sufrido un accidente en la distancia que va del sofá a la puerta de la casa, y estaba aferrándose a la vida.

Juan Gabriel Vásquez, *Volver la vista atrás*, Barcelona, Alfaguara, 2020, p. 13-14.

Bilan de la session 2025

Pour cette session, 82 candidats (69 en 2024) ont composé en version espagnole. La moyenne pour ces copies s'établit à 08,3/20 (08,09/20 en 2024) avec des notes qui s'échelonnent de 1 à 14,75/20. Moins de la moitié des candidats (43,9%) ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20. Les meilleures copies (12/20 et plus) sont au nombre de 15 (18,3%). Il s'agit de copies qui témoignent d'une bonne maîtrise des deux langues ainsi que de l'exercice de traduction, basé notamment sur la connaissance de la langue source, le travail de recherche terminologique dans la langue cible et des qualités rédactionnelles indéniables. Les 22 copies les plus faibles (en dessous de 06/20) représentent moins du tiers de l'ensemble (26,9%) et sont révélatrices de graves problèmes linguistiques en espagnol, mais également en français, ce qui est particulièrement inquiétant pour des candidats à l'agrégation de lettres modernes.

Remarques générales et conseils

Pour cette session, le jury tient à signaler la présence de fautes d'orthographe ou grammaticales en trop grand nombre et en particulier de fautes d'accord des participes passés ou des substantifs que l'on ne peut tolérer. Il s'étonne d'avoir dû lire des copies dans lesquelles des barbarismes de conjugaison sont apparus de façon récurrente sur des formes courantes du passé simple notamment, ce qui, rappelons-le une fois de plus à la suite des rapports des sessions précédentes, est difficilement acceptable pour de futurs enseignants. Par ailleurs, le manque de rigueur de certains candidats est à déplorer en raison d'une lecture trop hâtive de l'extrait ou de stratégies d'évitement conduisant à des inexactitudes, des non-sens et des omissions alors même que les candidats ont accès à un dictionnaire unilingue dont la consultation est vivement recommandée pendant l'épreuve. Élaborer au brouillon une frise chronologique organisant les actions du texte pourrait permettre de faire des choix logiques de temps verbaux (notamment, pour la valeur du passé simple espagnol, comme nous le verrons ensuite).

Si quelques candidats ont semblé méconnaître des constructions parmi les plus courantes de la grammaire espagnole et faire preuve d'un manque flagrant de méthode, le jury a aussi eu le plaisir de lire un nombre important de copies satisfaisantes. Elles proposaient des traductions élégantes, fidèles au texte espagnol de Juan Gabriel Vásquez. Ce furent souvent les copies qui surent éviter les pièges des ruptures de construction et qui ne cédèrent pas à la tentation de la réécriture simplificatrice de certains passages. Le jury s'est réjoui de constater que d'excellents candidats avaient été très bien préparés et avaient suivi vraisemblablement les conseils déjà formulés dans les rapports précédents, parmi lesquels nous redirons la nécessité d'un entraînement régulier, de plusieurs lectures du texte préalables à toute traduction afin de s'imprégner du sens global de l'extrait et de ses articulations logiques. Ensuite seulement pourra-t-on passer à l'élaboration d'une proposition de traduction qui fasse sens et qui respecte le texte source, avant de terminer par plusieurs relectures « ciblées », particulièrement attentives à la correction grammaticale et orthographique en français mais aussi à la lisibilité de l'écriture.

Enfin, nous conseillons vivement aux préparateurs de lire régulièrement des textes espagnols pour enrichir leur bagage lexical et leur maîtrise de la conjugaison et de la grammaire leur permettant de faire face aux expressions idiomatiques et de comprendre la lettre du texte qui leur échoit. Les œuvres en version bilingue ont l'avantage de pouvoir permettre une comparaison du texte original avec sa traduction.

Remarques sur les copies

Langue espagnole

La faute qui a pénalisé le plus lourdement les copies, car elle était répétitive et a conduit à plusieurs incohérences, concerne la méconnaissance des valeurs possibles du passé simple de l'indicatif en espagnol. Il peut s'agir de la même valeur qu'en français, mais une lecture attentive permettait aux candidats de comprendre la spécificité de ce texte, *i.e.* l'antériorité de certaines actions par rapport à la première action passée (« según me lo contó »). Dès lors, dans la logique du texte, seul le plus-que-parfait de l'indicatif était recevable pour traduire : « recibió » (« il avait reçu »), « lo sorprendió » (« l'avait surpris »), « tuvo que alejarse » (« il avait dû s'éloigner »), « dijo » (« avait-elle dit »), notamment. Certains candidats se sont rendu compte des possibles incohérences entraînées par une traduction de ces verbes par des formes du passé simple de l'indicatif et ont proposé quelques traductions par du plus-que-parfait de l'indicatif mais, malheureusement, pas pour toutes les formes concernées. Par ailleurs, il convient que la logique soit de mise lors de cet exercice de version ; cela permettra, sans aucun doute, d'éviter les non-sens rencontrés, comme : « elle le suivit pour le perdre ».

Des erreurs récurrentes concernent la méconnaissance du lexique de base en espagnol : « la noticia », « un regalo », « la cercanía », « alejarse », « impedir », « pedir que... », « volver a », « la salud », « cumplir (noventa y dos años) », « las enfermedades », « ahora », etc. Les candidats choisissant la langue pour cette épreuve de version, il est nécessaire qu'ils étoffent leur bagage lexical par un fichage et un apprentissage régulier.

Langue française

Même s'il y avait moins de copies résiduelles avec un niveau de langue française indigent, force est de constater qu'un nombre encore important de copies ne maîtrise pas parfaitement la langue française, et c'est d'autant plus surprenant pour le concours de l'agrégation de lettres modernes. En effet, outre l'orthographe de mots courants malmenée, des erreurs sur les accords du participe passé, sur les conjugaisons, sur la valeur des temps et des modes sont encore trop souvent ressorties ; ce qui trahit des lacunes inadmissibles, pour des candidats qui vont enseigner la langue française. Ainsi, nous réitérons nos encouragements à vraiment travailler la langue française et la langue espagnole de manière comparée et régulière durant la préparation aux écrits.

Rappelons que les graves erreurs de langue française sont plus pénalisantes que les erreurs de sens dues aux difficultés de compréhension (faux-sens et contresens). De fréquents solécismes, qu'une lecture attentive aurait permis d'éviter, ont également été observés dans les copies et très lourdement pénalisés (*« même si Sergio eût toujours une santé enviable »). Deux écueils étaient à éviter : la traduction littérale dépourvue de sens et une réécriture qui s'éloignerait du texte-source. S'il est vrai que des points bonus sont accordés aux copies qui proposent de bonnes idées de traduction, il faut prendre garde à ne pas se laisser emporter par sa plume : la fidélité au texte original (trop souvent, « perniciosos » a été inexplicablement traduit par « dangereux » comme si l'adjectif « pernicieux » ne « plaisait » pas aux candidats !) et l'intelligibilité sont prioritaires.

Nous avons été sidérés par les fautes commises par un certain nombre de candidats (*« Bogotá », *« Lisboa », *« la santé », *« l'ambulance ») ainsi que par certains barbarismes (*« une pizque » pour « una pizca », c'est-à-dire « une once », *« la convivence avec lui » pour « la convivencia con él », c'est-à-dire « la cohabitation » ou « vivre avec lui »).

Par ailleurs, certains candidats ont voulu traduire à tout prix « Sergio » alors que, comme le rappelait le rapport de la session 2024, dans la traduction de textes contemporains, on ne traduit plus les prénoms en dehors de ceux des papes, des rois et de personnages historiques. A l'inverse, les noms des villes, du jardin lisboète et de l'institution scolaire évoqués devaient être traduits.

Les périphrases verbales « seguir + gérondif », « acabar de + infinitif », « llevar + complément circonstanciel de temps », « tener + participe passé + nom » ou l'idiomatisme « ocurrísele algo a alguien » ont donné lieu à des non-sens qu'une relecture attentive aurait permis de corriger. Ces erreurs inadmissibles ont pénalisé environ 20% des copies. Ainsi, par exemple, le jury a pu être surpris

de lire *« voir que la sûreté est enclenchée » pour une scène banale qui aurait dû être visualisée par les candidats et traduite en français aussi simplement que par « vérifier que la porte est bien fermée à clef ».

Du point de vue grammatical, le jury a constaté, cette année encore, des fautes d'accord incompréhensibles (*« aux sentiers ample et pavé », *« des concessions de plus en plus notoire ») qui pourraient être facilement évitées avec une relecture attentive.

Le jury rappelle également aux candidats qu'en français, l'inversion du sujet et du *verbum dicendi* est obligatoire dans les propositions incises « ..., lui avait-elle dit. », de même que la présence du sujet exprimé (par un pronom personnel dans les deux cas du texte de cette session), quoiqu'en espagnol, le sujet soit sémantiquement intégré dans la forme verbale.

Le plus inquiétant reste les lourdes ruptures dans la construction syntaxique, les fautes de mode et les barbarismes verbaux que nous avons pu trouver dans certaines copies (*« le surpréna », *« le surpréndit », *« il souffra », *« elle appella », *« avant qu'il ne se défigurasse »). Les préparationnaires doivent être conscients que ce sont des fautes inconcevables à ce niveau et doivent se préparer en conséquence pour les éviter à tout prix.

Enfin, le jury déplore qu'un certain nombre de candidats ne manie pas la forme dialoguée (voir ci-après les deux possibilités) ou l'usage des virgules, en particulier, pour des pauses appropriées dans le récit ; ce qui est, d'ailleurs, conforme à l'usage de la ponctuation espagnole.

Propositions de traduction par segment

1) Según me lo contó él mismo, Sergio Cabrera llevaba tres días en Lisboa cuando recibió por teléfono la noticia del accidente de su padre.

D'après/ Selon ce qu'il me raconta lui-même, Sergio Cabrera était à Lisbonne depuis trois jours/ cela faisait trois jours que Sergio Cabrera était à Lisbonne quand/ lorsqu'il avait reçu par téléphone/ avait appris par téléphone la nouvelle de l'accident de son père.

2) La llamada lo sorprendió frente al Jardín de la Plaza del Imperio, un parque de senderos amplios y empedrados donde su hija Amalia, que por entonces tenía cinco años, trataba de dominar la bicicleta rebelde que acababa de recibir como regalo.

L'appel l'avait surpris face au Jardin de la Place de l'Empire, un parc de/ aux sentiers amples/ larges et pavés où sa fille Amalia, qui avait cinq ans à l'époque, essayait de maîtriser la bicyclette rebelle qu'elle venait de recevoir en cadeau.

3) Sergio estaba sentado junto a Silvia en una banca de piedra, pero en ese instante tuvo que alejarse hacia la salida del jardín, como si la cercanía de otra persona le impidiera concentrarse en los detalles de lo sucedido.

Sergio était assis à côté de Silvia sur un banc en/ de pierre, mais à cet instant il avait dû s'éloigner vers la sortie du jardin, comme si la proximité d'une autre personne l'empêchait de se concentrer sur les détails de ce qui était arrivé.

4) Al parecer, Fausto Cabrera estaba en su apartamento de Bogotá, leyendo el periódico en el sofá de la sala, cuando se le ocurrió que la puerta de la casa no tenía puesto el seguro, y al levantarse bruscamente sufrió un desvanecimiento.

Apparemment, Fausto Cabrera se trouvait/ était dans son appartement de Bogota, en train de lire le/ son journal dans le canapé du salon, quand l'idée lui était venue/ lorsque lui était soudainement venue l'idée que la porte de la maison/ d'entrée n'était pas fermée à clé/ à clef, et/ alors/ puis en se levant brusquement il avait été victime d'un évanouissement/ il avait perdu connaissance.

5) Nayibe, su segunda esposa, que lo había seguido para pedirle que volviera a su silla y no se preocupara, pues el seguro ya estaba puesto, alcanzó a recibirlo en sus brazos antes de que Fausto se fuera de bruces contra el suelo.

Nayibe, sa seconde épouse/ femme, qui l'avait suivi pour lui demander de retourner à sa place et de ne pas s'inquiéter/ lui demander qu'il retourne à sa place/ à son siège et qu'il ne s'inquiète pas puisque/ car la porte était bien/ déjà fermée à clé/ à clef, était parvenue à/ avait réussi à le recevoir dans ses bras avant que Fausto ne s'étale/ ne s'écroule face contre terre/ ne tombe tête la première.

6) Enseguida llamó a su hija Lina, que pasaba unos días en Madrid, y era Lina quien ahora le daba la noticia a Sergio.

Elle avait immédiatement/ aussitôt appelé sa fille Lina, qui passait quelques jours à Madrid, et c'était/ c'est Lina qui annonçait à présent/ désormais la nouvelle à Sergio.

**7) "Parece que ya va a llegar la ambulancia", le dijo. "¿Qué hacemos?"
"Esperar", le dijo Sergio. "Todo va a estar bien".**

Soit

« Il semble que/ Apparemment l'ambulance est sur le point d'arriver/ va arriver d'un instant à l'autre », lui avait-elle dit. « Que fait-on ?/ Qu'est-ce qu'on fait ?/ Que faisons-nous ? »

« On attend », lui avait dit Sergio. « Tout va bien se passer/ Tout ira bien ».

Soit

-Il semble que/ Apparemment l'ambulance est sur le point d'arriver/ va arriver d'un instant à l'autre, lui avait-elle dit. Que fait-on ?/ Qu'est-ce qu'on fait ?/ Que faisons-nous ?

-On attend, lui avait dit Sergio. Tout va bien se passer/ Tout ira bien.

8) Pero no lo creía de verdad. Aunque Fausto había tenido siempre una salud envidiable y la fortaleza física de alguien veinte años más joven, también era cierto que acababa de cumplir noventa y dos años muy cargados, y a esa edad todo es más grave: las enfermedades son más amenazantes, los accidentes son más perniciosos.

Pourtant/ Mais il ne le croyait pas vraiment/ il n'y croyait pas réellement. Bien que Fausto eût toujours eu une santé enviable et la force physique de quelqu'un de vingt ans de moins/plus jeune, il était aussi/également vrai/certain/sûr qu'il venait d'en avoir quatre-vingt-douze bien révolus/ qu'il portait le poids des quatre-vingt-douze ans qu'il venait de fêter, et/ or à cet âge tout est plus grave : les maladies sont plus menaçantes, les accidents sont plus pernicioeux/ néfastes.

9) Seguía levantándose a las cinco de la mañana para sus sesiones de tai chi chuan, pero cada vez con menos energía, haciendo concesiones cada vez más notorias al desgaste de su propio cuerpo. Como no había perdido ni una pizca de lucidez, eso lo irritaba enormemente.

Il continuait à se lever/ Il se soulevait toujours/ Il se levait encore à cinq heures du matin pour ses séances de « tai chi chuan », mais avec de moins en moins d'énergie, faisant des concessions de plus en plus notables/ évidentes/ manifestes à l'usure/ au déclin de son propre corps. Comme/ Puisqu'il n'avait même pas perdu une once de lucidité, cela l'irritait énormément/ considérablement.

10) La convivencia con él, por lo poco que sabía Sergio, se había vuelto tensa y difícil, y por eso nadie se había opuesto cuando anunció que se iba de viaje a Beijing y Shanghái. Era un viaje de tres meses a lugares donde siempre había sido feliz, y en el cual sus antiguos discípulos del Instituto de Lenguas Extranjeras le harían una serie de homenajes: ¿qué problema podía haber?

La cohabitation/ La vie commune avec lui/ La vie en sa compagnie, d'après le peu qu'en savait Sergio, était devenue tendue et difficile/ compliquée, aussi, personne ne s'était-il opposé/ et c'est pour cela que personne ne s'était opposé quand il avait annoncé qu'il partait en voyage à Beijing/ Pékin et Shanghaï. Il s'agissait/ C'était d'un voyage de trois mois dans des/les lieux où il avait toujours été heureux, et au cours duquel ses anciens disciples de l'Institut de Langues Étrangères lui rendraient/ devaient lui rendre une série d'hommages : quel problème cela pouvait-il poser ?

11) Sí, hacer un viaje tan largo a una edad tan avanzada podía no parecer lo más prudente, pero nadie nunca había convencido a Fausto Cabrera de no hacer algo que ya se le había metido en la cabeza.

Certes/ Évidemment, faire un voyage si long à un âge si avancé pouvait ne pas sembler être la chose la plus prudente/ une idée des plus prudentes, mais personne n'avait jamais convaincu Fausto Cabrera de ne pas faire ce qu'il avait déjà dans la tête/ ce qu'il s'était déjà mis en tête.

12) De manera que fue a China, recibió los homenajes y volvió a Colombia listo para celebrar su cumpleaños. Y ahora, pocas semanas después de regresar del otro lado del mundo, había sufrido un accidente en la distancia que va del sofá a la puerta de la casa, y estaba aferrándose a la vida.

De sorte qu'il était allé/ il s'était rendu/ Aussi, il était allé en Chine, avait reçu les hommages et était revenu en Colombie prêt à fêter son anniversaire. Et à présent/ désormais, peu de semaines après être rentré/ après son retour de l'autre bout du monde, il avait eu un accident sur la distance qui sépare/ entre son canapé et la porte d'entrée/ de la maison, et il était en train de s'accrocher à la vie.

VERSION ITALIENNE

Rapport présenté par M. Stefano Corno et M. Tomaso Gallo.

Éléments statistiques. Le nombre de candidats ayant choisi la version italienne est resté stable cette année avec 31 copies corrigées (31 en 2024, 32 en 2023). La moyenne de 8,81/20 est comparable à celle de la session précédente (8,97/20) mais dissimule une importante disparité des notes, qui s'échelonnent de 2,25/20 à 16,5/20. Ainsi, 8 copies obtiennent une note inférieure ou égale à 5/20, 10 copies obtiennent une note comprise entre 5,5/20 et 8/20, 9 bonnes copies obtiennent une note comprise entre 10/20 et 14,5/20 et 4 excellentes copies obtiennent une note supérieure ou égale à 15,5/20. On notera qu'aucune copie n'obtient de note comprise entre 8,5 et 9,5. Cet écart matérialise l'hétérogénéité des productions et suggère que peu de candidats se sont situés dans un entre-deux incertain ; les correcteurs ont ainsi pu distinguer assez clairement les prestations insuffisantes des travaux les plus aboutis. Le jury a néanmoins particulièrement apprécié de n'avoir rencontré aucune copie inachevée et félicite l'ensemble des candidats pour leur engagement dans cette épreuve aux exigences élevées.

Remarques générales. L'épreuve de version italienne au concours de l'agrégation de Lettres modernes vise à apprécier la double compétence linguistique des candidats en italien et en français. Le jury attend des candidats qu'ils produisent une traduction fidèle au texte source, qui en respecte le sens, les structures, le ton et le registre sans réécriture ni interprétation.

L'évaluation, conduite cette année selon le système des « points score », a donc privilégié la précision et la justesse de la traduction ainsi que la qualité de la langue française qui, en tant que spécialité des candidats, devait être irréprochable. Le jury a ainsi valorisé les traductions proposant un français correct, précis, naturel et fluide.

Le texte proposé, dont la compréhension générale ne présentait pas de difficulté majeure, imposait néanmoins une attention soutenue : la transposition des nombreux idiomatismes et l'adaptation d'une syntaxe italienne plus souple vers une syntaxe française plus normative ont constitué les principaux défis posés aux candidats.

Si certaines copies ont révélé des difficultés dans l'une ou l'autre de ces opérations, le jury a pu constater, de manière générale, l'effort manifeste de nombreux candidats pour produire des traductions réfléchies et tient à saluer la qualité des meilleures copies, qui ont su conjuguer fidélité au texte et excellence stylistique. Toutefois, plusieurs copies témoignaient d'une lecture trop rapide du texte source, voire d'une maîtrise insuffisante du français.

Ainsi, afin de mieux répondre aux attentes de l'épreuve, le jury recommande aux futurs candidats de consulter attentivement les rapports des sessions précédentes, lesquels contiennent des recommandations essentielles, constantes d'une session à l'autre, pour la préparation à l'épreuve de version italienne de l'agrégation de Lettres modernes.

Présentation du texte et de l'auteur. Le jury a choisi de proposer cette année un extrait de *La Malnata* (2023) premier roman de Beatrice Salvioni, née à Monza en 1995. Ce roman d'apprentissage, dont l'histoire se déroule dans la province lombarde pendant le fascisme, suit l'amitié entre la narratrice, Francesca, issue d'une famille bourgeoise conservatrice, et Maddalena, l'éponyme « Malnata », enfant d'un milieu modeste et ostracisée en tant que telle. À travers le récit de leur quête d'émancipation face aux injustices sociales et patriarcales, l'œuvre explore les thèmes de l'amitié, de la condition féminine et de la violence de la société italienne sous Mussolini.

Une bonne compréhension de ce contexte historique et culturel était indispensable à une traduction fidèle et nuancée.

Difficultés particulières.

1) Lexique et idiomatismes.

Traduction des mots rares. Le traitement de mots rares ou spécifiques a donné lieu à des traductions souvent hasardeuses. Ainsi par exemple, le terme « *abbaini* » (« *lucarnes* ») a trop souvent été mal interprété, donnant lieu à de nombreux contresens et non-sens (« *abats-jours* », « *tentes* », « *vélux* », « *vélustres* », « *auvents qui protègent les ouvertures pratiquées dans les murs* », etc.). Il en a été de même pour « *la scabbia* » (« *la gale* ») ou pour « *i vasi di aspidistra* » (« *les pots d'aspidistras* »). Le jury tient à rappeler l'importance pour les candidats de se familiariser avec leur dictionnaire unilingue afin d'affiner leur compréhension sémantique au moment de traduire et de proposer ainsi la traduction la plus proche possible du mot original.

Traduction des noms propres. La scène se déroule à Monza, en Lombardie, où se tiennent aujourd'hui encore de nombreuses courses automobiles. Il convenait de traduire « *Il gran Premio* » (« *Grand Prix* ») et « *l'autodromo* » (« *Autodrome* »), tout en conservant les noms propres tels que « *Tazio Nuvolari* », « *Alfa Romeo* » (« *Alpha Roméo* » étant une traduction absurde) et « *scuderia Ferrari* », en traduisant correctement « *scuderia* » par « *écurie* ».

Concernant « *la Carla* », l'article précédant le prénom, typique de l'Italie septentrionale et dénué de familiarité ou de mépris, ne devait pas être conservé en français.

Traduction des références historiques, culturelles et civilisationnelles. Une bonne compréhension du contexte historique était nécessaire. Tous les termes renvoyant au fascisme (« *Balilla* », « *Piccole italiane* », « *Decalogo della piccola italiana* », « *i ritratti del duce* ») pouvaient être soit conservés, soit correctement adaptés en français sans être traduits de manière approximative, ainsi : « *Balillas* », « *Petites italiennes* », « *les portraits du duce* ». (Son usage étant largement attesté en français, « *duce* » devait être transcrit tel quel ; il était maladroit de traduire ou d'explicitier le terme).

« *Eia, Eia, Alalà* » est un cri de guerre inventé par Gabriele D'Annunzio pendant la première Guerre mondiale à partir de l'interjection latine « *eia* » et du cri de guerre grec « *Ἀλαλά* » et adopté ensuite par le fascisme. Il n'était pas opportun de le traduire ni de l'explicitier.

« *La cartolina precetto* » était d'abord la carte portant l'ordre de mobilisation, mais, dans une société italienne militarisée, le terme « *cartolina-precetto* » a servi à désigner le carton d'invitation aux rassemblements fascistes. On pouvait donc proposer « *l'invitation* », « *le carton d'invitation* » mais « *la convocation* » rendait mieux l'aspect obligatoire de l'invitation. On notera au passage que le texte de la « *cartolina-precetto* » est, de l'aveu même de l'autrice, la citation d'une convocation d'époque.

Enfin, on rappellera que la traduction française de « *fascista* » est bien « *fasciste* » et non « *fachiste* » ni « *fassiste* » (quoique les deux prononciations soient admises en français).

Comme pour le contexte historique, une bonne compréhension du contexte religieux était nécessaire à la traduction des références au catholicisme (« *perché fosse benedetta dall'arciprete* », « *quelli che si segnavano la fronte con una croce* ») : la bénédiction est tout simplement celle de « *l'archiprêtre* » et il s'agissait de « *ceux qui se signaient le front d'une croix* » plutôt que « *avec une croix* ».

« *Il tricolore* » désigne le drapeau national italien. Une traduction telle que « *le tricolore* » relevant du barbarisme, il convenait d'enrichir la traduction et de proposer le « *drapeau tricolore* ». On pouvait se contenter de « *le drapeau* ». Plus que d'une question de culture historique, cet exemple est révélateur de la difficulté que rencontrent certains candidats à s'affranchir d'une traduction

littérale du texte source. Cette difficulté est encore plus manifeste lorsqu'il s'agit d'expressions idiomatiques, dont la traduction littérale s'avère très maladroite.

Principaux italianismes relevés.

« *perché (...) prendesse aria* » = « pour l'aérer » (« ~~pour qu'il prenne l'air~~ »)

« *Non mi interessava* » = « peu m'importait » (« ~~ça ne m'intéressait pas~~ »)

« *raccomandandosi* » = « en me priant », « en me conjurant » (« ~~en se recommandant~~ »)

« *dandogli le spalle* » = « en lui tournant le dos » (« ~~en lui donnant ses épaulettes~~ »)

« *Per convenienza* » = « par intérêt » (« ~~par convenance~~ »)

2) Grammaire et syntaxe

Compréhension de la syntaxe du texte source. Il est plusieurs fois apparu au jury qu'un certain nombre de candidats ont pu commettre des traductions fautives en raison d'une mauvaise lecture syntaxique du texte source. Ainsi par exemple, « *in gioconde brigade folle di appassionati* » a pu être mal compris, le substantif « *folle* » (« *des foules* ») ayant été pris pour un adjectif se rapportant à « *brigade* » (il est vrai que l'article partitif « *delle* » n'était pas exprimé).

De même, dans « *(i)l gruppo di ginnastica artistica per signore* », « *signore* » est bien un substantif féminin pluriel. La narratrice évoque donc ironiquement un « *cours de gymnastique pour dames* » et non « ~~pour messieurs~~ » ni « ~~pour seniors~~ ».

Le jury invite donc les candidats à lire le texte avec la plus grande minutie et à se référer au dictionnaire autant que nécessaire.

Traduction du conditionnel passé. Le texte contenait deux occurrences du conditionnel passé : « *perché sarei salita sul palco* » et « *si sarebbe iscritto* ». Il fallait reconnaître ce classique de la version italienne et savoir qu'en italien, en plus d'exprimer, comme en français l'irréel du passé (c'est le cas de la deuxième occurrence, comme en atteste la présence dans la même phrase de la conjonction « *se* » suivie du subjonctif imparfait), le conditionnel passé permet d'exprimer le « futur dans le passé », rendu en français au moyen du conditionnel présent (« *je monterais sur l'estrade* ») ou bien par des formules telles que « *j'allais monter* », où le semi-auxiliaire « *aller* » exprime la notion du futur proche.

Traduction du « *tu* » générique. Alors qu'en italien le pronom « *tu* » peut avoir une valeur générique, tout comme les pronoms « *voi* », « *si* » ou « *uno* », l'emploi en français du pronom « *tu* » dans ce même sens n'est attesté que dans des usages familiers ou populaires. Il était donc incorrect de traduire « *Non dovevi essere per forza fascista per esporla, ma se non lo facevi diventavi un antitaliano* » par « ~~Tu ne devais pas (...), mais si tu ne le faisais pas~~ » ou « *se avevi la tessera gli affari andavano meglio* » par « ~~si tu avais la carte les affaires allaient mieux~~ ». Il fallait rendre cette impersonnalité par « *on* » ou par « *vous* », voire par une forme plus résolument impersonnelle encore comme « *Il ne fallait pas forcément être fasciste pour l'exhiber (...)* ».

Traduction de « *perché* ». On pouvait relever cinq occurrences de la conjonction « *perché* » dans le texte. Toutes n'avaient cependant pas la même valeur. Dans trois cas, « *perché* » avait une valeur causale « *Eravamo andati alla prima messa del mattino perché mamma voleva godersi tutta la manifestazione* » (« *perché* » = « *parce que* »). Dans deux autres cas, « *perché* » avait en revanche une valeur finale qui trop souvent n'a pas été comprise, en particulier dans la phrase « *portando la bandiera a scacchi bianca e nera, quella che segna la fine della gara, perché fosse benedetta dall'arciprete* » (« *perché* » = « *pour que* », « *afin que* »), donnant lieu à de nombreux contresens.

Texte à traduire.

Senza che quasi ce ne accorgessimo arrivò settembre. Domenica 8 si correva il Gran Premio sul circuito dell'Autodromo. Per la città era un giorno di festa e, come in tutti i giorni di festa, ovunque era esposta la bandiera italiana. Sventolava dai balconi e dalle finestre, persino dagli abbaini delle soffitte. Non dovevi essere per forza fascista per esporla, ma se non lo facevi diventavi un antitaliano, peggio che avere la scabbia. Quel giorno però la gente non l'aveva tirato fuori per i fascisti, il tricolore, ma per Tazio Nuvolari, che guidava l'Alfa Romeo della scuderia Ferrari ed era l'unico a poter battere i tedeschi e conquistare la rivincita.

Eravamo andati alla prima messa del mattino perché mamma voleva godersi tutta la manifestazione. Ne parlava dalla sera prima, quando aveva estratto da un cassetto della credenza la nostra bandiera che puzzava di naftalina. L'aveva distesa sul sofà perché perdesse i segni della precedente stiratura e prendesse aria. La mattina la Carla, prima ancora di andare a comprare il blocco di ghiaccio dall'ambulante che passava sotto casa, l'aveva attaccata alla ringhiera. Il rumore dei motori che si scaldavano nel circuito del parco arrivava fino a casa e faceva tremare i vetri.

In occasione dell'adunata in programma per il Gran Premio era stata recapitata da una settimana la cartolina-precetto firmata dal fiduciario del fascio cittadino: «Le autorità saranno orgogliosamente presenti per assistere alle parate celebrative organizzate per l'evento che attirerà in gioconde brigate folle di appassionati».

Era prevista anche una sfilata di noi ragazzi: Balilla davanti e Piccole italiane dietro, in marcia nella piazza del duomo portando la bandiera a scacchi bianca e nera, quella che segna la fine della gara, perché fosse benedetta dall'arciprete.

Eravamo state scelte in due per recitare ad alta voce il Decalogo della piccola italiana, e io ne ero segretamente orgogliosa perché sarei salita sul palco costruito apposta, in mezzo a quelle «persone importanti» di cui mio padre parlava sempre. E in fondo non mi interessava poi molto se la gonna era troppo stretta e il tessuto della camicetta in piqué bianco faceva caldo e pizzicava sotto le ascelle.

Mia madre mi disse di salire in piedi su una sedia in salotto e mi sistemò l'uniforme: mi ficcò la camicetta ben dentro le mutande e lisciò le pieghe della gonna nera. Mi diede i guanti bianchi raccomandandosi che non li perdessi.

- Tu non vieni? - chiese a mio padre, che, sulla sua poltrona, fumava la pipa con la mano a coppa intorno al fornello.

- Preferisco di no. Le macchine non le sopporto. Fanno troppo rumore.

- La gente potrebbe parlare.

- E lascia che parlino, - sbottò lui rivolgendo lo sguardo ai vasi di aspidistra sul balcone.

- Come vuoi, - concluse mia madre dandogli le spalle. - Andiamo, - aggiunse -. Mi prese una mano facendomi saltare giù dalla sedia con uno schiocco sonoro delle suole.

Mio padre non era mai stato un vero fascista, di quelli che si segnavano la fronte con una croce dinanzi a ogni ritratto del duce o cantavano «Eia, Eia, Alalà» nei cori del sabato. Si era iscritto al partito solo per convenienza, perché se avevi la tessera gli affari andavano meglio, lo sapevano tutti. Si sarebbe iscritto persino al gruppo di ginnastica artistica per signore o a quello di cucito se gli avessero permesso di vendere bene i suoi cappelli.

Traduction proposée.

Sans presque que l'on s'en aperçoive, septembre arriva. Le dimanche 8, le Grand Prix se courait sur le circuit de l'Autodrome. Pour la ville, c'était un jour de fête et, comme tous les jours de fête, le drapeau italien était exposé partout. Il flottait aux balcons et aux fenêtres, même aux lucarnes des greniers. Il ne fallait pas être forcément fasciste pour l'exposer, mais si on ne le faisait pas, on devenait un « anti-italien », pire que d'avoir la gale. Ce jour-là pourtant, les gens ne l'avaient pas sorti pour les fascistes, le drapeau tricolore, mais pour Tazio Nuvolari, qui conduisait l'Alfa Romeo de l'écurie Ferrari et qui était le seul en mesure de battre les Allemands et de remporter la revanche.

Nous étions allés à la première messe du matin parce que maman voulait profiter de tout l'événement. Elle en parlait depuis la veille, lorsqu'elle avait extrait d'un tiroir du buffet notre drapeau qui puait la naphthaline. Elle l'avait étendu sur le canapé afin qu'il perde les marques du précédent repassage et qu'il s'aère. Le matin, Carla, avant même d'aller acheter le bloc de glace auprès du marchand ambulant qui passait sous nos fenêtres, l'avait attaché à la balustrade. Le bruit des moteurs qui s'échauffaient sur le circuit du parc parvenait jusqu'à la maison et faisait trembler les vitres.

À l'occasion du rassemblement programmé pour le Grand Prix, on nous avait remis depuis une semaine la convocation signée par le responsable du faisceau de la ville : « Les autorités seront fières d'être présentes afin d'assister aux parades de célébration organisées pour cet événement qui attirera des foules de passionnés réunies en joyeuses brigades ».

Il était prévu également que nous, les enfants, défilions : les Balillas devant et les Petites Italiennes derrière, marchant au pas sur la place de la cathédrale, en portant le drapeau à damier, noir et blanc, celui qui marque la fin de la compétition, afin qu'il soit béni par l'archiprêtre.

Nous étions deux à avoir été choisies pour réciter à haute voix le *Décalogue de la petite Italienne*, et moi, j'en étais secrètement fière car j'allais monter sur l'estrade construite pour l'occasion, au milieu de ces « gens importants » dont mon père parlait tout le temps. Et au fond, peu m'importait que ma jupe soit trop serrée et que le tissu du chemisier en piqué blanc me donne chaud et me gratte sous les aisselles.

Ma mère me dit de me mettre debout sur une chaise dans le salon et ajusta mon uniforme : elle fourra mon chemisier bien au fond de ma culotte et lissa les plis de la jupe noire. Elle me donna les gants blancs en me priant de ne pas les perdre.

- Tu ne viens pas ? - demanda-t-elle à mon père, qui, dans son fauteuil, fumait la pipe, la main en coupe autour du fourneau.

- Je ne préfère pas. Je ne supporte pas les voitures. Elles font trop de bruit.

- Les gens pourraient parler.

- Laisse-les parler, - explosa-t-il en dirigeant son regard vers les pots d'aspidistras sur le balcon.

- Comme tu veux, - conclut-elle en lui tournant le dos. - On y va, - ajouta-t-elle -. Elle me prit la main en me faisant sauter de la chaise avec un claquement sonore des semelles.

Mon père n'avait jamais été un vrai fasciste, de ceux qui se signaient le front devant chaque portrait du duce ou qui chantaient « Eia, Eia, Alalà » dans les chœurs du samedi. Il ne s'était inscrit au parti que par intérêt, car si on avait la carte, les affaires marchaient mieux, tout le monde le savait. Il se serait même inscrit au groupe de gymnastique artistique pour dames ou à celui de couture si cela lui avait permis de bien vendre ses chapeaux.

VERSION ALLEMANDE

Rapport présenté par Stéphane Gödicke et Alice Howaldt-Bouhey.

Présentation du texte, statistiques et remarques méthodologiques

Le texte de cette année était tiré d'un roman de l'écrivaine allemande Dörte Hansen (née en 1964), *Weites Land*, paru en 2015 aux éditions Knaus. Le texte comportait, comme souvent ces dernières années, une dimension historique qui permettait d'appréhender un événement important de la fin de la guerre en Allemagne, à savoir l'exode massif de douze millions d'Allemands établis, souvent depuis des générations, voire des siècles, dans les territoires de l'est de l'Europe, comme la Prusse-Orientale ou la Silésie (on rappellera que Königsberg, aujourd'hui Kaliningrad, a longtemps été une ville allemande). L'extrait proposé à la traduction évoquait le pèlerinage familial et sentimental de la fille de l'une de ces « Vertriebenen » (expulsés, chassés), sur les traces de sa mère, en Mazurie, région du nord de la Pologne actuelle (« Ostpreußen, Masuren »). Ce voyage est accompli en compagnie de sa fille, qui s'y prête à contrecœur, et qui ne comprend pas vraiment l'intérêt de sa mère pour une région qu'elle n'a même pas connue, puisqu'elle est née après la guerre (« schon Marlene war eigentlich zu jung für diese Reisen, nach dem Krieg geboren »). Ce texte à fort enjeu historique et mémoriel est traité avec distance, froideur, et parfois même un certain humour.

Trente-quatre candidats ont choisi cette épreuve en 2025, ce qui constitue un recul par rapport à l'année précédente (39 copies). On repasse même sous le niveau de l'année creuse 2023 (36 copies), bien loin des 44 candidats de 2022. La moyenne quant à elle se situe à 10,48, en hausse sensible par rapport à l'an dernier (10,19), et retrouve les niveaux de 2021 et 2022 (respectivement 10,5 et 10,45/20), mais pas celui de 2023 (10,72/20). Les notes s'échelonnent de 2,68 à 18,40, avec peu de copies indigentes, dans l'ensemble. 6 candidats restent tout de même sous la barre des 5/20, 13 copies se situent dans le segment 5-10/20, 9 copies dans le segment entre 10 et 15/20 et 6 copies sont au-dessus de 15. La copie la plus faible a fait l'impasse sur une grosse partie de la traduction, préférant laisser des pans entiers du texte en blanc. À l'inverse, le jury s'est réjoui d'attribuer la note de 18,40 à la meilleure copie, alors que le meilleur candidat n'atteignait « que » 17/20 l'an dernier. Toujours au rang des satisfactions, on notera que la plupart des copies sont soignées et ne présentent pas de défaillances majeures dans l'écriture du français. Cependant, un certain nombre de copies n'a pas suffisamment compris le texte en allemand, ou bien a proposé des solutions peu élégantes ou calquées sur l'allemand.

Les conseils méthodologiques du dernier rapport ont été scrupuleusement suivis, au sens où presque aucune copie ne présentait de traductions alternatives entre crochets, ce qui est rigoureusement proscrit (contrairement à ce qui est pratiqué ci-dessous dans ce rapport, de façon à présenter les variantes acceptées chacune par les correcteurs).

Sur le plan méthodologique toujours, le jury souhaite insister sur la rigueur et la précision qui doivent guider l'exercice de traduction. En allemand, on dirait : « so nah wie möglich, so weit wie nötig ». Restez aussi proches du texte-source que possible, ne vous en éloignez que si cela est nécessaire. Soyez fidèles au lexique et aux choix de l'auteur autant qu'aux impératifs de la langue d'arrivée. N'ôtez rien. N'ajoutez que si cet ajout est justifié par la nécessité d'étoffer une tournure condensée ou compacte présente dans la langue allemande, qui leste par exemple davantage ses prépositions que le français. C'est un équilibre parfois certes difficile à trouver et qui exige de la part des agrégatifs un entraînement très régulier, mais c'est la garantie de ne pas tomber dans les trois écueils qui guettent les candidats : le calque, la surtraduction et la réécriture. Voici deux exemples de calques syntaxiques régulièrement rencontrés cette année (« sie fluchte und fuhr mit » rendu par « elle jura et partit avec » et « er sang auch immer mit » rendu par « il chantait toujours avec »). De même, on évitera de surtraduire le texte au risque d'être infidèle au style comme par exemple pour

la formulation elliptique « zehn Tage im Doppelzimmer » rendue par exemple par « Leur faire passer dix jours en chambre double », voire de le réécrire tout simplement comme lorsque « Marlenes Gangart war der Arbeitsgalopp » devient « Marlene était une cavalière hors pair. Son talent particulier étant l'équitation ». Cela illustre la nécessité de s'affranchir de l'expression allemande pour arriver à une traduction naturelle, spontanée et idiomatique en français.

Un écueil particulier concernait comme souvent en version le choix des temps du récit et en particulier celui de la traduction du prétérit allemand : certains passages suggéraient une répétition, qu'il convenait logiquement de rendre par l'imparfait (en particulier, toute la seconde moitié du texte), tandis que d'autres passages du début renvoyaient à des événements ponctuels qui devaient être traduits au passé simple; enfin, certaines phrases nécessitaient une approche différenciée et imposaient l'usage de plusieurs temps, comme par exemple la phrase : « Anne hatte keine Gründe, sie fluchte und fuhr mit », qui évoque à la fois une raison structurelle à rendre à l'imparfait (« hatte keine Gründe ») et des réactions ponctuelles à rendre au passé simple (« sie fluchte und fuhr mit »). Même chose au début du troisième paragraphe, où le début de la phrase est à traduire au passé simple (« Marlene machte eine Liste mit Dörfern und Städten ») tandis que la relative indique une antériorité marquée par l'usage du plus-que-parfait (« die ihre Mutter beschrieben hatte ») qu'il convenait de rendre de la même manière en français, au plus-que-parfait (dans la mesure où l'on donnait à cette partie de la phrase une tournure verbale, ce qui n'était nullement nécessaire). On trouvera d'autres exemples dans le corrigé commenté ci-dessous.

Le jury a aussi constaté que certains candidats avaient un travail à faire sur les mots du discours et les adverbes, qui ponctuaient le récit, comme par exemple « schon », « eigentlich », « also » et surtout le « dann », qui ne peut pas toujours être rendu par « ensuite ».

Concernant le lexique, le jury rappelle l'utilité du recours intelligent au dictionnaire, notamment pour certains mots comme « Bernstein », qui ici n'était ni un nom propre, ni « un ponton de bois brûlé », même si l'ambre, comme c'est écrit dans le dictionnaire peut s'avérer combustible.

Enfin, le jury souligne aussi l'impérative nécessité de bien lire le paratexte pour ne pas commettre d'erreurs évitables: la Mazurie y était mentionnée, et un examen attentif aurait permis d'éviter les fautes d'orthographe (*Marzurie) ou de traductions (*masures).

Proposition de corrigé commenté

Segment 1

„Mein großer Wunsch, mein einziger.“ Es war Marlenes sechzigster Geburtstag. Thomas hatte gute Gründe, nicht zu kommen, Konzertreise nach Melbourne, nichts zu machen. Anne hatte keine Gründe, sie fluchte und fuhr mit.

Einzelzimmer, immerhin. Zehn Tage Doppelzimmer und sie hätten einander massakriert.

Proposition de corrigé : « Mon grand, mon seul souhait. » C'était le sixième anniversaire de Marlene. Thomas avait de bonnes raisons de ne pas venir, tournée [de concerts] à Melbourne, (il n'y avait) rien à faire. Anne n'avait pas de raison, elle poussa un juron [pesta] et accompagna sa mère.

En chambre individuelle, tout de même. Si elles avaient passé dix jours en chambre double, elles se seraient entretuées.

Outre le calque syntaxique déjà mentionné (« fuhr mit », rendu par *partit avec), il convenait de bien distinguer les verbes « fluchen » (jurer) et « fliegen » (voler), qui donne aussi le substantif « Flug », ce que certains ont cru bon de traduire par *voler.

Les chiffres sont toujours l'occasion d'erreurs d'étourderie qu'une relecture attentive permettrait sans doute d'éviter : ainsi le sixième anniversaire de Marlene n'est pas son *seizième!

La traduction de « einander », qui sert à exprimer la réciprocité, a donné lieu à un certain nombre de traductions peu élégantes (l'une l'autre), voire d'erreurs (*l'une et l'autre).

Segment 2

Sie hatte fast vergessen, wie es war, mit ihrer Mutter unterwegs zu sein, Marlenes Gangart war der Arbeitsgalopp, sie reiste nicht wie andere Leute, sie ackerte, sie pflügte Landschaften und Städte durch, so lange, bis sie alles wusste und alles gesehen hatte.

Proposition de corrigé : Chambre individuelle, tout de même. Dix jours en chambre double et elles se seraient entretenues.

Elle avait presque oublié ce que ça faisait de voyager avec sa mère, l'allure de Marlène était le galop de manège, elle ne voyageait pas comme les autres gens, elle labourait, elle sillonnait les paysages et les villes, jusqu'à ce qu'elle sache tout et qu'elle ait tout vu.

L'adverbe « unterwegs » a donné du fil à retordre à certains candidats

La locution conjonctive « solange bis » n'était pas toujours connue, ce qui a donné lieu à des surtraductions ou, ce qui est plus grave, à des constructions impropres en français, comme *si longtemps jusqu'à ce que ou à des contresens comme *depuis si longtemps que.

La métaphore agraire « Arbeitsgalopp / pflügte / ackerte » a pu poser problème à certains, mais il ne fallait pas tomber dans l'écueil de l'extrapolation ou du non-sens, comme *galop de travailleuse ou *elle collectait les paysages jusqu'au dernier.

Enfin, le subjonctif imparfait n'était pas obligatoire ici, mais quand il était utilisé, il convenait d'éviter les formes erronées comme *jusqu'à ce qu'elle sut *sachat ou *susse.

Le jury s'est réjoui de bonnes propositions comme le « galop de travail » ou la métaphore légèrement différente mais très pertinente ici « au pas de course ».

Segment 3

Jetzt also Ostpreußen, Masuren im Minibus, schon Marlene war eigentlich zu jung für diese Reise, nach dem Krieg geboren, sie konnte gar kein Heimweh haben nach dem Land der dunklen Wälder, Anne hatte keine Ahnung, was sie suchte. [...]

Proposition de corrigé : Et maintenant donc, la Prusse-Orientale et la Mazurie en minibus, même Marlène, née après la guerre, était en réalité trop jeune pour faire ce voyage, elle ne pouvait pas avoir la nostalgie du « pays des forêts sombres », Anne n'avait pas la moindre idée de ce qu'elle recherchait.

La séquence a posé des difficultés à certains en raison de la présence de mots du discours comme « also », « schon », « eigentlich ». « Also » est à distinguer de son homonyme anglais et signifie « donc », en allemand. « schon » n'avait pas ici son sens adverbial de « déjà » (ce qui n'aurait pas voulu dire grand-chose), et « eigentlich » sert à renforcer ou étayer un argument.

« Masuren », la Mazurie, était donnée en note. Certains ont cru y reconnaître *le sud (peut-être à cause de « sur »?).

Segment 4

Marlene machte eine Liste mit Dörfern und Städten, die ihre Mutter beschrieben hatte in ihren Briefen an Meine liebe Vera, sie wollte suchen nach dem Gutshaus der von Kamckes und mit dem Minibus durch die Alleen fahren, die Hildegard mit ihren Kindern im hohen Schnee gegangen war, bei minus zwanzig Grad, im Januar.

Proposition de corrigé : Marlène établit une liste des villages et des villes que sa mère avait décrits dans ses lettres à « ma chère Véra », elle voulait chercher le manoir des von Kamckes et parcourir en minibus les allées dans lesquelles Hildegard avait marché avec ses enfants, à travers une neige épaisse, par moins vingt degrés, en janvier.

Ce passage a posé des problèmes de lexique à certains. « Das Gutshaus » n'était en aucune manière une *maison de vacances, cela allait au rebours du caractère historique et mémoriel du texte, ni « la bonne maison », ce qui dénote un mauvais décodage du mot composé.

Hildegard n'a pas toujours été reconnu comme prénom, et a été pris pour un nom de lieu, donnant lieu à de graves contresens comme *aller à l'Hildegard.

Enfin, il fallait bien reconnaître le pluriel « die Alleen » ici.

Segment 5

Und dann ans Haff, natürlich, alle wollten das, wenn sie in deutschen Bussen durch Masuren reisten. Sie wollten dann am Wasser stehen in ihren sandfarbenen Windjacken, Flüchtlinge mit weißen Haaren, die hier schon mal gestanden hatten, verfroren und verjagt, mit ihren Müttern.

Proposition de corrigé : Et ensuite aller sur la lagune, bien sûr, ils voulaient tous y aller, lorsqu'ils traversaient la Mazurie dans leurs bus allemands. Ils voulaient ensuite se tenir au bord de la mer, dans leurs coupe-vent couleur sable, des réfugiés [fugitifs] aux cheveux blancs qui s'étaient déjà tenus ici, transis et pourchassés, avec leurs mères.

Si le « Haff » pouvait poser problème, sa définition se trouvait dans le dictionnaire, où plusieurs indices donnaient à reconnaître qu'il s'agissait d'une zone côtière (*Meer, Küste, Insel, Gewässer*). Le jury attire l'attention des candidats sur le fait que si la définition n'est pas transparente, les mots de la définition peuvent eux aussi faire l'objet d'une recherche dans le Duden. Par recoupement, et avec un peu de bon sens, cela permet normalement de cerner le sens, au moins de façon approximative, afin d'éviter les contresens ou les non-sens.

Le jury a eu la désagréable surprise de voir que certaines prépositions aussi simples que « am » (= an dem) ne sont pas connues des candidats les plus faibles, donnant lieu à des absurdités telles que se tenir *dans l'eau (en coupe-vent!), voire se tenir *sur l'eau!!

Le jury a été surpris de voir traduit le pronom « sie » par « elle » ou « elles » dans plusieurs copies. Il rappelle la nécessité de traduire en respectant la cohérence interne du récit. Ici, « alle » indiquait clairement que « sie » ne pouvait être que le pronom personnel masculin pluriel.

Ici, il fallait bien sûr opter pour l'imparfait, le texte ayant clairement une valeur itérative.

A noter, le pluriel du mot coupe-vent, sans « s », bravo à ceux qui ont su résoudre cette difficulté.

Le jury a eu le plaisir de lire d'excellentes propositions comme « lorsqu'ils sillonnaient la Mazurie » et « traqués » pour « verjagt ».

Segment 6

Der Reiseleiter kannte seine Kundschaft, die betagten Herrschaften mit ihren wunden Seelen, die auf ein bisschen Heilung hofften. Er fuhr sie zu den Seen und den Störchen und den Bernsteinstränden, nach Nikolaiken, nach Heiligelinde und nach Steinort. Er wusste, dass irgendwann in den zehn Tagen, an irgendeinem See, vor einem alten Haus, in einer Kirche, eine wackelige Stimme singen würde.

Proposition de corrigé : Le guide touristique connaissait sa clientèle, ces messieurs-dames âgés en quête d'un peu de baume sur leurs âmes meurtries [ces messieurs-dames âgés aux âmes meurtries en quête d'un peu de guérison]. Il les amenait voir les lacs et les cigognes [...]. Il savait qu'à un moment

au cours de ces dix jours, au bord de quelque lac, devant une vieille maison, dans une église, une voix chevrotante [tremblante] se mettrait à chanter.

Il s'agissait sans aucun doute de l'un des segments les plus difficiles, ayant donné lieu au plus d'erreurs, voire de contresens.

Tout d'abord, au niveau lexical, il convenait de distinguer les lacs (die Seen) des *mers, ce qui n'avait pas vraiment de sens, ici.

« die Störche » (les cigognes) ont également donné du fil à retordre à certains candidats, notamment en raison de l'orthographe (*cygognes), quand ils n'y ont pas reconnu des *autruches (tout de même peu probable en Pologne). Une copie y a même vu une métaphore de l'enfantement, ce qui a poussé le candidat à traduire par *il les conduisait à la maternité.

Les marqueurs de temps font régulièrement l'objet d'étourderies de la part des candidats, et ce fut le cas ici, « dix jours » ayant parfois donné lieu à *dix ans.

Il était maladroit de traduire « irgendein » par *n'importe quel, qui marque l'indifférence plutôt que le hasard. Le jury a apprécié le recours à « quelque lac », jugé plus élégant.

Enfin, le jury attendait une mise en relief du début de l'action pour rendre « singen würde ». « Se mettrait à chanter » était donc mieux que *une voix [...] chanterait.

Segment 7

Land der dunklen Wälder, auf jeder Fahrt fing einer damit an. Er teilte dann die Zettel aus, fünf Strophen, sang auch immer mit, über weite Felder lichte Wunder gehen, dann sang der ganze Bus, dann weinten alle.

Proposition de corrigé : Pays des forêts obscures, à chaque voyage il s'en trouvait un pour l'entonner. Le guide distribuait alors les feuillets, cinq couplets, chantant toujours lui aussi, « au-dessus des vastes champs circulent de clairs miracles », puis tout le bus chantait, puis tout le monde pleurait.

Il convenait d'éviter le calque syntaxique *chantait avec pour chantait lui aussi.

L'adjectif « licht » (= clair) a pu être confondu avec *leicht (= léger).

La traduction de « dann » par « ensuite » était un peu lourde, le jury lui a préféré « alors » ou « puis ». A noter qu'il n'est pas toujours nécessaire de rendre un même mot par le même équivalent en français: le jury a opté pour « alors » au début et « puis » à la fin, pour donner de la fluidité.

Segment 8

Er fuhr sie zu den Häusern, in denen sie geboren waren, manche waren zu erschüttert, um aus dem Minibus zu steigen, andere fassten sich ein Herz und klopfen, der Übersetzer ging dann mit.

Proposition de corrigé : Il les conduisait aux maisons qui les avaient vu naître, certains étaient trop ébranlés pour descendre du minibus, d'autres prenaient leur courage à deux mains et frappaient à la porte, l'interprète les accompagnait alors.

La difficulté principale de ce segment résidait dans le juste choix des temps pour rendre les actions. Ici, on est dans la continuité des passages précédents, relatant une certaine habitude du guide face aux comportements toujours identiques des touristes mémoriels. L'imparfait s'imposait donc. Et ce qu'il fallait éviter à tout prix était le mélange incohérent d'imparfait et de passé simple, comme on a pu l'observer dans certaines copies.

« sich ein Herz fassen » n'était certes pas évident à comprendre, mais les meilleurs candidats y ont reconnu l'équivalent de « prendre son courage à deux mains ». Bravo à eux. Les traductions littérales *se tenaient le cœur à deux mains, ou *se serraient le cœur ont été sanctionnées.

Enfin, l'expression *toquer aux portes existe, mais est familière en français.

Segment 9

Die polnischen Familien waren meistens freundlich, baten sie hinein, zeigten ihnen alles, stellten sich lächelnd in die Haustür für ein Foto, schüttelten die Hände und winkten den Fremden nach, wenn sie zurück in ihre Busse stiegen.

Proposition de corrigé : Les familles polonaises étaient le plus souvent aimables, les invitaient à entrer, leur montraient tout, posaient tout sourire sur le seuil de la porte pour une photo, serraient les mains puis faisaient un signe d'adieu aux étrangers quand ils remontaient dans leurs bus.

Il convenait de rester au passé simple dans ce segment.

Les préverbes séparables "hinein" et "nach", dans « baten sie hinein » et « winkten [...] nach » constituaient les principales difficultés de ce segment. Il fallait s'appuyer sur le sens de ces préverbes pour choisir la bonne expression verbale en français.

Le jury a été étonné de voir que « schüttelten die Hände » a pu être traduit par *secouaient les mains, ce qui ne se dit pas en français. Une relecture critique aurait permis de gommer ce nouveau calque.

Segment 10

Die alten Menschen sanken dann in ihre Sitze und sahen nicht so aus, als wären sie geheilt. Sie kamen Anne vor wie Operierte, noch mal aufgemacht und dann zu früh entlassen, auf eigene Verantwortung.

Proposition de corrigé : Les vieilles personnes s'enfonçaient alors dans leur(s) siège(s) et ne donnaient pas l'impression d'être guéries. Quant à Anne, il lui semblait voir des gens tout juste opérés et qu'on venait de rouvrir, avant de les laisser sortir prématurément de l'hôpital, à leurs risques et périls.

De nouveau, le « dann » a posé problèmes à certains : *finalement n'était ici pas approprié. « sanken », forme prétérit du verbe fort « sinken », était à distinguer de *sangen.

La tournure hypothétique « als + subjonctif II » était normalement simple à repérer ici, mais a pu donner lieu à des contresens (*lorsque).

L'expression « jemandem vorkommen » n'a pas toujours été reconnue, occasionnant là aussi plusieurs contresens (*ils considéraient Anne comme une opératrice, *ils allaient devant Anne).

On pouvait préciser « entlassen » en y adjoignant « sortir [...] de l'hôpital » pour une meilleure intelligibilité.

« auf eigene Verantwortung » était souvent bien compris, même si la meilleure traduction s'éloignait de la traduction littérale « responsabilité », pour davantage d'idiomaticité.

VERSION ARABE

Rapport présenté par Mohamed Ben Mansour et Mustapha Tesrif.

L'extrait proposé à la traduction est un passage de *Sous le soleil de la pensée* (تحت شمس الفكر) de Tawfiq al-Hakim (1898-1987), figure majeure de la littérature arabe moderne. Il aborde la question des échanges culturels entre Orient et Occident et plaide pour une assimilation lucide et active de l'héritage intellectuel européen par les peuples orientaux, sans renier leur propre identité. Tawfiq al-Hakim y développe une vision dynamique de la civilisation : tout apport étranger peut être réapproprié et transformé dans un moule culturel propre, à condition de respecter un équilibre entre ouverture et enracinement.

Quatre candidats ont composé en version arabe cette année. Les résultats ont été très contrastés, reflétant une hétérogénéité notable des niveaux variant entre :

- Une traduction remarquable, fluide et fidèle. Le candidat a su rendre avec justesse les subtilités du texte original. Les rares maladroresses (par exemple, *miraculeusement* pour *بيديها* ; *héritage originel* pour *حالته الأولية*) n'altèrent pas la qualité d'ensemble.
- Une bonne traduction dans l'ensemble, mais entachée de faux-sens (*maines déchaînées* pour *غير مقيدتين*), d'imprécisions lexicales (*bifurque* au lieu de *diverge*), et de légers écarts de style.
- Un niveau correct de traduction mais des erreurs de compréhension de certains passages affaiblissent la cohérence du propos (« Islam » comme civilisation au lieu de « islam » comme religion ; confusion sur oriental). Plusieurs fautes grammaticales (par exemple, « ce qui a aboutis »).
- Une traduction problématique, avec de nombreux contresens et omissions. Plusieurs choix de traduction sont laissés en suspens, sans trancher, ce qui est pénalisant. Les fautes de langue sont fréquentes (*reflexionnable*, *oxident*) ; le sens du texte est mal saisi.

Le jury rappelle qu'il est attendu des candidats qu'ils se tiennent strictement au contenu du texte, sans y ajouter d'interprétations personnelles. Deux copies ont ainsi proposé deux versions concurrentes de certains passages, ce qui est à proscrire : il appartient au candidat de trancher. Plusieurs copies négligent les majuscules des noms de repère comme l'Orient, l'Occident, pays du Sud, Nord de l'Europe, etc., pourtant nécessaires pour signaler leur statut géoculturel.

Voici quelques erreurs récurrentes relevées dans les copies :

- *Signature* pour *خاتم* (meilleur choix : sceau ou empreinte) ;
- *A créé par soi-même* (calque maladroit de *تخلق بيديها*) ;
- *Culture* pour civilisation (imprécision conceptuelle) ;
- *Sorti d'une nouvelle génie* (formulation incorrecte).

Ce rapport vise à accompagner les candidats dans leur progression, en insistant sur l'exigence de rigueur linguistique, de fidélité sémantique et de clarté stylistique, qualités essentielles pour réussir l'épreuve de version arabe à l'agrégation de Lettres modernes. En voici quelques recommandations :

- Soigner la grammaire française autant que la fidélité au texte arabe : des fautes de français peuvent dévaloriser même une traduction témoignant d'une bonne compréhension du texte.
- Prendre des décisions de traduction claires : en cas d'hésitation, choisir l'option la plus cohérente dans le contexte du passage.
- Enfin, ne pas surinterpréter : ne traduire que ce qui est dit, pas ce que l'on pense que l'auteur pourrait vouloir dire.

Proposition de traduction

En réalité, la civilisation européenne n'a pas véritablement créé elle-même tous ces modèles célèbres dans ses lettres et ses arts, ni toutes ces théories répandues dans ses philosophies et ses sciences. Nombre de ces modèles et de ces théories sont initialement empruntés à l'Orient, mais les Européens les ont augmentés, leur ont rajouté d'autres choses, les ont montrés au grand jour marqués de leur sceau et empreints de leur personnalité. Cela est en réalité le travail accompli par chaque civilisation, et en cela nous ne faisons pas de la civilisation islamique elle-même une exception lors de ses moments glorieux. Car celle-ci n'est que la synthèse d'idées, de cultures et de civilisations de nations différentes que l'Islam a coulées dans son moule et à laquelle il a donné une coloration particulière.

De nos jours, la culture orientale ne peut donc être séparée de la culture européenne, de même qu'il n'est pas possible de fermer les yeux sur cette richesse immense. Tendons alors les mains sans être enchaînés par les fers des traditions, des coutumes ou des dogmes, afin de tout prendre et de tout digérer, pour, ensuite, nous pencher sur notre esprit ancien, chacun dans son pays, et pour en extraire les idées éternelles qui y sont enfouies. Il ne fait aucun doute que chaque pays d'Orient possède des mines non encore exploitées, où la richesse d'esprit brille de tous ses feux. Malgré son esprit actif et son avidité intellectuelle, l'Occident ne peut extraire les trésors d'Orient comme pourrait le faire un Oriental. La pioche de l'Occidental doit sans doute se heurter à des obstacles infranchissables faisant partie des secrets d'une réalité que seules sont à même de percer à jour la nature de l'homme oriental, ses dispositions innées et ses expériences de sagesse cumulées dans les tréfonds de son âme depuis des milliers d'années.

Si cette entreprise est menée avec succès, alors nous pourrions marquer toute cette richesse et toute cette matière de notre propre empreinte. Un pareil phénomène s'est produit lorsque les caractères des pays du Nord de l'Europe ont divergé de ceux des pays du Sud. D'où l'émergence de deux cultures – latine et anglo-saxonne – à partir d'une seule culture, lesquelles ne diffèrent pas au niveau de la richesse intellectuelle mais par le caractère, le tempérament et l'esprit. S'il est de notre ressort d'ajouter à ces deux grandes cultures une troisième – semblable par l'importance de sa richesse et de sa matière, mais distincte uniquement par le caractère, la nature et l'esprit –, une troisième culture vivante, belle et en développement, imprégnée par le sceau de notre personnalité orientale et perçue par l'Occident comme une nouveauté indépendante extraite du fond d'une ingéniosité nouvelle, nous aurons ainsi accompli notre mission envers ce monde. De même, nous aurons réussi à suivre la pensée humaine dans son processus de développement, contribué grâce à notre travail et à nos talents à sa grande édification et gagné enfin le respect de ces deux cultures vivantes et existantes, celui que manifeste l'une envers l'autre. Ainsi, l'Orient regagnera-t-il son estime aux yeux de l'Occident !

Tawfiq al-Ḥakīm, *Sous le soleil de la pensée*, Le Caire, Maktabat Miṣr, 1989, p. 89-90

VERSION PORTUGAISE

Rapport présenté par Célia Pires Pereira et Luis Miguel de Oliveira.

Remarques générales

Alors qu'ils étaient cinq en 2024, cette année, trois candidats ont présenté l'épreuve de version portugaise, obtenant respectivement les notes de 12.5, 11.5 et 7 (soit une moyenne de 10.3). Le niveau général est ainsi en légère baisse comme en attestent la moyenne des notes attribuées (en recul d'un point par rapport à la session 2024) et le niveau des meilleures copies, en-deçà de celui constaté lors des sessions antérieures. Pour autant, les deux tiers des productions atteignent une note supérieure à 11 sur 20.

En effet, malgré quelques faux sens, voire parfois certains contresens et des maladroites ponctuelles, deux copies ont su allier une compréhension du texte source globalement satisfaisante à une expression fluide, maîtrisée et occasionnellement élégante. En revanche, la troisième présente de nombreuses erreurs, de graves contresens et des omissions, trahissant par là une compréhension souvent lacunaire et erronée du texte original.

Présentation du texte

Le texte à traduire était un extrait du roman angolais *O vendedor de passados*, publié en 2004. L'auteur, José Eduardo Agualusa, y plonge le lecteur dans la capitale de l'Angola, Luanda, à la fin de la guerre civile, où Félix Ventura, un bouquiniste albinos, s'est spécialisé dans la création de faux passés qu'il vend aux nouveaux riches, parvenus à assurer leur avenir pendant et après la guerre car ce « qu'il manque à ces gens, c'est un bon passé, des ancêtres illustres, des parchemins. ». F. Ventura construit ainsi des généalogies flatteuses, des portraits d'ancêtres et des mémoires brillantes. Il en vit bien, jusqu'à l'arrivée d'un mystérieux étranger à la recherche d'une identité angolaise (et pas uniquement d'un faux passé cette fois). Alors, dans un vertige, le passé envahit le présent et tout bascule. L'extrait à traduire relate précisément l'une des premières rencontres et met en scène les échanges entre ces deux personnages autour d'un dîner chez F. Ventura. Le narrateur, un lézard qui abrite l'esprit d'un défunt, posté en surplomb, observe minutieusement et commente les moindres faits et gestes des personnages.

Dans un pays en crise, ce marchandage de passés est synonyme de recherche des racines et de construction d'une identité individuelle et collective, entre le vrai et le faux. En effet, dans ces circonstances, le mensonge peut paraître plus sincère que la vérité, et l'apparence s'avérer plus crédible que la réalité « Je vous donne une vérité impossible, vous me donnez un mensonge banal et convaincant. ». Satire poétique de la société angolaise, le roman est surtout une réflexion sur la construction de la mémoire, ses enjeux et ses ambiguïtés.

Principales difficultés rencontrées par les candidats

Le passage proposé à la traduction présentait quelques difficultés lexicales ponctuelles (« *pargo* », « *bagres fumados* », « *bagos perfumados de jindungo* » par exemple) qu'une mise en relation avec des éléments proches, porteurs de sens, (« *caldo de peixe* », « *directamente aos pescadores da Ilha* », « *o pobre peixe* ») et le recours autorisé à un dictionnaire unilingue permettaient aisément de résoudre. Ainsi, le jury a accepté différentes propositions dès lors qu'elles étaient en cohérence avec le contexte (« un capitaine », « poissons de roche » par exemple). Il réclamait, surtout, une lecture attentive, indispensable pour avoir une compréhension fine de la situation d'énonciation et du statut du narrateur, spectateur présent sur les lieux de la scène dans l'incapacité, toutefois, d'y prendre une part active (« *pela primeira vez desde há muito tempo lamentei a minha atual condição. Também eu gostaria de me sentar à mesa* »). Le passage mêlait narration à la troisième personne, en alternant les

temps simples du passé avec le plus-que-parfait (« *Comprara nessa madrugada* », « *touxera-lhe* »), l'expression des sentiments du narrateur à la première personne du singulier et le discours direct (dialogue entre Félix Ventura et « l'étranger » conduit souvent à la troisième personne du singulier – vouvoiement souvent au présent de l'indicatif, voire très occasionnellement à l'impératif, à la première personne du pluriel, « *Voltemos* »).

Une lecture moins rigoureuse du texte-source, associée à une maîtrise insuffisante de la langue portugaise (« *telefonou* » rendu par « je téléphonais ») a, par exemple, conduit un candidat à rendre la troisième personne du singulier par la première personne du singulier et à, ainsi, se méprendre doublement et gravement. En effet, dans un premier temps, la forme verbale « *telefonou* », indice explicite de la troisième personne du singulier, se rapportait à « l'étranger », sujet de la phrase initiale de l'extrait (« *Desta vez o estrangeiro anunciou-se antes de aparecer, telefonou* »), puis, « *já estava vestido* », renvoyait, cette fois, à Félix Ventura, évoqué dans la deuxième partie de la phrase précédente. Si la forme « *estava* » est celle de la première et de la troisième personne du singulier à l'imparfait de l'indicatif, l'identification du sujet était clairement explicitée par les indices présents dans les syntagmes suivants : « *o esperasse um casamento, e fosse ele* » et « *Herdou o fato do pai* ».

Le jury a également relevé des erreurs fréquentes dans la maîtrise des valeurs des temps verbaux. C'est le cas de la compréhension fautive de l'imparfait du subjonctif, introduit par la locution « *como se* » (« *fosse ele o noivo* », rendu par « j'aurais été le marié »), mais aussi de la confusion constatée entre plus-que-parfait simple et passé simple (« *trouxera-lhe* », traduit par « *lui apporta* » ou « *Herdou* », rendu par « j'avais hérité »). Par ailleurs, le futur de l'indicatif utilisé à des fins d'hypothèse (« *Que idade terá?* ») a été traduit de façon réductrice par un imparfait (« *Quel âge avait-il ?* »), ce qui constitue une perte de la nuance de sens.

En outre, plusieurs contresens et faux sens ont été observés, en particulier dans les passages suivants : « *A Velha Esperança* », interprété comme le nom d'une soupe (« *il avait laissé "la vieille espérance", une soupe de poisson* »), alors qu'il s'agissait là du nom d'un personnage (« *La Vieille Espérance avait laissé [...] une soupe de poissons* ») ; « *lume em estado sólido* » (« *de la lumière à l'état solide* ») traduit de manière inexplicable, par « *Cuits-les entiers* ». De la même façon, le toast porté par l'un des personnages « *À vida, pois !* » a été rendu selon les versions par « *Ah ! La vie !* », « *La vie, quoi !* », ou « *La vie, bien sûr !* », trahissant ainsi le sens du texte original, tandis que le syntagme « *A Angola que me resgatou para a Vida* » a pu être mal interprété (« *C'est en Angola que je me suis libéré de la vie !* ») du fait d'un manque de compréhension fine du verbe « *resgatar* » suivi de la préposition « *para* ». Cependant, ici, le contexte permettait de saisir qu'il s'agissait bien d'un toast, puisque le discours direct était introduit par « *Ergueu o copo* » et que la présence du verbe « *brindar* » en fin de passage ne laissait aucun doute quant à la nature de la situation décrite. Enfin, « *mesmo se [...] os ilumina uma luz de aurora* », segment dans lequel le pronom personnel complément « *os* » se rapportait aux yeux, a pu donner lieu à une confusion entre sujet et complément et donc à une traduction incohérente et fautive, notamment sur le plan syntaxique (« *il s'allumait* »).

En conclusion, le jury tient à souligner les efforts manifestes de correction grammaticale et orthographique, notés dans la plupart des copies, et il s'en félicite. Une seule copie présentait un niveau de maîtrise insuffisant. Certaines fautes grossières, à proscrire, y ont été relevées, telles que : « *septicisme* », « *s'était* » pour « *c'était* », « *ban* » pour « *banc* », « *point de vu* » pour « *point de vue* », « *veille* » pour « *vieille* », ainsi que des erreurs de conjugaison : « *Felix Ventura eu le temps* », « *je voulu* », « *je lamentais* » pour le passé simple ou encore des fautes d'accord (« *sept heure* »). Le jury insiste donc tout particulièrement sur le soin qui doit être apporté à la maîtrise de la langue française et à la qualité de l'expression ainsi que sur l'intérêt de se relire de façon pointilleuse.

Proposition de traduction

Cette fois l'étranger s'est annoncé avant de venir, il a téléphoné et Félix Ventura a eu le temps de se préparer. À sept heures et demie il était habillé, comme si on l'attendait à un mariage et qu'il était le marié, ou le père du marié, d'un costume clair, en lin écru, sur lequel brillait, comme un point d'exclamation, un nœud papillon de soie pourpre. Il avait hérité le costume de son père.

– Vous attendez quelqu'un ?

Il l'attendait lui. La Vieille Espérance avait laissé au four, pour qu'elle ne refroidisse pas, une soupe de poissons. Elle avait acheté le matin un beau pagre, directement aux pêcheurs de l'île, et cinq tranches de bagre fumé au marché Saint-Paul. Une cousine lui avait apporté de Gabela des gousses parfumées de piment *jindungo, du feu à l'état solide*, lui avait expliqué l'albinos, et du manioc, des patates douces, des épinards et des tomates. Dès que Félix a posé le plat sur la table, un parfum fort, chaleureux comme une accolade, s'est répandu dans la pièce, et pour la première fois depuis longtemps j'ai regretté ma condition actuelle. J'aurais aimé pouvoir m'asseoir à table moi aussi. L'étranger mangeait avec un appétit radieux, comme s'il savourait non pas la chair ferme du pagre, mais sa vie entière, passée à glisser pendant des années parmi l'éclatement subit des bancs, le tourbillon des eaux, les épais rayons de lumière qui, par les après-midi ensoleillés, tombent à la verticale sur l'abîme azuré.

– C'est un exercice intéressant, a-t-il dit, de tenter de voir les faits par les yeux de la victime. Par exemple, le poisson que nous mangeons... un pagre généreux, n'est-ce pas ?... Avez-vous déjà essayé de voir notre repas de son point de vue à lui ?

Félix Ventura a regardé le pagre avec une attention à laquelle le pauvre poisson n'avait pas eu droit jusque-là ; puis, horrifié, il a repoussé son assiette. L'autre a continué tout seul :

– Vous pensez que la vie réclame de nous de la compassion ? Je ne le crois pas. Ce que la vie nous demande, c'est de la célébrer. Revenons au pagre. Si vous étiez lui, vous préféreriez que je vous mange tristement ou joyeusement ?

L'albinos est resté muet. Il sait qu'il est un pagre (nous sommes tous des pagres), mais il préfère, je crois, qu'on ne le mange jamais. L'étranger a poursuivi :

– Une fois, on m'a emmené à une fête. C'était un vieillard qui fêtait son centième anniversaire. J'ai voulu savoir comment il se sentait. Le pauvre homme m'a souri, étonné, et m'a dit, *je ne sais pas trop, tout s'est passé trop vite*. Il parlait de ses cent ans de vie et que c'était comme s'il parlait d'un désastre, de quelque chose qui se serait abattu sur lui quelques minutes plus tôt. Quelquefois j'éprouve la même chose. Je souffre dans mon âme d'un excès de passé et de vide. Je me sens comme ce vieillard.

Il a levé son verre :

– Et pourtant je suis vivant. J'ai survécu. J'ai commencé à comprendre cela, aussi étrange que ça puisse paraître, en débarquant à Luanda. À la Vie, donc ! À l'Angola qui m'a ramené à la Vie. C'est à elle que je dédie ce vin, qui commémore et unit.

Quel âge peut-il avoir ? Peut-être soixante ans, et dans ce cas il a parfaitement pris soin de son corps toute sa vie, ou quarante, quarante-cinq ans, et alors il a dû traverser des années de profond désespoir. En le voyant assis là, je l'ai trouvé solide comme un rhinocéros. Ses yeux, eux, paraissent beaucoup plus vieux, chargés de fatigue et de scepticisme, même si, à certains moments – comme lorsque, tout à l'heure, il a levé son verre et porté un toast à la Vie – une lumière d'aurore les illumine.

José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados*, traduit par Cécile Lombard, *Le marchand de passés*, Paris, Éditions Métailié, 2006 (pp. 31-33)

VERSION RUSSE

Rapport présenté par Myriam Truel et Marguerite Souchon.

TEXTE ORIGINAL

Виктор Некрасов, *Саперлипопет или Если бы да кабы, да во рту росли грибы* (1983)

Но откуда и как застряло в моей памяти оно, это заковыристое¹ «Саперлипопет»? И голос, интонация... Только какое-то время спустя, вытирая пыль с чернильниц и пресс-папье ломберного столика, я взглянул на фотографию моего старшего брата Коли в гимназической форме, и меня вдруг осенило — это он. Это его голос.

Как необъяснимо и загадочно всё связанное с нашим внутренним миром. С памятью, в частности. Мучительно пытаюсь сейчас вспомнить, о чём мы условились вчера с не очень, правда, мне нужным типом насчёт завтрашней встречи, а вот солдата Ютэн и лежавшего рядом с ним зуава помню, как будто вчера их видел. Оба они лежали в «Опиталь Станислас», где работала тогда мама, один ранен был в ногу и позвоночник, другой в руку. И даже запах, исходивший от их гипса, я вспомнил, когда мне, в свою очередь, накладывали гипс в госпитале, в Баку. В Баку мне было уже тридцать с чем-то, а тогда, в Париже, четыре или пять...

Вот и Колин голос звучит до сих пор в ушах. А его давно уже нет в живых, и, когда он погиб, мне было лет восемь-девять... На фотографии на ломберном столике ему лет шестнадцать, не больше. Задумчивый мальчик в сереньком мундирчике и гимназической фуражке с гербом. Когда ж это снято? И где? Роюсь в памяти, в старых альбомах, сохранившихся письмах, но концы с концами никак не сходятся.

В общем-то, я плохо помню Колю. Любил ли он меня, своего младшего брата? Боюсь, что не очень. Заставлял целовать отталкивающие цветные изображения каких-то язв и болячек в мамином медицинском Ляруссе. А однажды, схватив меня под мышки, перекинул через перила балкона, а жили мы на пятом этаже, — и так и держал на весу, заявив, что, если признаюсь, что не люблю бабушку, помиует, а нет... Было очень страшно, но я не признался. Весьма горжусь этим поступком, пожалуй, единственным героическим в моей жизни. Очевидно, он был очень сильным, Коля, если мог держать на весу на вытянутых руках шестилетнего мальчишку — никак не меньше мне было в ту пору.

Возможно, именно тогда, над пропастью, и врезалось мне в память это самое «саперлипопет», в сердцах вырвавшееся у моего мучителя.

COMMENTAIRES DU JURY

Le texte à traduire était extrait d'une nouvelle de Viktor Nekrassov datée de 1983, dont on pourrait traduire le titre par *Saperlipopette, ou Avec des si, on mettrait Paris en bouteille* ; le titre original étant la variante russe de cette expression idiomatique, il eût été malheureux d'en faire une

¹ Bizarroïde

traduction strictement littérale (« avec des si et des si jamais, les champignons vous pousseraient dans la bouche »). Écrit à la première personne, le récit se présente à la fois comme une autobiographie et comme une réflexion sur la mémoire : le narrateur y plonge dans ses souvenirs, dont une lecture attentive permet de comprendre qu'ils sont ceux d'un enfant russe vivant en France avec sa famille émigrée – à tout le moins, avec sa mère et son frère aîné Kolia. De ce chassé-croisé permanent dans le texte entre le présent et le passé résultait une difficulté dans le choix des temps du récit à employer et dans leur concordance, que les candidats ont dans l'ensemble bien surmontée.

Deux candidats et candidates ont composé. Les deux copies sont de bonne, voire d'excellente qualité, ce dont nous félicitons les candidats. Rappelons que l'exercice de version mobilise une compétence dans la langue-source, à la fois en termes de grammaire et de contexte historique et culturel ; mais il s'agit aussi de rendre un texte dans un français parfait et avec des choix syntaxiques et stylistiques adaptés à l'original. Cette année, le texte a été bien compris et rendu dans un français de bonne tenue. De belles trouvailles, notamment dans la meilleure copie, ont été valorisées par le jury.

Nous rappelons aux candidats qu'il ne faut pas oublier de traduire le titre et de transcrire le nom de l'auteur. Les omissions sont lourdement sanctionnées, on recommande donc aux candidats de se relire attentivement.

Les erreurs de compréhension ont été assez rares. Notons que « пожалуй » a une valeur de modalisation, il ne doit pas être confondu avec « пожалуйста ». Malgré la bonne qualité générale de la langue française dans les copies, on observe quelques erreurs et des calques du russe. Parmi les fautes de français, nous avons relevé « avoir convenu » au lieu d'« être convenu » (dans le sens de « se mettre d'accord »), balustrade avec deux « l », képi avec un « t » final et une inversion, sans doute par inattention, avec « uclère » pour « ulcère ». Rappelons qu'il n'est souvent pas nécessaire de traduire tels quels les verbes de position russe (лежать, сидеть, стоять) : ainsi, dans la phrase « они лежали в больнице », il ne fallait pas traduire, comme on a pu le lire, « alités à l'hôpital » ou « allongés à l'hôpital », mais simplement qu'ils étaient à l'hôpital. Quelques autres formulations étaient maladroites ou calquées sur le russe, par exemple « résonner dans mes oreilles » au lieu de « à mes oreilles », et « on m'a revêtu de plâtre » au lieu de « on m'a posé un plâtre ».

PROPOSITION DE CORRIGÉ

Victor Nekrassov, *Saperlipopette ou Avec des si, on mettrait Paris en bouteille* (1983)

Mais par où, et comment, a-t-il bien pu venir se fiché dans ma mémoire, ce bizarroïde « Saperlipopette » ? Et la voix, l'intonation... C'est seulement quelque temps plus tard, en époussetant l'encrier et le presse-papier posés sur ma petite table de jeu, que j'ai jeté un œil sur la photographie de mon frère aîné Kolia en tenue de lycéen, et que tout s'est éclairci d'un coup : c'est lui. C'est sa voix.

Comme tout ce qui est lié à notre monde intérieur est mystérieux et intrigant. C'est particulièrement vrai pour ce qui touche à la mémoire. En ce moment, j'essaie péniblement de me rappeler de quoi nous sommes convenus hier avec un type qui, il est vrai, ne m'est pas vraiment indispensable, au sujet d'un rendez-vous demain, en revanche le soldat Utain et le zouave allongé à côté de lui, je m'en rappelle comme si je les avais vus hier. Ils étaient tous les deux à l'hôpital Stanislas où travaillait alors ma mère, l'un était blessé à la jambe et à la colonne, l'autre au bras. Et même l'odeur qui émanait de leur plâtre, elle m'est revenue quand on m'en a posé un à l'hôpital de Bakou. À Bakou, j'avais déjà la trentaine, tandis qu'alors, à Paris, j'avais quatre ou cinq ans.

Et voilà qu'encore à ce jour, la voix de Kolia résonne à mes oreilles. Pourtant, cela fait bien longtemps qu'il n'est plus de ce monde et, quand il est décédé, j'avais huit ou neuf ans... Sur la photographie qui est sur mon petit bureau, il a seize ans, tout au plus. Un garçon pensif portant un petit uniforme grisâtre, coiffé d'une casquette de lycéen avec un écusson. Quand a-t-elle été prise ? Et où ? Je fouille dans ma mémoire, dans les vieux albums, dans les lettres que j'ai conservées, mais impossible de retrouver le fil.

De manière générale, je me souviens assez mal de Kolia. M'aimait-il, moi, son petit frère ? Assez peu, je le crains. Il m'obligeait à embrasser de repoussantes images en couleur représentant des plaies et des ulcères dans le Larousse médical de Maman. Et un jour, m'ayant attrapé sous les bras, il m'avait fait passer par-dessus la rambarde du balcon, or nous vivions alors au cinquième étage et il m'avait tenu ainsi à bout de bras, en me déclarant que, si je reconnaissais ne pas aimer notre grand-mère, il m'épargnerait, mais que sinon... J'étais terrifié, mais je n'avais rien reconnu. Je suis très fier de cet acte, peut-être le seul véritablement héroïque de ma vie. De toute évidence, Kolia était très fort, s'il pouvait tenir ainsi suspendu, à bout de bras, un garçon de six ans – impossible que j'en aie eu moins à l'époque.

Peut-être que c'est précisément là, au-dessus du vide, que s'est engouffré dans ma mémoire ce fameux « Saperlipopette », lancé avec rage par mon tortionnaire.

VERSION TCHÈQUE

Rapport présenté par Xavier Galmiche et Jana Vargovcika.

Texte de l'épreuve :

Jiří Weil, *Píseň na rozloučenou* in „Dvě povídky o transportu“, Première édition in *Vězeň chillonský*, Československý spisovatel, 1957; transcription suivant le recueil *Hodina pravdy, hodina zkoušky*, Československý spisovatel, 1966, p. 74-75.

Chanson d'adieu in « Deux nouvelles du convoi », première édition in *Le prisonnier de Chillon*, Československý spisovatel, 1957; transcription suivant le recueil *L'heure de vérité, l'heure de l'épreuve*, Československý spisovatel, 1966, p. 74-75.

Une fois n'est pas coutume, l'épreuve de version tchèque a été choisie cette année par deux candidats – manifestement slavophones, pour qui le français était donc une langue apprise.

Le texte proposé était un passage méconnu d'une nouvelle de Jiří Weil, *Píseň na rozloučenou* [*Chanson d'adieu*], l'une des « Deux nouvelles du convoi ». Jiří Weil est l'auteur du premier roman tchèque sur l'expérience de la Shoah, *Vivre avec une étoile* (1949), un texte qui fut confisqué sitôt après sa publication ; *Mendelssohn est sur le toit*, son deuxième roman, fut publié après beaucoup de péripéties politiques en 1960, après la mort de l'auteur ; ses nouvelles furent publiées dans le désordre, et l'édition de référence de 1966 le fut à la faveur de la brève libéralisation culturelle qui précéda 1968. Le texte raconte la petite fête organisée pour des enfants recueillis dans un hôpital juif pragois et destinés à être envoyés dès le lendemain en camp de concentration. On reconnaît le contexte d'un des chapitres particulièrement glaçants de *Vivre avec une étoile*, où les patients d'un hôpital se réjouissent d'être promis à une mort ordinaire ; Jiří Weil, qui compose ses romans à partir d'anecdotes, n'a pas inclus dans son roman celle de Max l'accordéoniste qui nous occupe ici. On peut donc dire qu'en plus de son réalisme à la fois cocasse et poignant, organisé autour du personnage haut en couleur de l'accordéoniste, le texte a l'avantage de faire découvrir un peu du matériau du romancier.

Les deux copies avaient chacune des qualités et des défauts particuliers, que nous détaillons ci-dessous. Les notes décernées ont substantiellement bénéficié de la substitution, adoptée cette année 2025 pour la version tchèque, des systèmes d'évaluation : le système ancien, où chaque faute entraînait le décompte d'un ou plusieurs des 20 points de base, était fatal aux copies comportant plus de deux ou trois contresens et faux-sens ; le nouveau repose sur le découpage préalable du texte en fragments à chacun desquels est attribuée une part incompressible de ces 20 points, ce qui « sauve » du décompte les points correspondant aux fragments plus faciles. Concrètement, nous constatons que les notes obtenues grâce à cette nouvelle notation sont largement au-dessus de la moyenne, et donc nettement meilleures que les notes des années passées.

De plus, certains passages étaient très bien traduits (une réelle recherche pour trouver des équivalents fonctionnels à des prénoms « populaires » – José, Toinon – aux diminutifs tchèques, ainsi que le titre d'une chanson pour enfants ; „*Šla Nanyňka do zelí*” – « Nanyňka allait planter les choux » dans notre traduction, habilement remplacé par « Une souris verte »).

Les difficultés sont venues partiellement du lexique : la plus conséquente (et étonnante) était le faux ami *harmonika*, qui désigne un accordéon : l'identifier à un *harmonica* à la française rendait la scène du concert très étrange, et l'expression « *a chromatika to nechce hrát* » (« ça ne va pas sur un accordéon » dans notre traduction) incompréhensible. La traduction de « *činely* » par « cinelles » et non « cymbales » a été considérée comme un barbarisme et donc une faute majeure. Le mot « *transport* » pour désigner une déportation en train devrait se dire en français « convoi » (c'est cependant de moins en moins le cas dans la littérature primaire et secondaire sur les déportations). L'impact de ces imprécisions varie selon le contexte : « *vážná hudba* », mot à mot « musique sérieuse », désigne en tchèque la « musique classique », et traduire cette expression par « les

chansons sérieuses » a été considéré comme un faux-sens (mais cela a les mêmes effets qu'un contresens) ; inversement, « *zpíval o ... polibcích v zášeří* », traduit de façon énigmatique par « il chantait à propos des baisers *dans les ateliers de couture* » (« de baisers donnés dans la pénombre » dans notre traduction), sans grande conséquence sur le texte, n'a pas été fortement sanctionné. L'expression piège *bylo všem hořko* (mot à mot « cela était source d'amertume pour tous », « tout le monde en eut des sueurs froides » dans notre traduction) a été une fois convenablement traduite (« Tout le monde se sentait mal ») et a donné lieu dans l'autre copie à une formulation incompréhensible (« Ils eurent tous de l'amertume »). Le mot « *dupárna* » dans *do « dupárny »* est légèrement archaïque, mais son sens peut être déduit de la racine « *dupat* », « taper du pied ». Dans l'une des copies, la traduction peu compréhensible par « cela convenait à des applaudissements » (cf. « c'était bon pour les dancings » dans notre traduction) a donc été considérée comme un faux-sens, là où l'autre copie présentait une traduction convenable (« taverne »).

Nous avons plus lourdement sanctionné les erreurs de grammaire en tchèque (injustifiable comme « *nosiči mrtvol* » traduit par « les cadavres transportés » au lieu de « les porteurs de cadavres ») et de syntaxe en français, notamment le non-respect des concordances de modes et de temps (une difficulté classique du français pour les locuteurs slavophones) : dès la première phrase, « *Přišel rozkaz, že děti musí nastoupit do transportu* » (« Il arriva un ordre selon lequel les enfants devaient rejoindre le convoi » dans notre traduction) a été mal traduit « que tous les enfants doivent... » (mais la même expression a donné lieu dans la deuxième copie à un contresens plus gênant – presque un non-sens : « où il y a la logistique »...) ; puis : « *chtěli, aby děti odcházely tam, kam je dopraví* », « on voulait que les enfants s'en aillent là où on les emmènerait » dans notre traduction, traduit « où ils les auront déportés » (au lieu de « là où ils les auraient déportés » - ou plutôt « là où on les aurait déportés »). Certaines options de registre, notamment des tournures familières, n'avaient pas leur place dans la traduction d'un texte dont la matière est populaire, voire prolétarienne, mais dont le style est d'une élégance toute classique.

Rappelons qu'il faut tout traduire, y compris le titre. Enfin, le fait que les deux candidats aient manifestement été des slavophones pour qui le français était une langue apprise nous pousse à les féliciter d'un apprentissage globalement réussi, mais aussi à rappeler que le tchèque peut même s'apprendre par des francophones désireux de découvrir une belle langue et une culture exceptionnelle.

Traduction du sujet proposé cette année

Jiří Weil, *Píseň na rozloučenou* in „Dvě povídky o transportu“

[...] Il arriva un ordre selon lequel les enfants devaient rejoindre le convoi. [...] Mais quand les enfants durent s'y rendre, tout le monde en eut des sueurs froides. [...]

La seule chose que l'on pût entreprendre était d'organiser pour les enfants un dîner d'adieu. [...] Que les enfants apaisent au moins un peu leur faim avant de partir pour l'Est. Mais la nourriture n'était pas tout, on voulut donner aux enfants l'occasion de s'amuser, on voulait que les enfants s'en aillent vers la destination où on les emmènerait avec quelque chose dont ils puissent se souvenir, qu'ils se répètent les paroles d'un poème ou d'une chanson. [...] Tout le monde savait, tant les médecins que les infirmières et les porteurs de cadavres.

Il y avait des gens capables de réciter des poésies, mais personne qui sût jouer de la musique pour les enfants, il y avait des musiciens, certains d'entre eux étaient d'éminents musiciens, mais ils n'avaient pas d'instruments sur lesquels jouer.

C'est alors que le médecin, celui que tout le monde appelait Pepíček¹, se souvint [...] de Max Roubíček et de son accordéon. Qui ne connaissait dans l'hôpital Max et son accordéon ?

Pepíček dit à Max :

- Tu vas jouer de l'accordéon pour les enfants, ils n'ont plus rien d'autre. Max répondit : - D'accord, mais je ne jouerai que ce que je connais, et ce ne sont que de vieilles chansons d'amour, je ne connais pas la musique classique, d'ailleurs ça ne va pas sur un accordéon, et je ne chanterai pas non plus dessus « Nanyinka² allait planter des choux ».

- Peut-être que ça ne va pas sur un accordéon, mais toi, tu joueras. Pepíček savait aussi, quand il fallait, être dur.

- D'accord, dit Max, même s'il savait que ce serait très dangereux, il n'avait pas tant peur que cela qu'on le tue, il avait peur pour son accordéon, il craignait qu'on le lui prenne et que l'accordéon se retrouve en d'autres mains, peut-être que ce serait un SS qui jouerait dessus « Wir fahren gegen England » ou « Lily-Marlen ». Mais on ne pouvait pas parler de cela.

La veille au soir, les enfants du foyer étaient assis sur leurs petites chaises, entourés des adultes, presque tout l'hôpital était là, à part le portier ainsi que les médecins et les infirmières de garde. [...] Tout le monde voulait écouter les chansons.

On dut pousser Max sur la scène, tant il avait le trac. Cela ne lui était jamais arrivé de toute sa vie, de devoir jouer des chansons d'amour pour des enfants. Quand même! ça ne se faisait pas de leur chanter ces paroles pleines de lèvres rouges, de belles Gitanes et de baisers donnés dans la pénombre ! Qu'en avaient-ils à faire, les enfants, qu'une demoiselle attende un monsieur sous la pluie, avec ses joues rosées et ses douces paupières ? c'était bon pour les dancings, où l'on s'asseyait près d'un bock de bière et d'une grenadine, mais c'était absurde de chanter ça à des enfants.

Mais, tant qu'à devoir chanter et jouer, autant chanter et jouer le mieux qu'on pouvait, pas moyen de faire autrement. Alors Max joua et chanta, il cilla des yeux et s'imagina qu'il était au restaurant Le Quat'sous, où Franta tapait sur son piano, où Tonda frappait sur ses cymbales et son tambour, et où lui, Max, appuyait pieusement sur ses touches en chantant. Et les couples dansent, la poussière s'élève et tourbillonne dans le visage des musiciens, sans qu'ils aient le droit d'éternuer, question d'honneur – un musicien, ça doit tout supporter, fût-ce de jouer sur un navire en train de chavirer. Maintenant, on éteint les lumières et c'est le grand moment, l'accordéon se lance en solo : tango !

Jiří Weil, *Chanson d'adieu* in « Deux nouvelles du convoi », Première édition in *Le prisonnier de Chillan*, Československý spisovatel, 1957; transcription suivant le recueil *L'heure de vérité, l'heure de l'épreuve*, Československý spisovatel, 1966, p. 74-75.

¹ Diminutif de Josef.

² Diminutif d'Anna.

VERSION ROUMAINE

Rapport présenté par Cécile Folschweiller et Alexandru Mardale.

Le lot cette année fut d'une seule copie. Le texte, début du roman *Accidentul* [L'Accident] de Mihail Sebastian, ne présentait pas de difficultés majeures, mais nécessitait la maîtrise d'une palette variée de temps et modes verbaux (narration au passé simple et à l'imparfait, discours direct au présent de l'indicatif, entre autres), un vocabulaire descriptif pas particulièrement rare mais qui devait être précis, un dosage fin des différences de registres, légères mais présentes dans le dialogue. La copie rendue, notée 16,5, a fait preuve de connaissances solides et de très bonnes compétences dans les deux langues. Seuls quelques problèmes mineurs de lexique et de style, comme par exemple l'ajout à plusieurs reprises de verbes modalisateurs absents de l'original ou bien de très légères incorrections ont justifié de ne pas lui accorder un résultat supérieur.

Proposition de traduction :

Elle ne savait pas combien de temps s'était écoulé. Quelques secondes ? Quelques longues minutes ?

Elle ne sentait rien. Autour d'elle, elle entendait des voix, des pas, des appels, mais le tout était assourdi et cotonneux, comme une sorte de pâte sonore, dont se détachait seulement, de temps en temps, avec une subite clarté, une sonnerie de tramway ou un cri, pour se confondre aussitôt de nouveau dans la même rumeur étouffée.

« C'est donc un accident », se dit-elle très calmement, presque avec indifférence.

Cette pensée n'éveillait en elle aucune alarme, aucun geste précipité. Elle avait vaguement l'impression qu'elle devait être allongée par terre, à côté du trottoir, la tête dans la neige, mais elle ne tenta pas de faire le moindre mouvement.

Une question stupide, sans aucun sens, lui traversa l'esprit : « Quelle heure peut-il être ? »

Elle se concentra pour entendre le tic-tac de sa montre mais elle ne l'entendit pas. « Elle doit être cassée. » Puis, dans un effort d'attention, comme tendue vers l'intérieur d'elle-même, elle observa que de fait elle ne percevait rien de son propre être : ni son pouls, ni son cœur, ni sa respiration.

« Je me suis arrêtée », se dit-elle, je me suis arrêtée comme une montre. » Et elle eut l'impression de sourire, mais elle ne sentait plus ses lèvres, dont elle cherchait inutilement le contour quelque part dans cette chose familière et cependant perdue qu'était son corps insensible.

Alors elle se rappela brusquement le moment de la chute, si brusquement qu'elle eut l'impression de tomber à nouveau, et elle entendit encore une fois le bruit sec, comme un ressort cassé, qu'elle avait entendu alors. [...]

Le bruit des voix croissait et décroissait dans la rue, autour d'elle, se heurtant bruyamment puis disparaissant subitement. Elles venaient jusqu'à elle comme à travers un brouillard, voilées.

— Criminels, cria criait un homme âgé, submergé par la colère, en apostrophant un conducteur de tramway qui se taisait, embarrassé. Criminels. Vous ne regardez ni devant, ni derrière, vous écrasez les voyageurs, les femmes, les enfants...

Le conducteur de tramway tenta d'esquisser une explication.

— Mais... si madame descend...

— Eh bien quoi, si elle descend ? Elle n'a pas le droit de descendre ?

— Non elle n'a pas le droit, parce qu'ici ce n'est pas un arrêt..., dit quelqu'un d'autre, une voix indifférente.

Depuis le sol, elle essaya de voir celui qui venait de parler, mais dans l'obscurité elle ne distingua qu'un regard sans curiosité.

— Évidemment que ce n'est pas une station, reprit le conducteur, encouragé.

Le vieil homme indigné ne voulait pas céder.

— Eh bien ce n'est pas normal, ça devrait en être une. C'est pour ça qu'on paye, nous. Vous savez nous prendre des sous, mais vous ne vous donnez pas la peine de faire des arrêts. Criminels, bandits... Vous vous enrichissez sur notre dos.

Elle perçut un sourire qui flottait dans l'obscurité et, sans relever la tête pour le recevoir de face, elle eut la certitude qu'il venait de la voix indifférente entendue plus tôt. [...]

Tous les regards convergèrent de nouveau vers elle. Dans le feu de la discussion on l'avait oubliée, mais elle redevint le personnage principal de la scène.

(Mihail Sebastian, *Accidentul*, 1940)

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

ÉPREUVES ORALES

LEÇON

Rapport présenté par Yoan Boudès.

Ce rapport s'appuie sur l'ensemble des remarques et conseils réunis et communiqués par les membres de la commission. Il entre, en outre, dans la droite ligne des précédents : on consultera donc avec profit ces derniers pour préciser certains aspects et compléter les approches et attentes autour de l'épreuve.

La leçon, du fait de son coefficient 13, est assurément une épreuve décisive du concours et peut donc susciter une certaine appréhension, légitime, pour les candidats et candidates. Il convient, néanmoins, de souligner en ouverture de ce rapport que cet exercice oral est globalement maîtrisé dans sa technique et sa forme et que les attentes méthodologiques sont, dans l'ensemble, bien cernées. Le jury, en écoutant celles et ceux qui sont amenés à devenir de futurs collègues, a pu ainsi apprécier le sérieux et le travail de nombre de prestations, qui ont fait état de réflexions problématisées, rendant compte d'une lecture approfondie des textes au programme. On peut donc, pour commencer, se féliciter de la qualité de la préparation des admissibles comme de celle des formations universitaires qui les accueillent : leurs contenus ont été bien assimilés, leur assurant une connaissance sérieuse et fine des œuvres et des enjeux critiques qui s'y rattachent.

Réciproquement, les défauts généraux essentiels à relever d'emblée – et pénalisés le plus systématiquement – sont ceux-là : le manque de rigueur (et, sans doute, d'entraînement) dans l'approche de l'exercice (souvent sensible dans le plan) ; la connaissance insuffisante (et trop peu personnelle) des textes au programme ; les manques ou flottements dans l'usage des outils et de la terminologie de l'analyse critique. Il faut y ajouter, de manière plus contingente mais décisive, le manque de réflexion approfondie à partir du sujet proposé et les périls qui y sont liés, contresens et escamotage, voire hors-sujet.

L'organisation et les modalités de l'épreuve

Le tirage du sujet

Rappelons d'abord le déroulement pratique de l'épreuve. Elle commence, après l'accueil par les apparitrices et appariteurs, par le tirage du sujet devant la salle du jury : le candidat ou la candidate doit alors choisir, à l'aveugle, un des deux bulletins qui lui sont présentés par un membre du jury, sur lequel figure le sujet qu'il lui faudra traiter. On fournit également, à ce moment-là, l'exemplaire de l'œuvre ou des œuvres concernée(s), qu'il ne faudra pas annoter (mais l'utilisation, avec modération, des *post-its*, signets et autres marque-pages est bien maîtrisée des préparateurs).

La préparation

Une fois installés en salle de préparation, les candidats et candidates disposent alors de six heures pour construire et finaliser la leçon qu'ils et elles présenteront ensuite. Cette durée restreinte ne pourra pas être dépassée et elle doit donc permettre aux admissibles d'aboutir à un exercice finalisé et à une prise de notes achevée suffisante de leur travail en vue de l'exposé oral. Au risque de nous répéter, on insistera donc d'ores et déjà sur l'importance de s'entraîner à l'exercice, consciencieusement, en amont et tout au long de l'année de préparation, pour mettre au point et perfectionner aussi bien la gestion du temps que celle du brouillon, les étapes à suivre et le calibrage

des parties. Si un cadrage méthodologique commun est attendu et impératif, la réalisation de l'exercice est, comme toujours, infléchie par chaque candidat ou candidate qui doit savoir se l'approprier pour cerner au mieux sa manière d'approcher les exigences et les enjeux de l'exercice. Cela ne saurait se découvrir le jour de l'épreuve : il faut donc efficacement se « rôder » en amont pour affiner sa propre méthode. On se permettra, toutefois, une réflexion très concrète : pour éviter tout flottement au moment de l'exposé – et pour éviter de perdre ses moyens –, la prise de notes sur le seul recto des feuilles de brouillon et une numérotation suivie des pages sont des solutions à ne pas négliger.

En salle de préparation, candidats et candidates auront à leur disposition un certain nombre d'usuels et de dictionnaires de langue qui peuvent les aider dans leur travail, à condition de savoir les manier et les utiliser avec pertinence et intelligence. Si le Robert ou le Larousse peuvent éclairer certains aspects d'un sujet thématique (« La sensibilité, « La duplicité » et même « Lumière et obscurité ») en permettant de vérifier certaines acceptions sémantiques, une notice de dictionnaire ne saurait constituer à elle seule, et sans recul, une introduction pertinente à la leçon, d'autant plus si elle est ânonnée trop mécaniquement lors de l'oral. Il convient donc bien d'user de ces ressources comme des outils, non comme des palliatifs qui dispenseraient d'une réflexion personnelle sur un terme ou un concept. On ne construira pas non plus la réflexion sur un sens trop secondaire, ou trop éloigné de l'œuvre, d'un terme de l'énoncé. Il en va de même pour l'usage de l'édition au programme : une reprise sans recul des éléments qui se trouveraient dans l'introduction ou les notes de l'ouvrage (surtout si elle est implicite) ne se substitue en rien à la réflexion personnelle attendue. Comme l'indiquent tous les anciens rapports, et comme on y reviendra plus bas, les six heures de préparation sont le moment de la confrontation entre le sujet proposé et la connaissance informée de l'œuvre au programme, que le sujet invite à éclairer à nouveaux frais. Consacrer ce temps à rassembler des souvenirs de cours ou résumer des lectures préexistantes ne saurait être l'approche à privilégier.

L'exposé et l'entretien

À l'issue de ces six heures de préparation, et après une courte pause qui permet de reprendre son souffle (en restant concentré), les admissibles s'installent en face des quatre membres du jury, qui saura les écouter avec bienveillance, pour présenter une leçon en quarante minutes une durée là encore indépassable, à partir de ses notes, de manière équilibrée, en faisant place aux citations tirées des œuvres au programme, et en articulant toujours clairement et explicitement les chevilles de son plan, parties et sous-parties. Ces qualités sont bien sûr attendues, avant tout, dans le cadre d'un concours de recrutement d'enseignants et d'enseignantes qui auront aussi à rendre compte et à restituer leurs lectures et leurs préparations de manière synthétique et organisée.

Après l'exposé suit un temps d'entretien d'une dizaine de minutes, qui est toujours pensé comme favorable aux candidats et candidates. Cet entretien est l'occasion de préciser certaines analyses ou certaines connaissances, qu'elles relèvent de l'œuvre ou, plus généralement, des outils d'analyse critique et de l'histoire littéraire et culturelle, parfois de manière très ouverte. Il est aussi l'occasion de nuancer certaines hypothèses de lecture ou d'approfondir certains points soulevés lors de l'exposé. Il peut être, enfin, l'occasion de corriger une expression malheureuse ou de préciser une information exprimée parfois de manière confuse dans l'improvisation de l'exercice. Ainsi, loin d'être une mise à l'épreuve face à laquelle il faudrait se justifier ou défendre, il invite plutôt à dialoguer à partir des réflexions personnelles des candidats et candidates. Ces derniers sont invités à répondre de manière concise et à ne pas répéter seulement certains points de leur exposé, en restant disponibles et ouverts aux suggestions. La candidate ayant eu à traiter de « La générosité » dans les trois pièces de Corneille au programme, a su, après une très bonne leçon, justifier lors de l'entretien un choix de délimitation de son sujet (l'exclusion de la générosité verbale se déployant dans les divers mensonges), ou pu répondre à une suggestion du jury concernant l'oubli de la générosité paternelle de Géronte pour *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*.

Quelques remarques sur l'exercice et sa méthode

Des savoirs à maîtriser

La première attente, sinon le prérequis, que l'on se permettra d'explicitier malgré son évidence reste la connaissance fine, précise et minutieuse des œuvres. L'année de préparation, bien sûr, permet aux admissibles de se familiariser et de prendre en main les textes divers et riches qui font l'objet du programme du concours. Cette connaissance touche d'ailleurs d'abord à la lettre du texte et au sens littéral, dont on ne peut pas faire l'économie et qu'il est souvent très utile de ne pas considérer comme transparent au risque d'oublier certaines évidences qui sont attendues dans le traitement exhaustif d'un sujet. Les passages obscurs ou difficiles se doivent aussi d'être efficacement compris et résolus en amont du jour de l'épreuve. Le jury a pu s'étonner que des candidats et candidates ne soient pas capables de gloser, même sans entrer dans le détail, les passages en allemand et en wolof qu'on peut lire dans *Combat de nègre et de chiens* : même si les personnages eux-mêmes ne se comprennent pas et même s'ils affirment que le sens importe peu, il ne faut pas tomber dans une naïveté coupable qui imaginerait que le propos de Koltès serait ici hasardeux, ou que l'expérience théâtrale s'arrêterait à un effet d'étrangeté. Les répliques s'inscrivent bien dans l'intrigue et le tissu poétique du texte : la référence au *Roi des Aulnes* et un rapide balisage de la traduction pouvaient être éclairés en amont.

Il faut, en outre, pouvoir compter sur une maîtrise personnelle de ces œuvres, qui ne se limite pas tout à fait aux passages attendus et à la base commune fournie dans les manuels, sur laquelle il est nécessaire de s'appuyer, certes, mais aussi à partir de laquelle il faut savoir aller plus loin. L'entraînement régulier, toute l'année, aux exercices oraux participe de cet approfondissement. L'originalité des passages convoqués et l'appui rigoureux sur des intuitions personnelles sont de formidables atouts dans les prestations entendues à chaque session et on invitera donc les candidats et candidates à ne pas seulement connaître en détail les textes au programme mais aussi, à se les approprier pour en avoir une approche véritablement individuelle, informée et enrichie des connaissances nécessaires, ce que permettent cours et bibliographies. Certaines références critiques essentielles auraient parfois pu être mobilisées davantage, comme c'est le cas du recueil d'entretiens de Koltès, *Une part de ma vie*, qui pouvait fournir des clefs de lecture stimulantes pour aborder les pièces au programme.

Un autre prérequis fondamental que l'on se permettra d'explicitier tient à la maîtrise des savoirs disciplinaires propres à l'étude des textes, que les admissibles peuvent préciser et enrichir au cours de leur année de préparation, qui vient souvent (bien que pas uniquement, et l'on peut s'en réjouir) à la suite d'une période plus longue de formation en Lettres. Il convient, en effet, au-delà des œuvres au programme, de témoigner d'une maîtrise complète des outils et de la terminologie mobilisés pour l'analyse littéraire (qui n'empêche en rien de les interroger ou de s'en servir pour en souligner les failles et les impensés). En évitant de basculer dans le jargon trop mécanique, il faut donc être précis pour le vocabulaire convoqué, quitte à définir avec rigueur des termes, même d'apparence simple, pour en justifier la pertinence. Certaines notions comme l'ironie, le tragique ou encore l'allégorie sont parfois maniées avec un trop grand flou, voire de la maladresse, qui se révèle trop clairement lors de l'entretien. On conseille donc de profiter de l'année de préparation pour affiner une vraie rigueur terminologique. Cela peut facilement se faire par le recours systématique à des dictionnaires littéraires qui font le point sur telle ou telle notion, pour éviter toute hésitation sur les outils fondamentaux de l'étude des textes. Bien entendu, ce travail en amont est d'autant plus essentiel qu'il est transversal et servira à toutes les épreuves, et qu'il sera le socle absolu et nécessaire à maîtriser ensuite, dans l'exercice du métier d'enseignant et enseignante. La remarque peut, de même, s'étendre plus généralement à l'histoire culturelle et à l'histoire des idées : le texte d'Hélisenne de Crenne a pu appeler des remarques sur l'évangélisme, celui de Richard de Fournival sur

l'aristotélisme et celui de Germaine de Staël pouvait être mis en relation avec l'évènement révolutionnaire, pour ne donner que trois exemples. Les spécificités linguistiques ou culturelles de chaque siècle, qui ne semblent jamais insurmontables, pourront ainsi servir la réflexion et servir avec à-propos lors de l'entretien. Les savoirs historiques sont tout aussi essentiels : la « tour » mentionnée au premier vers de « Paris » de Vigny (1831) n'est bien sûr pas celle de Gustave Eiffel...

L'enjeu d'une bonne leçon et son contenu

Le principe essentiel de l'exercice (quel que soit le type de sujet) se trouve certainement dans une forme de sincérité, voire de fraîcheur, de la réflexion : il s'agit en fait de rendre compte de l'intérêt et des enjeux soulevés par un sujet pour éclairer la lecture et l'approche critique d'une œuvre finement étudiée et « balisée » en amont. Un sujet est, réellement, une invitation à approcher ce texte désormais bien connu et à en rendre compte sous un angle nouveau, en exploitant toutes les pistes qui peuvent se dégager dans cette lecture à nouveaux frais qu'il faut donc conduire avec honnêteté.

Or, un tel travail suppose une incertitude première et un certain inconfort, souvent combattus par un écueil rassurant mais pas toujours pertinent : la récitation ou le « recasage » de connaissances, articulées de manière insuffisante, voire artificielle, au propos. Il n'est évidemment pas question de sanctionner un travail critique cohérent et des remarques pertinentes mais si la remarque a son importance, c'est parce que ce défaut constitue bien souvent la marche à franchir pour passer d'une leçon *moyenne* à une *bonne*, voire *très bonne* leçon. Sans être absolument rédhibitoire, cet écueil est donc surtout discriminant, tout en touchant, aussi, à quelque chose de plus fondamental dans l'esprit de la leçon et, plus largement, dans le métier d'enseignant. Il nous apparaît donc comme une voie d'amélioration importante qui peut constituer un horizon méthodologique stimulant. Si on rappelle cet « esprit » de l'exercice, c'est donc d'abord pour mettre en garde face à un travers le plus souvent remarqué par les jurys : le placage, plus ou moins bien mené, de cours et de synthèses critiques, au risque de perdre en pertinence, d'oblitérer des pans du sujet posé ou même d'oublier ce dernier. Bien sûr, la leçon ne suppose pas d'abandonner ou de faire fi des réflexions et travaux critiques, ni même de tout le travail effectué en amont lors de la préparation du concours, par les candidats et candidates comme par les enseignants et enseignantes. Il faut, toutefois, se servir de ces éléments avec pertinence, pour cadrer ou préciser une réflexion qui s'élabore à partir du sujet, quitte à même aller plus loin et nuancer certains acquis en les éclairant différemment grâce au sujet proposé. Loin d'être une synthèse des cours, manuels et articles, la leçon invite en fait à faire des allers-retours incessants entre les connaissances acquises pendant l'année autour des textes au programme et l'éclairage nouveau que le sujet propose.

Malgré la limitation du temps, il convient d'éviter la précipitation pour se présenter, honnêtement, devant ce nouveau sujet et le prendre en main avec méthode pour proposer ce qui sera vraiment un engagement interprétatif. Il faut donc passer d'abord un temps certain à dégager tous les enjeux du sujet. Quitte à éliminer certaines approches ou idées ensuite, ce travail de brouillon est essentiel pour identifier les concepts qui s'y rattachent et s'y opposent, les différents sens qu'il peut avoir, les présupposés sur lesquels il s'appuie et les zones d'ombre qu'il recèle. Bref, si évident ou simple qu'il puisse paraître, il faut appliquer au sujet, à ses termes et à sa formulation, une analyse en bonne et due forme, à la manière d'un brouillon de dissertation, qui explore consciencieusement tous les possibles.

Cette première matière à réflexion doit ensuite (ou dans le même temps) être confrontée, méthodiquement, à la lettre et au contenu précis du texte au programme, matériau premier de la leçon : c'est bien sa connaissance et sa maîtrise qui sont avant tout évaluées par le jury, plutôt que l'exhaustivité des lectures secondaires ou l'érudition critique détachée de sa mise en œuvre. Reprendre donc le texte, que l'année de préparation a rendu familier et qu'on peut donc efficacement balayer et remobiliser, doit ainsi permettre de réfléchir à partir des occurrences et de

s'emparer des passages utiles sans s'égarer ou se disperser. En passant ainsi le texte au crible du nouveau sujet, vous pourrez identifier, à travers ces lunettes que le jury vous invite à chausser, passages, citations, thèmes qui permettront de problématiser et construire un plan non seulement cohérent et pertinent mais, aussi, personnel. En serrant de près le détail du texte et les éléments qui auront émergé pour votre lecture, l'exposé sera bien plus enrichissant et convaincant qu'un propos convenu, pensé et construit pour un autre contexte, souvent en décalage plus ou moins grand avec le sujet donné, qui se donne généralement à lire comme un répertoire d'éléments attendus, inclinés (parfois à force) vers les termes de l'énoncé. À l'inverse, des exemples moins connus, des passages moins cités sur tel ou tel texte au programme dynamiseront efficacement le propos en jetant une lumière nouvelle sur la cohérence d'ensemble d'une œuvre, ses lignes de fuite et de faille, prouvant que le sujet a bien permis d'opérer une « rencontre » – pour reprendre les termes du rapport de 2022 – entre un lecteur et une œuvre. Une telle approche est, toujours, la plus valorisée. Une très bonne leçon sur « La Mélancolie » dans *De la littérature* de Madame de Staël a ainsi su naviguer entre un sens topique lié aux humeurs, un sens proprement staëlien avec un relevé d'occurrences satisfaisant dans l'œuvre et des enjeux d'écriture liés à « La mélancolie » pour Staël autrice elle-même.

Un exercice progressif : de la problématisation...

Comme les préparationnaires le savent bien, le sujet doit être défini de manière satisfaisante – définition dont il faut ensuite faire profit et sur laquelle la suite du propos doit bien prendre appui. Il est alors essentiel de proposer un exposé construit de manière cohérente et pensé à partir d'un travail de **problématisation**, synthétisé dans la formulation d'une problématique qui sera clairement énoncée et solidement articulée à l'introduction en amont et au plan en aval. On regrette parfois une forme de déconnexion entre l'effort de définition initial et le travail de problématisation, qui arrive ainsi presque par surprise. Une leçon sur « Le vivant » dans les œuvres de Vigny a ainsi donné lieu à une définition pertinente (« ce qui est animé, doué de vie ») avant de faire fausse route en réduisant le sujet à « l'homme », omettant donc des pans entiers de la moisson que l'énoncé appelait. L'explicitation claire des liens entre sujet et analyses est donc bien nécessaire, même s'ils sont, pour le candidat ou la candidate qui s'y concentre depuis six heures, une évidence.

Cette problématique, en outre, n'est pas un condensé des titres des trois parties à venir : elle n'a pas pour rôle d'annoncer le plan. Mieux vaut plutôt qu'elle soit simple et claire et qu'elle synthétise la direction que se donne la réflexion, non pas qu'elle tronçonne l'emboîtement des arguments. On comprend que ces formules alambiquées soient dictées par l'inquiétude vis-à-vis de la montre, qui peut pousser à « bricoler » une problématique à partir du plan. Si chacun et chacune doit trouver sa méthode pour faire émerger les deux, on rappelle toutefois qu'il ne faut pas les confondre : la problématique est la question, le *problème*, qui guide et scénarise le traitement du sujet alors que le plan est le moyen d'y répondre de manière rigoureuse et organisée. On sait, aussi, que ce travers peut être dicté par le souci d'exhaustivité ou de clarté qui anime les préparationnaires. Il ne faut pas, ici, avoir d'inquiétude : le jury écoute candidats et candidates tout au long de leur exposé et jusqu'au bout, et, à condition qu'il soit clair, perçoit très bien le propos qui sert à le construire. Ils et elles pourront donc affiner, nuancer et enrichir leur réflexion au fil de l'avancée dans le plan, en montrant qu'elle s'incline et s'étoffe au fur et à mesure de son traitement. Alourdir sa formulation en introduction est donc un écueil qu'il vaut mieux éviter (quitte à y revenir et à la retoucher à la fin du travail des six heures de préparation), pour proposer une problématique la plus claire et efficace possible, rendant compte d'un axe d'approche précis et cohérent. Des embrayeurs évidents comme « On proposera de montrer que... » ou « Nous nous demanderons si... » peuvent aider à parvenir à cette clarté qui sera appréciée.

... à l'organisation de l'étude

On rappellera aussi que le jury n'a, *a priori*, aucune attente de **plan** défini à l'avance. Certes, un plan en trois parties est, sans être purement artificiel et académique, un moyen logique de cerner un sujet et ses enjeux et de faire preuve de dynamisme dans le déroulement de l'exposé. Ce schéma de base, néanmoins, suppose un certain équilibre : il faut donc prendre garde à des premières parties qui s'allongent dans la description, pour ensuite délivrer au pas de course une troisième partie souvent amputée faute de temps. On soulignera ainsi que, cette année, l'exercice a donné lieu à des gestions de temps très hasardeuses, parfois très dommageables. Si l'attention à ce dernier, au moment de la préparation comme de la performance orale, est primordiale, le problème tient aussi à la cohérence générale du propos. C'est, *grosso modo*, la même portion de temps qu'il faut consacrer à chaque partie, et les éventuels déséquilibres sont tout à fait sensibles à l'écoute de l'exposé. Il est aussi généralement pertinent (et efficace) de commencer par un parcours typologique ou un état des lieux informatif dans une première partie, pour bien cartographier, dans le contexte de l'œuvre étudiée, l'approche et la pertinence du sujet. On ne saurait, toutefois, confondre ce travail avec un catalogue d'occurrences qui ne permettrait pas de faire progresser la réflexion à dérouler pour l'auditoire. De même, la troisième partie est trop souvent le moment où candidats et candidates s'éloignent dangereusement de l'œuvre – le livre restant même posé sur la table sans être repris en main – pour un propos trop général qui se détache du sujet et donne même parfois l'impression de pouvoir être « resservi » pour d'autres énoncés, en rejoignant des sous-parties dont le lien tient parfois davantage à la pirouette rhétorique qu'à la cohérence de la réflexion : la lecture de l'œuvre à partir des termes du sujet doit bien être tenue jusqu'au bout. Attention donc à ne pas faire s'essouffler la démonstration dans une troisième partie trop passe-partout, comme cela a pu être sensible pour les *Angoisses douloureuses* à propos de la narration féminine ou l'affirmation de l'autrice.

Enfin, si les candidats et candidates font bien l'effort de conclure leur présentation, on pourra regretter que ces conclusions consistent généralement en une relecture des parties de leur plan, juxtaposées, sans toujours bien mettre en évidence les grands enjeux illustrés au fil de l'exposé. Dans le même souci de mettre en avant la dynamique de la démonstration, la conclusion est précisément le lieu où la cohérence entre plan et problématisation peut se trouver synthétiquement ressaisie.

Au vu de ces remarques, on rappellera, surtout, l'importance de proposer au jury **une réflexion qui progresse**. L'exercice doit, en effet, être dynamique et ne jamais perdre de vue le sujet et la problématisation qui a servi de propos introductif : la garder comme horizon, en rappeler les mots-clefs, y faire référence de manière continue sont les preuves indubitables de l'organisation du propos et de la capacité à traiter efficacement le sujet. Loin d'être une juxtaposition de sous-parties, la leçon doit être animée d'une dynamique qu'il faut rendre sensible, grâce aux transitions qui doivent être soignées et à la répartition efficace de la matière dans le plan. Bref, il ne s'agit pas de remplir les cases d'un schéma donné à l'avance mais de donner à voir une progression de la réflexion, qui part de la cartographie exhaustive activant le sujet dans l'œuvre pour en venir à l'identification des enjeux qu'il soulève sur les plans idéologiques, esthétiques et, plus largement, poétiques. D'un point de vue formel, on veillera donc à utiliser avec parfois davantage de rigueur les connecteurs logiques pour rendre compte au mieux de cette progression et renforcer la valeur argumentative de l'ensemble. Il est essentiel de construire le développement comme des trajectoires.

La leçon comporte en effet une **dimension argumentative** à ne pas perdre de vue : il faut construire une démonstration qui avance au fil de l'exposé et convaincre, aussi, le jury de la pertinence de votre traitement et de la rigueur de vos arguments (car c'est bien ce que sont vos parties et sous-parties). En effet, le jury est bien ouvert à des interprétations variées, pourvu qu'elles soient soutenues par une argumentation cohérente et des analyses précises du texte qui permettent de le convaincre de l'intérêt du propos. À ce titre, en choisissant bien ses exemples, les candidats et candidates pourront aussi être attentifs à varier les échelles d'analyse et les outils exploités (lexicaux, grammaticaux, stylistiques, rhétoriques, narratologiques, ...) pour renforcer la valeur de leur propos. Or, à cet égard, le jury a pu identifier des manques concernant l'approche générique et la versification. Il arrive ainsi

que la réflexion laisse dans l'ombre les enjeux génériques propres aux œuvres au programme et ne s'y articule que très peu : si la dimension scénique des comédies cornéliennes est souvent rappelée, il peut être utile de s'interroger sur le statut de certains passages des pièces de Koltès – par exemple la définition du *deal* proposée en ouverture de *Dans la solitude des champs de coton* – et d'en tirer des remarques fructueuses. De même, l'énonciation épistolaire du *Bestiaire d'Amour* a fréquemment échappé aux admissibles. Si le genre n'a rien d'une évidence absolue et doit bien être interrogé en contexte, il n'est pas inutile de s'emparer d'un tel outil d'analyse pour identifier des enjeux qui peuvent permettre d'asseoir avec rigueur la réflexion proposée. Pour la versification, le jury s'est étonné de son absence parfois totale dans les leçons consacrées à Vigny. Il semble pourtant évident qu'un texte poétique ne peut se lire sans qu'un travail minimal ne soit mené sur les rimes, les sonorités, la place de la césure, des hémistiches et la signification que l'on peut y accorder. L'attention à la forme est d'ailleurs un attendu général, qui a parfois pu manquer pour aborder *De la littérature* de Germaine de Staël. On rappellera que l'analyse de la littérature d'idées ne se contente pas d'exposer le contenu mais intègre aussi l'étude de la forme qui en permet la force.

Un exercice oral : justesse, clarté et précision du propos

La leçon est bien une performance orale et il donc, comme cela est généralement le cas, important de délivrer l'exposé dans un rythme, une élocution et une diction claire et même agréable à l'écoute, et d'en bannir toute incorrection ou erreur de langue bien sûr (on portera alors une attention particulière à la syntaxe de l'interrogation indirecte dans l'énoncé de la problématique et à quelques fautes de liaison). Le dynamisme de l'exposé est aussi affaire d'expression donc, en évitant un rythme trop lent, des blancs trop nombreux et des hésitations systématiques. Parmi les remarques ponctuelles de forme, on pourra noter que le futur est souvent inutile.

Néanmoins, pour la performance orale comme pour le dynamisme de la réflexion, il est important de ménager (et de se préparer à) une certaine dose d'improvisation, en ayant confiance dans sa capacité à énoncer idées et liens logiques. Le critère est important, cette fois encore, dans le cadre d'un concours de recrutement d'enseignants et enseignantes. Si le recours à quelques formules préparées à l'avance peut être précieux et utile – par exemple lors des transitions – il est peu agréable d'écouter une leçon trop largement rédigée par un candidat ou une candidate qui resterait les yeux fixés sur ses notes, et qui risque alors de se perdre en cas de rédaction confuse, ou même dans ses abréviations ou sa prise de notes. Ces accidents, rares mais possibles, sont une nouvelle preuve de l'importance de l'entraînement pour l'exercice : il faut pouvoir parler à partir de ses notes plutôt que d'y être soumis trop fortement, au risque d'une impression de disjonction entre la réflexion préparée et son énonciation (des formules comme « une sous-partie dont le titre est ... » ou « une partie que j'ai intitulée... » tirent sans doute trop l'exercice vers l'écrit, en brisant aussi la fluidité du propos). Là encore, c'est la préparation à l'épreuve qui permettra de gagner en assurance et d'arriver au juste équilibre qui convient pour chacun et chacune dans la préparation des notes.

Les articulations du plan seront bien marquées dans l'exposé oral, en variant les formulations, de sorte que le jury puisse suivre sans difficulté la progression de l'exercice. On pourrait aussi déconseiller les annonces, souvent lourdes, des sous-parties dans l'introduction de la partie concernée, au risque de voir disparaître cette dernière sous une liste de titres pensés pour la rédaction, faisant se disperser l'unité du propos.

Enfin, on le rappellera sans trop y insister puisque tous les rapports le signalent : il est essentiel de faire entendre le texte, systématiquement, de le lire avec justesse et clarté (en se préparant à la lecture versifiée notamment) pour en prouver la compréhension fine. Des citations qui écorchent le texte desservent d'ailleurs la prestation, et on conseillera par exemple de s'entraîner efficacement à la lecture des textes de la Renaissance, les *Angoisses douloureuses* ayant souvent été données à entendre dans une syntaxe heurtée. En alternant entre des remarques microtextuelles et le commentaire de passages plus longs, les préparateurs veilleront aussi à choisir des exemples

divers, en préférant le développement approfondi à partir d'une ou deux citations plutôt que la juxtaposition d'exemples sans analyse. Le maniement de l'édition au programme et de l'objet témoigne aussi, lors de l'exposé comme de l'entretien, d'une maîtrise familière du texte à l'étude et prouve qu'un candidat ou une candidate sait efficacement s'y repérer, preuve qu'il ou elle l'a bien fréquenté avec assiduité... Cette année, les prestations sur les *Angoisses douloureuses* d'Helisenne de Crenne ont plusieurs fois donné l'impression que le roman se réduisait à quelques passages, et en particulier le paratexte et les épîtres dédicatoires sur lesquels l'accent était parfois un peu trop mis. Chez Vigny, le « Livre moderne » des *Poèmes antiques et modernes* est resté trop peu mobilisé.

Toutes ces citations qui nourrissent le propos seront bien commentées : elles ne sauraient suffire en elles-mêmes et n'ont pas pour fonction d'illustrer le propos, mais bien d'en constituer le socle. Elles ne valent donc pas argument et doivent être immédiatement accompagnées d'une analyse, notamment stylistique, bien orientée vers la problématique, sans se contenter d'être thématiques.

Quelques rappels sur les types de sujets

On a, bien entendu, rappelé l'importance d'une analyse rigoureuse et informée du sujet proposé à la réflexion des candidats et candidates. Comme le font les rapports précédents, on évoquera donc, assez brièvement, les différentes formes que celui-ci peut prendre.

- Le **sujet thématique** est sans doute le plus évident, faisant souvent appel à des concepts et des notions intemporelles et courantes, si ce n'est incontournables (« Le corps », « La nature », « Le masculin », « La mort » par exemple). Il ne faut pas, pour autant, oublier de réinterroger ces termes pour en rappeler tous les sens possibles, pour en mesurer le rôle dans l'œuvre en question et pour la replacer, aussi, dans son contexte historique et culturel. Des sujets aussi transparents, en apparence, que « Le féminin » ou « L'espace » appellent bien, de manière presque naïve, un travail d'élucidation et de définition qu'il ne faut ni expédier ni prendre comme évidents. C'est ici qu'on peut user avec intelligence des dictionnaires de langue, et ne pas tomber dans le piège de la définition trop rapide. Des sujets tels que « La générosité » dans les pièces de Corneille ou « L'animalité » dans le *Bestiaire d'Amour* et sa *Response* supposent en effet de faire appel aux ramifications idéologiques que de tels termes peuvent supposer pour la sociabilité et les valeurs du XVII^e siècle ou pour la conception chrétienne du monde médiéval. Si un relevé exhaustif n'est pas toujours possible, il est aussi attendu que le candidat ou la candidate soit capable, selon les sujets bien sûr, d'identifier des occurrences des termes de l'énoncé au sein de l'œuvre.
- Le **sujet notionnel** interroge à partir d'un terme (ou de plusieurs) relevant des concepts et outils de l'analyse poétique, ayant trait aux genres, aux formes, à la structure, aux registres (ainsi « Tragique et romanesque » dans les *Angoisses douloureuses*, « L'imaginaire pastoral » des œuvres de Vigny ou « Débattre » dans les deux pièces de Koltès). Sans surprise, ce sujet appelle également à un travail de définition rigoureux de la notion en question avant d'en explorer la pertinence dans le cadre de l'œuvre au programme, et, en particulier, d'interroger l'évidence première du concept pour s'en servir comme d'un levier efficace de la réflexion.
- Le sujet peut porter **sur un ou plusieurs personnages** des œuvres au programme (« Angélique dans *La Place royale* » ou « Helisenne dans les *Angoisses* »), voire sur **un ensemble de personnages ou de figures** (« Les oiseaux dans le *Bestiaire* et la *Response* », « Les femmes dans *De la littérature* »).

De cette première typologie, on tirera en outre trois remarques :

- D’une part, qu’il est tout à fait possible d’hybrider les types de sujets, qui ne sont pas exclusifs mais peuvent se croiser. Par exemple, un sujet comme « La dame dans le *Bestiaire* et la *Response* » peut apparaître, tout à la fois, comme un sujet-personnage (puisque une dame est bien personnage, destinataire et énonciatrice dans les textes au programme), comme un sujet thématique (puisque il s’agit aussi, à travers ce terme, d’interroger la représentation du féminin) et comme un sujet notionnel (tant le mot renvoie à la tradition courtoise et lyrique avec laquelle Richard dialogue).
- Il est aussi courant que des sujets portent sur des couples ou des trios de notions, qui peuvent avoir une relation d’opposition, d’inclusion ou de réciprocité : « Parents et progénitures dans le *Bestiaire* et la *Response* », « Élévations et chutes chez Vigny », « Combattre et débattre dans les *Angoisses douloureuses* ». Les admissibles prennent généralement la bonne mesure de la tension résidant alors dans la coordination « et ».
- D’autre part, la formulation des sujets n’a rien de fixe et il faut, toujours, prendre le temps de s’interroger sur celle-ci. Certains sujets peuvent prendre, en effet, la forme d’une interrogation – qu’on ne confondra pas avec la problématique à en tirer – ou d’un verbe à l’infinitif : il convient donc de se montrer disponible face à la formulation et aborder le sujet pour lui-même, sans se rabattre trop vite sur le concept afférent. On peut ainsi attendre des candidats et candidates qu’ils puissent discerner la différence entre, par exemple, des sujets tels qu’« Aimer » et « L’amour », « Décrire » et « Les descriptions » ou encore « Séduire ? » et « La séduction ». Sur ces formulations diverses, on pourra consulter avec profit les remarques proposées dans le rapport de la session 2024.

Deux autres types de sujets sont possibles, qu’il faut bien considérer comme des réalisations possibles de l’exercice qu’est la leçon, en gardant à l’esprit les attentes et les enjeux généraux qu’il appelle.

- Le **sujet-citation** prend pour énoncé une formule ou une phrase tirée de l’œuvre au programme concernée (sauf évidence absolue et attendue, cette citation est identifiée et repérée). Lors de cette session, on a ainsi pu interroger sur « Oh ! L’utile secret que mentir à propos » (*Le menteur*, v. 691), « On se taira quand on se comprendra » (*Combat de nègre et de chiens*, p. 59) ou encore « J’ai cru pouvoir démontrer » (*De la littérature*, p. 65). Face à ce type de sujet, il convient aussi bien de contextualiser la citation en question (en identifiant en particulier son énonciateur) et de tirer profit de sa situation dans l’œuvre que d’interroger et éclairer, une fois encore, chaque terme de la citation. Attention aussi car, souvent, l’attention du candidat ou de la candidate se focalise sur un élément, un substantif ou un verbe, au détriment des autres composantes de la citation : la dynamique de la phrase ou de la formule est ainsi occultée. On doit donc pouvoir tout à la fois prendre la citation comme ce qu’elle est – un fragment endogène à l’œuvre – et gagner le recul qui permet de mesurer sa valeur comme commentaire décontextualisé. On notera également que ce type de sujet se prête justement moins au placage d’un cours tout tracé, obligeant peut-être à une confrontation plus directe avec l’énoncé : par exemple, le sujet « Sachez que j’aurais désiré ne pas vous avoir regardé », tiré de la p. 22 de *Dans la solitude des champs de coton*, a été l’occasion d’une prestation nourrie, attentive au détail du texte qui a su entrer dans un commentaire efficace de l’écriture dramatique et de l’esthétique des pièces et de leur réception.
- Enfin, l’**étude littéraire** occupe une place un peu à part dans cette typologie puisqu’elle interroge sur un extrait long d’une œuvre au programme. L’exercice – qui est bien, on le rappelle, une variante de la leçon – est parfois redouté ou mal abordé par les admissibles. L’exercice a déjà fait l’objet de rappels méthodologiques dans les rapports des sessions 2020 et 2022 et nous invitons donc à s’y reporter. On rappellera néanmoins le conseil premier : interroger et éclairer aussi bien le découpage choisi pour le passage à l’étude au sein de l’économie générale de l’œuvre que sa progression interne pour, une fois encore, pouvoir rendre compte de sa singularité. Sa difficulté tient sans doute à ce besoin de tenir les deux

bouts de l'analyse, à la fois interne au passage, qu'il faut étudier avec minutie, et propre à résonner avec les enjeux de l'œuvre entière. L'étude littéraire ne saurait toutefois devenir un exposé général sur l'œuvre entière que l'extrait permettrait d'illustrer, voire de « prouver », car il faut être attentif aux possibles désaccords et décrochages à l'œuvre. À cet égard, l'étude littéraire est bien un type de leçon, qui demande d'éviter aussi bien l'analyse trop myope qui ne parviendrait pas à cerner les lignes de force sur un sujet donné que le propos généralisant, pour réussir à naviguer entre les deux avec aisance et à-propos. Par exemple, une prestation très réussie sur une étude littéraire issue de *Combat de nègre et de chiens* (scènes 11-14) a proposé une problématique simple mais efficace, en se demandant comment le nœud dramatique se resserrait dans ce passage au gré d'une oscillation entre une violence omniprésente et sa mise à distance. L'exposé très convaincant a réussi à allier la recherche de la singularité des scènes concernées et le maillage dans lequel elles sont prises, en rappelant les effets d'échos, les objets symboliques récurrents et les déclinaisons thématiques à l'œuvre.

Pour refermer cet essai de typologie, en espérant rendre aussi compte de la cohérence d'ensemble de ces formulations possibles, on répétera que tout sujet, tout énoncé, est à lire, interroger, analyser pour lui-même, sans jamais l'escamoter pour le remplacer par une question de cours, ni le diluer dans un concept annexe ou un parasynonyme. En proposant une forme de caractérisation pour aborder et penser une œuvre, le sujet appelle donc l'examen minutieux et contextualisé de celle-ci, qu'il faut pouvoir nuancer, préciser et redéfinir au fil de la progression du propos. C'est avec ce sujet, précisément, que vous allez passer six heures et-cinquante minutes, et c'est avec celui-là seul qu'il faut composer, en l'abordant avec sincérité et en le serrant de près, en le prenant comme une nouvelle occasion d'enrichir le sens et la portée d'un texte au programme.

On souhaiterait conclure ce rapport par des encouragements sincères et bienveillants, quitte à se montrer redondant : l'épreuve de leçon est (aussi) une épreuve technique et n'échappe pas à la contingence qui touche toute étape d'un concours. Un accident, une mauvaise lecture, un contresens peuvent advenir et les notes parfois très basses qui sanctionnent certaines prestations ne sont pas à prendre dans une valeur absolue : elles s'inscrivent dans le contexte du concours et sa logique du classement. Plutôt que désavouer le candidat ou la candidate, elles indiquent le niveau relatif d'une prestation par rapport aux autres. On ne saurait donc que conseiller un entraînement assidu et régulier tout au long de l'année (et dès le début de la préparation, tant l'exercice est formateur déjà pour travailler la dissertation), et encourager à la persévérance d'une année sur l'autre, en cas de déception.

On n'oubliera pas, aussi, la valeur réelle qui conduit l'esprit de la leçon : lire et relire textes et auteurs, communiquer et partager une réflexion sur une œuvre et ses enjeux, avec ses hypothèses et ses difficultés, en rendre compte, faire part de son enthousiasme et éclairer avec méthode ses intuitions, constituent une entrée sincère dans l'exercice du métier d'enseignant. Malgré la tension inhérente au concours et le caractère académique de l'exercice, se rappeler de cet enjeu fondamental peut constituer une vraie boussole, tout au long de la préparation aussi bien que le jour du concours.

Exemples de sujets de leçon proposés pour la session 2025

Remarque – Dans les cas où plusieurs œuvres étaient inscrites au programme, les sujets de leçon portent, sauf mention contraire, sur l'ensemble de ces œuvres. Or, ce rappel appelle une remarque : dans ce cadre, il est essentiel d'avoir alors une approche différenciée et comparative des différents textes, au risque d'aplanir trop superficiellement les enjeux du sujet et de s'éloigner d'une approche fine et problématisée de l'exercice. Si elles font bien sûr état d'une unité essentielle, les œuvres de

Corneille, Vigny et Koltès et, *a fortiori*, le *Bestiaire d'Amour* et sa *Response* au programme de cette session, ne forment pas pour autant un bloc uniforme et monolithique et l'identification de différences et de nuances est valorisée. On peut ainsi, comme cela a été proposé pour une leçon sur « La générosité » dans les trois pièces de Corneille, consacrer une sous-partie à la spécificité d'un texte par rapport aux autres (ici *La Place Royale*) ou encore aborder en diachronie les enjeux posés par le sujet en esquisant des hypothèses d'évolutions du concept dans le corpus au programme. Construits dans un rapport duel et polémique, le *Bestiaire* et sa *Response*, à l'inverse, peuvent aussi être rapprochés sur de nombreux plans qui dépassent la seule opposition, pour mettre en relation, dans une logique de miroir, les échos et les divergences qui se dessinent dans l'affrontement.

Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour* et la *Response du Bestiaire*

Sons, cris et chants ; Les cinq sens ; L'animalité ; Les oiseaux ; Proies et prédateurs ; La violence ; Maladies et remèdes ; Parents et progénitures ; Le savoir ; « Le maison Memoire » ; Prose et poésie ; Dialogue et dispute ; *Peintures* et *paroles* ; L'écriture allégorique ; La dame ; La polyphonie ; Le reflet ; La sensibilité ; L'analogie ; Un bestiaire ? ; La rhétorique amoureuse ; La nature et l'artifice ; Distance et proximité ; « Sembler » et « senefier ». – « Toutes gens desirrent par nature a savoir » (*Bestiaire*, § 1) ; « Par le nature d'une beste set on le nature d'une autre » (*Bestiaire*, § 216) ; « Je ki feme sui » (*Response*, § 44) dans le *Bestiaire* et la *Response* ; « Si couvient que on se gart de tous » (*Response*, § 111). – Études littéraires : *Bestiaire d'Amour*, § 1-12 ; § 15,1-16,39 ; § 16-24 ; § 17-23 ; *Response*, § 38-52 ; § 38-56.

NB – On rappellera que le texte au programme sur lequel toutes les analyses doivent s'appuyer est, bien sûr, le texte original en français médiéval et que c'est celui-ci qui doit être commenté, et non la traduction proposée dans les éditions critiques traditionnellement bilingues mises au programme. C'est, de même, le texte original qu'il faut citer lors de l'exercice. Si le sens de la citation peut rester incertain ou être peu clair, il est alors utile de proposer une traduction, ou une glose, de celle-ci, en s'arrêtant en particulier sur des termes difficiles, des expressions trompeuses ou des termes de vocabulaire qui peuvent appeler commentaire. Il est moins pertinent, sans doute, de lire systématiquement la traduction proposée sur la page de droite après chaque citation (au risque parfois de mal en cerner les bornes). Une fois encore, c'est la familiarité, la connaissance et la compréhension personnelles du texte qui doivent être sensibles lors de l'exercice.

Hélisenne de Crenne, *Les Angloisses douloureuses qui procèdent d'amour*

Monologues et soliloques ; Parler et écrire ; Le corps ; Espaces ; Les personnages antagonistes ; L'analyse de l'amour ; Vie et mort ; Folie et sagesse ; Le péché et la grâce ; Jeux de doubles et d'échos ; Tragique et romanesque ; La Fortune ; Le masculin ; Le féminin ; Feintise et dissimulation ; Quézinstra ; Hélisenne ; Combattre et débattre ; La fureur ; « La flambe d'amour ». – « [...] considérer et ruminer plusieurs histoires, tant antiques que modernes » (p. 38) ; « Narrer les insupportables passions » (p. 79) ; « Pour être la privation cause de l'appétit » (p. 117) – Études littéraires : p. 55-75 ; p. 78-94 ; p. 114-134 ; p. 124-154 ; p. 148-165 ; p. 302-323 ; p. 329-348 ; p. 349-fin.

Pierre Corneille, *Le Menteur*, *La Suite du menteur*, *La Place Royale*

Le mariage ; La duplicité ; La rivalité ; L'amitié ; La générosité ; Cliton dans *Le Menteur* et *La Suite du Menteur* ; Angélique dans *La Place royale* ; La place royale dans *La Place royale* et *Le Menteur*. – « À la fin j'ai quitté la robe pour l'épée » (*Le Menteur*, v. 1) ; « Le pays du beau monde et de la galanterie » (*Le Menteur*, v. 6) ; « Oh ! L'utile secret que mentir à propos » (*Le Menteur*, v. 691) ; « Quoique bien averti, j'étais dans le panneau » (*Le Menteur*, v. 699). – Études littéraires : *La Place royale*, acte I ; *Le Menteur*, acte I ; *La Suite du Menteur*, acte I ; *Le Menteur*, II, 4 à III, 2 (p. 73-90).

Germaine de Staël, *De la littérature*

Instruire ; L'énergie ; La binarité ; L'esprit ; Le style ; Le genre ; La mélancolie ; Les femmes ; Montrer et démontrer ; Philosophie et philosophes ; La singularité ; Je, nous ; L'éloquence ; L'événement et la durée ; Décrire, prescrire ; Affirmation et opposition ; L'autorité ; Universel et particulier ; Sentir et comprendre. – « J'ai cru pouvoir démontrer » (p. 65) ; « Les ruines et les espérances » (p. 66) ; « Le langage vrai » (p. 151) ; « L'espoir d'être utile » (p. 293) ; « Il ne suffit pas de remuer l'âme ; il faut l'éclairer » (p. 352) ; « C'est soi, c'est l'empreinte de soi » (p. 389). – Études littéraires : « Discours préliminaire » (sans le plan de l'ouvrage) ; Partie I, chapitre 5 (« De la littérature latine, pendant que la république romaine durait encore ») ; Partie II, chapitre 5 (« Des ouvrages d'imagination ») ; Partie II, chapitres XVIII-XIX. (« Pourquoi la nation française était-elle la nation de l'Europe qui avait le plus de grâce, de goût et de gaieté » et « De la littérature pendant le siècle de Louis XIV »).

Alfred de Vigny, *Les Poèmes antiques et modernes, Les Poèmes philosophiques*

L'écrit ; La nature ; Le père ; L'image ; Les filles ; Vigny, poète épique ? ; Ce qui transporte ; Mettre en scène ; Les mythologies ; Élévations et chutes ; Objets et instruments ; Horizontalité et verticalité ; Le pur et l'impur ; Figures du pouvoir ; Le féminin ; Le regard ; L'ennemi ; L'imaginaire pastoral ; L'héroïsme ; Le plaisir ; L'enfance ; Élection et malédiction ; La puissance du vivant ; Souffrir ; Rêver. – « [...] Il est un Dieu ? J'ai pourtant bien souffert ! » (p. 132) ; « Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires / Des histoires du temps passé » (p. 146) ; « En spectacles pompeux la nature est féconde / Mais l'homme a des penses bien plus grands que le monde » (p. 160) ; « Mais les cendres, je crois, ne sont jamais stériles » (p. 186) ; « Ton amour taciturne et toujours menacé » (p. 204) ; « Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse » (p. 224). – Études littéraires : « Eloa » p. 67-87 ; « Livre antique » p. 101-119 ; « Dolorida – Le Malheur – La prison » p. 123-139 ; « La frégate » p. 166-186 ; « Les destinées – La Maison du Berger – Les Oracles » (p. 191-210) ; « La Sauvage – La Colère de Samson – La Mort du loup – La Flûte » (p. 211-228) ; « La Colère de Samson – La Mort du loup – La Flûte – Le Mont des Oliviers » (p. 217-233) ; « La Bouteille à la mer – Wanda – L'Esprit pur » (p. 234-251).

Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, Combat de nègre et de chiens*

La sauvagerie ; Léone dans *Combat de nègre et de chiens* ; Échanger ; Les contrastes ; Les déplacements ; Les didascalies ; La clarté et l'obscurité ; Scènes de crime ; Quelle nuit ? ; La monstruosité ; Les seuils ; Dominants et dominés ; Trajectoires et mouvements ; Lumière et obscurité ; L'offense et l'insulte ; Amitiés et trahison ; S'entendre ; Hommes et bêtes ; La rencontre ; Débattre ; La fatalité ; La solitude ; La violence – « Je n'ai pas le cœur à jouer » (*Combat*, p. 63) ; « C'est drôle, un pays sans cathédrale » (*Combat*, p. 43-44) ; « On va finir par se comprendre ? » (*Combat*, p. 58) ; « Sachez que j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé » (*Solitude*, p. 22) ; « Par hypothèse » (*Solitude*, p. 45) ; « Je vous propose l'immobilité » (*Solitude*, p. 49) ; « Éclairez ma lanterne, donnez-moi des illusions » (*Combat*, p. 30) ; « On se taira quand on se comprendra » (*Combat*, p. 59) ; « Maintenant, il est trop tard » (*Solitude*, p. 53) ; « Une femme ici, c'est un grand bouleversement » (*Combat*, p. 11) ; « L'équilibre, voilà le mot » (*Combat*, p. 52). – Études littéraires : *Dans la solitude des champs de coton*, p. 45-fin ; *Combat de nègre et de chiens*, p. 8-26 ; p. 42-56 ; p. 69-90 ; p. 72-93 ; p. 91-108

EXPLICATION D'UN TEXTE DE LITTÉRATURE ANCIENNE OU MODERNES « HORS-PROGRAMME »

Rapport présenté par Natacha Salliot, avec l'aide des membres de l'ensemble des commissions A.

Nature de l'épreuve et bilan de la session 2025

L'épreuve consiste en une explication d'un texte de langue française extrait d'une des œuvres susceptibles de figurer au programme de l'enseignement du second degré. Affectée d'un coefficient 7, son temps de préparation est de deux heures. Trente minutes sont ensuite consacrées à l'explication linéaire du texte puis dix minutes à l'entretien avec les membres du jury. La notion large d'œuvres « au programme de l'enseignement du second degré » permet une grande extension dans l'histoire littéraire. Nous rappelons ici que les œuvres au programme tournant des Épreuves anticipées de Français du baccalauréat ne sont, parce que régulièrement renouvelées, pas désignées spécifiquement par cette mention, même si elles ne sont pas interdites. Les programmes des lycées couvrant l'ensemble du champ littéraire, avec des objets d'étude précisant notamment « du Moyen-Âge au XXI^{ème} siècle », s'il n'est pas permis par souci d'équité entre les propositions faites aux différents candidats, de proposer des œuvres rédigées en ancien français, en revanche le Moyen-Français peut être proposé sans susciter d'inquiétudes : la langue par exemple d'un François Villon, régulièrement étudié dans les classes, n'est pas moins accessible-que celle de Maurice Scève, ou de Saint-John Perse.

Conseils pour préparer l'épreuve en amont

Le jury veille ainsi à choisir des extraits qui permettent de parcourir les siècles et les genres littéraires étudiés dans l'enseignement secondaire. Cette année, les interrogations ont porté sur un corpus très varié allant de Bonaventure Des Périers à Guy Goffette. Nous conseillons donc fortement de consulter avec attention l'intitulé des programmes du second degré, notamment les objets d'étude retenus pour la classe de seconde et l'épreuve anticipée de français, et d'avoir une lecture personnelle de ces œuvres. On pourra se reporter au *Bulletin officiel spécial* n°1 du 22 janvier 2019, qui fait également figurer la littérature médiévale dans le programme du second degré.

Les grands auteurs de la littérature française (mentionnons par exemple, et de façon non exhaustive, Montaigne, Molière, Racine, Balzac, Flaubert ou encore Rimbaud, Apollinaire ou Senghor), qui sont au cœur des apprentissages du second degré, doivent être connus, intégralement ou, du moins, par extraits, tant dans le cadre de la préparation de l'épreuve d'explication de texte hors programme qu'en vue d'une carrière d'enseignant de Lettres modernes. Même s'il est évidemment impossible d'avoir une connaissance achevée de toutes les œuvres du patrimoine littéraire, une pratique régulière de lecture permettra cependant d'acquérir une solide culture générale ainsi que de bons réflexes face à l'épreuve. Il est évidemment possible de s'aider, tout au long de l'année de préparation du concours, d'anthologies de textes de littérature française afin d'acquérir des repères clairs.

Il n'est pas inutile en effet de consolider les connaissances en histoire littéraire pour mener à bien cette épreuve et être capable de situer l'auteur et l'œuvre dans leur contexte, envisagé au sens large, générique, idéologique, historique, esthétique voire philosophique. Cette année, une candidate a su tirer parti de sa culture générale et mobiliser des références précises sur l'humanisme et sur le

contexte historique et culturel de *Gargantua*. Elle est ainsi parvenue à en analyser un extrait en approfondissant sa réflexion sur l'image de l'éducation mise en jeu par le texte.

Rappelons aussi qu'il est important de maîtriser le sens littéral des textes, ce qui suppose de travailler régulièrement à l'enrichissement du vocabulaire personnel. Nous avons pu constater que les candidates et candidats les plus en difficulté face aux extraits à expliquer sont précisément ceux pour qui la compréhension littérale du texte a posé problème, et ce pour des raisons lexicales ou syntaxiques. Une pratique régulière de lecture des œuvres du patrimoine est une façon efficace et plaisante d'améliorer la maîtrise de la langue, quelle que soit la période chronologique retenue. Le jury a en effet remarqué que l'emploi classique de la langue a parfois gêné les candidates et candidats. Le terme « pompeux » a, par exemple, suscité des erreurs interprétatives lors de l'analyse d'un extrait de l'*Art poétique* de Boileau. Face à ce type de texte, il ne faut pas hésiter à consulter les dictionnaires historiques à disposition lors des deux heures de préparation, qui peuvent être d'une grande aide, même s'il serait souhaitable de maîtriser ce vocabulaire en amont de l'épreuve. Cependant une lecture régulière des textes classiques, en rendant leurs tours spécifiques plus familiers, permettrait d'économiser un temps précieux lors de la préparation.

- **L'explication de texte linéaire**

Format de l'épreuve et gestion du temps

Il faut proposer une explication de texte linéaire. Or, cette année, ce format n'a pas été respecté à plusieurs reprises, un certain nombre de candidates et candidats ayant présenté des explications tendant au commentaire composé complet ou partiel, ce qui ne correspond pas aux attentes du jury non plus qu'à l'exercice enseigné pour la préparation aux Epreuves anticipées de français du baccalauréat. Rappelons qu'il est très important lors d'un concours de respecter les exigences des épreuves. Parmi ces dernières, la gestion du temps de l'épreuve fait aussi partie des critères d'évaluation. Malheureusement, trop de candidates et candidats, cette année, ont opté pour une introduction lacunaire, souvent fondée sur une (longue) amorce peu pertinente, puis proposé une explication rapide d'une vingtaine de minutes. Celle-ci était incomplète et négligeait le plus souvent les analyses formelles et l'analyse fine de l'écriture, l'explication devenant un survol du texte, souvent proche de la paraphrase et sans réel approfondissement de l'interprétation. Ce défaut est particulièrement dommageable, alors qu'en utilisant la totalité du temps imparti, les analyses auraient pu être complétées. Au lieu de cela, beaucoup de candidates et de candidats ont tenté de se rapprocher artificiellement des trente minutes au moyen d'une conclusion trop longue et peu utile, ou en recourant à un débit très lent et monocorde. Afin d'éviter ces défauts, il est très important de s'entraîner à cette épreuve tout au long de l'année, dans les conditions du concours, pour gagner en aisance à l'oral tout en apprenant à bien répartir le temps de l'explication de texte au moment de la préparation, mais aussi au cours de l'exposé. La gestion du temps implique également de tenir compte de la longueur des textes à étudier qui peut varier en fonction de la densité de l'extrait choisi. S'il est généralement d'usage de proposer un sujet d'une trentaine de lignes pour un texte en prose, il est aussi bien évidemment possible de soumettre un sonnet à l'étude. Il convient alors de savoir adapter ses outils d'analyse en fonction de la densité du texte proposé. Ainsi, un sonnet demandera une analyse plus systématique des enjeux formels ainsi que des micro-analyses plus nombreuses et plus exhaustives qu'un texte d'une trentaine de lignes. Au contraire, un extrait d'une pièce de théâtre peut être plus long, notamment lorsqu'il s'agit d'une scène entière, donnée telle quelle. Le jury a apprécié la façon dont la candidate a su gérer son temps et équilibrer son explication pour proposer une analyse de l'ensemble de la scène d'exposition de *On ne badine pas avec l'amour* de Musset.

L'introduction et ses étapes

Il faut d'abord veiller à présenter rapidement l'auteur et l'œuvre et à situer avec précision l'extrait dans l'œuvre d'où il est tiré. Il est inutile de se lancer dans de longs développements biographiques, la présentation doit être efficace et permettre d'amener l'explication de l'extrait. Il est important de considérer le texte à étudier dans son contexte immédiat en feuilletant les pages qui précèdent et celles qui suivent, mais aussi en pensant à parcourir rapidement l'ensemble de l'ouvrage pendant le temps de préparation, en se servant du paratexte quand il est présent dans l'édition dont on dispose. Une méconnaissance de l'œuvre et une exploration trop rapide ou maladroite de l'ouvrage peuvent conduire à des contresens fâcheux. Cette année, par exemple, une candidate a cru, lors de l'analyse de la scène 3 de l'acte IV de *Lorenzaccio*, que l'assassinat du duc avait déjà eu lieu ; un autre, expliquant un extrait d'*Amphitryon* 38, n'a pas compris qu'Amphitryon et Alcmène étaient mariés. Ces erreurs, qui ont évidemment porté préjudice à la compréhension des passages à étudier, auraient pu être facilement évitées. Il est donc essentiel de tenir compte de l'ensemble de l'œuvre, afin de saisir les enjeux de l'extrait à expliquer. Les informations permettant de comprendre l'action d'une pièce ou l'intrigue d'un récit doivent être données immédiatement et brièvement afin de faciliter la compréhension de l'extrait. Ainsi, une candidate, interrogée sur un extrait d'*Illusions perdues*, a pu clairement le situer, ce qui a aidé à en cerner les enjeux et à en proposer une fine analyse. La candidate a su néanmoins tenir compte de la spécificité de l'extrait sans plaquer son érudition, mais en sachant la convoquer à bon escient.

Dans le cas d'un recueil poétique, on veillera à tenir compte de l'inscription éventuelle du poème dans une section ou une série ainsi qu'aux effets de sens qui en découlent (par exemple, l'inscription du poème à étudier dans la partie satirique des *Regrets* de Du Bellay doit être repérée) ou aux dates de composition des textes (attendues seulement lorsqu'elles sont données dans l'édition), ainsi un poème de Rimbaud extrait des *Cahiers de Douai* ne relèvera pas de la même poétique qu'un poème de 1872. Un extrait de texte tiré d'un lieu stratégique : incipit, scène d'exposition, dénouement, scène de première vue par exemple, doit donc être identifié comme tel. Il convient également de repérer le type de texte qui est proposé à l'étude (de manière à préciser s'il s'agit d'une description, d'un dialogue, d'un récit, etc.)

Une caractérisation rapide de l'extrait est ensuite bienvenue, identifiant le genre et les registres. Les candidates et candidats peinent trop souvent à repérer ces derniers et éprouvent des difficultés à manipuler le comique et ses formes, ou oublient de mentionner un registre lyrique.

L'étape suivante, la lecture de l'extrait, ne doit pas être oubliée ni négligée. Il s'agit en effet d'un moment important qui relève pour de futurs professeurs d'une compétence professionnelle non négligeable, et qui permet déjà au jury de savoir si le texte a été compris. Une certaine expressivité montre le plaisir pris à partager sa lecture avec ses auditeurs, elle est cependant à mettre au service du texte. Il est judicieux de rappeler que l'élocution et la prestation doivent être adaptées à l'auditoire. Or nous avons pu déplorer cette année encore que de nombreuses candidates et candidats n'accordent pas assez d'attention à ce moment de l'épreuve. Les erreurs de lecture sont récurrentes, parfois des lignes sont oubliées. L'émotion, bien compréhensible, le jour du concours, peut être maîtrisée grâce à un entraînement régulier à la lecture à haute voix. Les liaisons sont très souvent malmenées et la lecture des textes versifiés pose souvent de nombreuses difficultés. Il faut être particulièrement soucieux de rendre compte des procédés formels : mètre, rimes, diérèse, synérèse, règle du e atone, césure, enjambement, et pour ce faire de disposer d'une connaissance de la versification véritablement assurée.

À la suite de la lecture du texte, il convient d'en dégager nettement la progression en repérant les mouvements et en veillant aux articulations propres à l'extrait, sans nécessairement chercher à trouver systématiquement trois parties.

Enfin, l'annonce du projet de lecture permet de dégager le fil conducteur de l'explication. Il s'agit de formuler une hypothèse de lecture, de façon précise et claire. La spécificité de l'extrait doit

ressortir du projet de lecture choisi en évitant un vague questionnement adaptable à tous les textes ou, au contraire, une phrase interrogative rassemblant des remarques éparses et diverses sur l'extrait. Il faut éviter les approches trop peu littéraires, purement existentielles ou vaguement philosophiques, qui ont parfois pu être constatées cette année et qui ne rendent pas compte de la spécificité des textes et de leur écriture. La correction de la syntaxe reste un point de vigilance, notamment lorsqu'il s'agit de distinguer interrogation directe et indirecte.

Développement de l'explication linéaire et écueils à éviter

L'explication doit éviter l'écueil de la paraphrase ou de la seule évocation purement grammaticale et formelle, sans commentaire ni prise en compte des effets de sens produits. Au contraire, elle propose une interprétation. Trop de candidates et candidats, cette année, sans doute par peur de se tromper, ont négligé cet aspect essentiel de l'exercice. Il ne s'agit pas de réduire la portée du texte ni d'essayer de le figer comme beaucoup ont eu tendance à le faire. L'explication vise au contraire à déployer le sens, non à atteindre une forme d'univocité, ni (tendance inverse qu'on a pu également remarquer) à faire de l'extrait l'occasion d'une forme de liberté interprétative personnelle totalement détachée du texte et fondée sur des associations d'idées non justifiées.

Le paratexte disponible dans les éditions proposées doit être exploité judicieusement. Des candidates ou candidats oublient parfois de se servir des notes et peinent alors à comprendre le sens d'un terme ou d'une référence qui pouvait être facilement élucidée. D'autres, au contraire, limitent leur explication de texte au contenu des notes, sans toujours mentionner qu'ils s'appuient sur ces éléments, ce qui est très maladroit étant donné que les examinateurs disposent des mêmes éditions.

Rappelons que l'ensemble de l'extrait doit être étudié, les candidates et candidats ayant souvent tendance à passer beaucoup de temps sur le début du texte puis à survoler la fin, même quand il leur reste du temps de parole. Le travail réalisé pendant les deux heures de préparation doit donc être équilibré. En outre, un brouillon trop rédigé risque d'entraîner les mêmes effets et fera perdre un temps précieux qui doit être consacré à l'approfondissement du travail interprétatif, souvent négligé. Lire des phrases intégralement rédigées sans lever les yeux présage mal des relations avec des élèves, et reste très maladroit pour ce type d'exercice et met même en grande difficulté si l'on est ensuite réduit à devoir improviser la fin de son explication.

Rappelons également que l'exercice d'explication vise à rendre sensible la richesse d'un texte en tenant compte de sa dimension formelle et littéraire, sans oublier que le texte littéraire est une forme qui fait sens et qui doit être étudiée avec rigueur. La prise en considération du rythme ou des sonorités des extraits est trop souvent omise, et ce, même dans le cas de textes versifiés. Il convient toutefois de savoir doser les micro-remarques qui, très utiles, ne peuvent être exhaustives, surtout si l'extrait à étudier est long. L'analyse de détail ne doit jamais perdre de vue la progression d'ensemble de l'extrait. De même, il faut veiller à ne pas abandonner en cours de route le projet de lecture censé guider l'explication.

Le jury attend une certaine rigueur dans l'analyse et la mobilisation des notions et des outils. Nous avons constaté des imprécisions voire des méconnaissances du point de vue des outils d'analyse et de la terminologie (par exemple, l'emploi souvent vague ou mal maîtrisé des termes « narrateur », « focalisation », « pastiche », « parodie », « vers libre », « galant », « pastoral », « discours indirect libre »). Si bon nombre de candidates et de candidats parviennent parfaitement à distinguer le burlesque de l'héroï-comique et à exploiter avec pertinence ces notions (par exemple à l'occasion d'une fable de La Fontaine), les plus en difficulté ont malheureusement du mal à analyser avec rigueur les formes du comique, peinent à repérer l'ironie ou à situer les auteurs dans la chronologie et dans un mouvement littéraire et culturel précis. Cette année, le genre autobiographie est apparu souvent très mal connu, ce qui a nui aux explications portant sur *Les Confessions* ou sur les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Parmi les mouvements littéraires, on a pu remarquer que le Symbolisme et le Surréalisme

semblaient souvent peu maîtrisés, voire confondus. De même, le drame bourgeois et le drame romantique ne sont pas toujours clairement différenciés. Ces lacunes peuvent être facilement comblées au moyen d'histoires littéraires aisément accessibles.

Du point de vue de l'expression, il faut faire attention aux étourderies et aux maladresses à l'oral, favorisées par la fatigue et le stress de l'épreuve, comme « distanciation » au lieu de « distance », « affligement » au lieu d'« affliction », « misérabilité », « déboussolée ». On évitera autant que possible les expressions familières ou imprécises telles que « le personnage sort de sa zone de confort » ou « l'auteur casse les codes ».

Enfin, il n'est pas toujours judicieux d'adopter une posture trop surplombante, voire pseudo-savante. Comme il a souvent été dit dans les précédents rapports, l'explication est un moment de partage avec le jury (ou la classe) qui vise à faire apprécier le texte et à le rendre accessible, sans en effacer ni la richesse ni la profondeur. On pourra se reporter avec profit au rapport de l'épreuve de 2024 qui propose un exemple d'explication de texte linéaire rédigée.

Conclure l'explication de texte

Trop de conclusions, cette année, étaient inutilement longues et semblaient se substituer à l'explication du texte, or la conclusion propose un bilan des acquis de l'explication et revient au projet de lecture formulé en introduction afin d'y répondre. Le propos peut être également prolongé par une ouverture sur la suite du texte, par exemple.

- **L'entretien**

L'entretien dure dix minutes. Les questions posées par le jury sont libres et variées et visent à permettre d'approfondir la réflexion ou cherchent à donner l'occasion d'apporter des nuances au propos. Le jury peut aussi demander des éclaircissements sur des points de détail, interroger sur la signification d'un mot du texte ou encore inviter à repérer une référence culturelle, biblique ou mythologique. En aucun cas l'entretien ne vient pénaliser les candidates et candidats. Les questions ne sont pas des pièges mais sont plutôt l'occasion d'établir un dialogue. Il faut aborder cette partie de l'exercice avec ouverture d'esprit en évitant de répéter systématiquement ce qui a déjà été dit au cours de l'explication. Plusieurs candidates et candidats ont manifesté un certain découragement et semblent avoir baissé les bras, ce qui est regrettable car même s'ils ne sont pas sanctionnés, ils perdent alors l'occasion de préciser et d'approfondir leur propos. L'entretien a été aussi malheureusement cette année l'occasion de rendre manifestes d'importantes lacunes en culture littéraire.

Conclusion générale

Les références critiques ont été peu mobilisées, même lorsqu'elles étaient connues des candidates et candidats (ce que l'entretien a souvent permis de mesurer). Il est dommage d'étudier l'autobiographie sans faire par exemple référence aux travaux de Philippe Lejeune ou de renvoyer à la scène de première vue sans mentionner ceux de Jean Rousset. Il est important d'être en mesure de faire preuve d'un recul critique sur les concepts mobilisés et qui seront transmis aux élèves. De même, sans doute par peur de se tromper, les candidates et candidats n'ont pas toujours mobilisé les références intertextuelles qui pouvaient être pertinentes pour leur explication (par exemple, Baudelaire dans le cas de Mallarmé ou de Laforgue) et il a fallu attendre l'entretien pour pouvoir exploiter cette piste.

Toutefois, les prestations ont dans leur grande majorité réussi à transmettre au jury le goût de la littérature éprouvé, voire un certain enthousiasme pour les textes, ce qui reste de très bon augure pour de futures carrières d'enseignants. Le jury a eu également la chance d'entendre d'excellentes explications. L'étude d'une lettre d'un roman épistolaire, en particulier, a retenu l'attention du jury. Sans que l'œuvre soit *a priori* connue en détail, la candidate a su témoigner d'une capacité à faire entendre le texte en dégageant, à chaque étape, la circulation entre différents niveaux de sens, sans négliger les enjeux narratologiques et communicationnels de l'extrait (entre le destinataire de la lettre et le lecteur du roman, par exemple). On retiendra également une remarquable explication d'un sonnet de Ronsard, qui a su exploiter toutes les ressources littéraires et grammaticales du texte, à l'appui de références contextuelles bienvenues. L'explication, d'une clarté lumineuse, pouvait aussi bien s'adresser à des élèves qu'à des spécialistes. Des auteurs réputés difficiles, loin de démobiliser les candidates et candidats, ont été, au contraire, l'occasion de faire preuve d'une attitude méthodique et honnête face à des extraits considérés *a priori* comme ardu. Cette façon d'aborder l'épreuve a été particulièrement appréciée du jury. Une candidate a ainsi proposé une explication d'un extrait de « Vents » de Saint-John Perse sans chercher à masquer les éléments résistants du poème, mais en visant précisément à rendre compte de ces passages en proposant une analyse formelle au service d'une lecture personnelle argumentée de façon recevable. .

Ces belles réussites rappellent tout l'intérêt d'une épreuve destinée à mettre en valeur les qualités de lectrice ou de lecteur des candidates et candidats. Toutes et tous auront tout à gagner à aborder cet exercice de façon méthodique, que l'œuvre soit connue ou non, en osant formuler de véritables hypothèses interprétatives

EXPLICATION D'UN TEXTE ACCOMPAGNÉ D'UN EXPOSÉ ORAL DE GRAMMAIRE

L'EXPLICATION DE TEXTE

Rapport présenté par Glen Grainger, avec la collaboration de Stéphane Partiot, Éléonore Reverzy et Pascal Vallat.

Considérations liminaires sur la session 2025

Avant de prodiguer les habituels conseils aux futurs candidats et candidates, il convient de souligner que les admissibles de la session 2025, dans leur grande majorité, connaissaient les principes généraux de l'épreuve d'explication de textes sur programme. Rares furent ceux qui paraissaient profanes en la matière, même quand au demeurant le propos manquait de profondeur. Très rares même furent ceux qui ignoraient foncièrement l'œuvre dont était issu le texte à expliquer. Un réel effort d'information, sinon d'entraînement, semble ainsi avoir été consenti.

Certains, comme chaque année, excellèrent en l'exercice. Non seulement en maîtrisaient-ils les codes, mais ils firent montre de l'audace d'une véritable herméneutique, riche et plurielle. Un hommage doit être rendu à ceux qui prodiguèrent un vrai moment de plaisir de littéraire à leurs auditeurs. « Juges toujours nouveaux » des « travaux passés » (Vigny, « L'Esprit pur »), ces candidats s'emparèrent avec tact de ces œuvres jetées « à la mer des multitudes » (Vigny, « La Bouteille à la mer »).

Afin qu'à l'avenir soient toujours plus nombreuses les prestations susmentionnées, leur teneur se doit d'être signalée, tout comme les écueils des moins réussies. Le jury eut souvent, en effet, à déplorer maladresses, erreurs et insuffisances, qui s'échelonnent des imprécisions ponctuelles au contre-sens général. Le candidat se doit de ne pas donner au texte une « étrange couleur », comme Mélisse aux consignes de son frère Cléandre (Corneille, *La Suite du Menteur*, IV, 2). Tâchons donc d'y voir plus clair dans l'équilibre de l'explication de texte, dont l'orchestrateur doit savoir tour à tour manier la loupe de l'exégèse (comme Hélienne considère « distinctement tous les termes » de ses lettres et de celles de Guénélic), s'élever au belvédère de l'œuvre qui s'inscrit dans l'histoire, saisir les tonalités en leurs finesses et équivoques, démêler sans la grossir toute émergence d'une portée apologétique, soit : faire preuve du « véritable esprit » qui, selon Madame de Staël, « n'est autre chose que la faculté de bien voir ».

Recommandations générales sur l'épreuve

Modalités de l'épreuve

Pour l'épreuve d'explication d'un texte en langue française (postérieur à 1500) tiré des œuvres au programme (coefficient 8), et d'exposé de grammaire lié à ce texte (coefficient 4), les candidats bénéficient de deux heures trente minutes de préparation. L'épreuve elle-même dure en tout quarante minutes. Aucun dépassement de cette durée ne sera permis par le jury.

Durant la phase de préparation, les candidats ont accès à l'œuvre intégrale ainsi qu'à des dictionnaires usuels. Devant le jury, chacun organise son temps de passage comme il le souhaite. Il est toutefois courant de dédier environ trente minutes à l'explication de texte, laquelle peut être présentée avant ou après l'exposé de grammaire.

Cadre méthodologique

Concise et efficace, l'introduction suit plusieurs étapes, qui s'articulent en toute fluidité dans une même dynamique herméneutique. Un premier moment de caractérisation de l'extrait en relève – sans les figer – le genre, la forme et le ton. Il est localisé dans l'œuvre, d'abord au sein de sa structure générale, puis dans son contexte immédiat, en amont et en aval. Loin de revenir sur l'ouvrage entier – les résumés plus ou moins exhaustifs n'ont pas leur place ici –, cette séquence situe le texte et en établit les fonctions dans une première approche.

Vient alors le moment de la lecture de l'extrait, qui participe pleinement de la notation. Attribut majeur d'un futur enseignant du secondaire, évaluée à l'épreuve orale du baccalauréat, la lecture à voix haute contribue à initier les élèves au plaisir du texte. Une lecture appropriée propage du texte ses plus infimes nuances, de la déclamation à la confiance, de la sobre description à la narration haletante, de l'introspection tourmentée à l'exposé didactique. Un soin tout particulier doit être apporté à la diction poétique. Il est pour le moins fâcheux qu'à plusieurs reprises Corneille et Vigny visent leurs vers éraflés. Comment même commenter harmonies, cadences, saccades, si la métrique n'est pas réellement mise en œuvre par le verbe ?

Au reste, en modulant sa voix et le rythme de son phrasé, le candidat prépare le sens du texte qu'il défendra par la suite. Il veillera cependant à maintenir un volume sonore raisonnable. Toute exubérance appelée par le texte ne doit pas faire perdre de vue que le candidat n'a que quatre spectateurs, à quelques mètres de lui. Ni timoré, ni emphatique, l'*actio* de l'orateur doit manifester une assurance raisonnée. Enfin, il convient de ne pas lire les noms des personnages des textes théâtraux, sauf quand l'intrication dans les didascalies rend une telle initiative nécessaire.

Le candidat circonscrit ensuite les mouvements de l'extrait qui lui semblent les plus pertinents. Leur nombre et leur longueur – dans la limite du bon sens – dépendent de l'extrait et de l'appréciation du candidat. Tour d'horizon du texte et de son organisation, cette démarcation doit être justifiée succinctement.

Son bien-fondé sera surtout étayé par le projet de lecture, dont l'annonce clôt l'introduction. Chaque année, les rapports en soulignent le principe essentiel : il vaut spécifiquement pour l'extrait qu'il est donné d'expliquer. Les meilleurs axes directeurs ciblent un motif précis, parcourant le passage entier, et l'associent à une piste d'interprétation sensée et audacieuse. Il peut entremêler quelques niveaux de lecture fort variés. Mais attention à ne pas verser dans la dispersion et garder une unité qui perdurera tout au long de l'explication. À titre d'exemple, un très bon projet de lecture a vu un candidat montrer en quoi les ruses de la parole de Méline dans la scène de confrontation familiale de la scène 2 de l'acte IV de la *Suite du Menteur*, attributs d'une virtuosité théâtrale plurielle, donnaient vie à une réflexion sur l'honneur et le déshonneur féminin. Inversement, relevons deux projets de lecture nettement moins satisfaisants. Un premier se demandait en quoi un extrait de la fin du chapitre XI de la première partie des *Angoisses douloureuses* faisait « entrer pleinement Héloïse dans la passion, par rupture avec la raison ». Un second portait sur la manière dont Corneille, dans la scène d'exposition du *Menteur*, mettait en place « une dramaturgie de la duplicité ». Dans les deux cas, de tels axes s'appliquaient à de trop nombreux passages possibles.

Le développement de l'explication procède ensuite selon des remarques d'ordres variés, toujours coordonnées et centrées autour du projet de lecture. Avant tout, il convient de caractériser les genres, les formes et les tonalités que mobilise le texte, qu'il les adopte pleinement ou les détourne de leur usage attendu. Mais surtout, l'essence de l'explication de textes se réalise dans un jeu d'allées et venues entre la loupe et le plan large, entre les analyses topiques et génériques, symboliques et esthétiques. Tour à tour, un fait stylistique, grammatical, narratologique, rhétorique, poétique, dramatique peuvent être relevés par le candidat, qui prendra soin de ne s'égarer ni de la lettre ni du fil directeur. À ces analyses microscopiques doivent ponctuellement s'ajouter des allusions pertinentes à d'autres moments de l'œuvre – toujours au service du texte donné à expliquer,

naturellement. Enfin, d'ingénieux renvois à l'histoire littéraire peuvent également enrichir l'exposé. La maîtrise des outils s'avère, à cet égard, nécessaire mais non suffisante.

La conclusion ne redéploie pas toute la progression de l'explication. Mais elle montre que progression il y eut. Le projet de lecture n'aura pas été un simple programme, mais une hypothèse que le crible du texte aura permis d'approfondir, d'infléchir ou de nuancer.

Enfin, cet exercice oral doit viser à susciter l'intérêt de l'auditoire – toute anxiété du candidat faisant l'objet de la plus grande indulgence d'un jury conscient des enjeux d'une agrégation externe. Si ce dernier ne s'attend pas à un divertissement spectaculaire, il assiste néanmoins avec plaisir à une prestation vivante, dont l'enthousiasme mesuré épouse avec justesse les tonalités de l'extrait commenté.

L'exposé se mue en dialogue lorsqu'arrive le moment de l'entretien. Les rapports de jury répètent et répèteront inlassablement que rien ne justifie une démobilisation en un moment qui permet à plus d'un de voir bonifier son explication, qu'elle fût à l'origine satisfaisante ou non. L'attitude du jury au cours de l'exposé et dudit entretien ne doit faire l'objet d'aucune spéculation de la part du candidat. Une écoute attentive de la question et un court moment de réflexion sont d'un secours considérable, même si une démarche dynamique est exigée.

Manquements régulièrement relevés

La relecture systématique de tout le texte au moment de l'analyse grève considérablement l'agrément de l'exposé, outre qu'elle constitue une perte du précieux temps imparti. De telles pratiques allaient souvent de pair avec des observations superficielles sur le texte, ou une syntaxe herméneutique stéréotypée – forte d'une abondance de « montre que... ». Une prestation efficace et énergique devrait savamment discriminer les termes, les syntagmes – rarement les phrases – relues au fil de l'explication. L'interprétation, la description, la désignation par un fait stylistique doivent suffire à identifier le passage précis dont il retourne – avant, évidemment, de le commenter –, d'autant que la logique linéaire suit un ordre qui devrait permettre au jury de suivre la progression.

La syntaxe de l'interrogative indirecte a souvent été malmenée dans la formulation du projet de lecture. Gare, également, aux pataquès et aux erreurs phonétiques. Ils furent légion, cette année. Plusieurs substantifs techniques ont tendance à être mégenrés. On parle bien d'un acmé, d'un oxymore, d'une hypallage.

En cette session 2025, la locution verbale « faire signe vers » a connu un succès d'autant plus surprenant que l'expression n'existe pas en français correct. Un tel néologisme jargonnant est à proscrire, au profit de formulations plus simples et précises – « témoigner de », « manifester », « dénoter », « illustrer ». Si le candidat tient à tout prix à s'engager dans une sémiotique textuelle, qu'il emploie le « signe » en-dehors d'une telle locution. En outre, le lexique – substantif à privilégier – ne fait pas toujours champ. L'amoncèlement des champs lexicaux, surtout quand il est gratuit, nuit à la précision et à l'intérêt du propos.

Quant aux projets de lecture, ils ont tendance à être oubliés plus ou moins tôt, alors qu'eux seuls permettent de garder une cohésion d'ensemble.

Enfin, lors de l'entretien, les réponses doivent être développées et ne pas procéder par monosyllabes ou refus du dialogue. Une question d'approfondissement ou de précision ne signifie nullement que l'assertion initiale n'était pas valable.

Bilan par œuvre

Hélisenne de Crenne, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*.

Le roman de dame Hélienne, dont la structure, complexe et circulaire, et la langue, ample et savante, pouvaient susciter certaines craintes, a finalement donné lieu à plusieurs belles prestations. Ces dernières éclairaient la singularité de l'ancrage narratologique et du style de la *perdocta mulier*, tout en parvenant à établir l'importance des intertextes, des *topoi*, du contexte historique, sans occulter – mais sans exacerber à outrance – la portée apologétique de tels ou tels scènes, monologue intérieur, dialogue, ou discours métanarratif. Il s'agissait de saisir avec habileté la tension permanente entre visée démonstrative – qui fait pencher fréquemment le roman vers les genres oratoires, aussi bien judiciaire que délibératif ou épideictique – et expression nue de ces fameuses angoisses douloureuses.

Dans une narration autodiégétique, où les références aux actes d'écriture et de lecture affluaient, attention cependant à ne pas voir de portée métalittéraire trop systématiquement. Du moins, un tel niveau d'analyse doit demeurer à sa juste place – par exemple lorsqu'il ne se justifie que par une brève allusion à la voix de la narratrice, ou du personnage, Guénélis, « en la personne » duquel dame Hélienne parle – et ne doit nullement évacuer d'autres strates d'interprétation parfois plus porteuses.

Lorsque des faits stylistiques aussi systématiques que les doublets synonymiques imprègnent une œuvre entière, il convient de ne pas céder à la facilité du simple repérage, mais d'examiner de près la teneur des diverses occurrences. Plus que des doublets synonymiques, nous avons affaire, chez Hélienne, à des doublets parasyndonymiques, dont la comparaison peut enrichir encore l'analyse du texte. Que l'on songe à l'exemple suivant : « l'amour croissait et augmentait, et avec si grande véhémence me possédait et seigneuriait que mon esprit ne la pouvait soutenir... » (p. 153).

Le jury n'a, certes, pas échappé aux explications paraphrastiques, qui relisaient chaque phrase de l'extrait, sans lui apporter de lumière supplémentaire. Mais *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* furent plus motif de fruition que de déplaisir en cette session 2025.

Corneille, *La Place Royale*, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*.

Les comédies de Corneille au programme se prêtaient au déploiement de niveaux de lecture d'une variété telle que toutes les prestations convaincantes en investissaient au moins deux. La réussite des candidats a souvent dépendu de l'attention accordée à une réflexion sur les genres, toujours en lien avec le passage examiné. Outre l'alternance et l'entremêlement des sous-genres du comique, de fréquentes incursions de la tirade voire de la tension tragiques, en particulier dans *La Place Royale*, étaient à saisir. Mais il s'agissait également de témoigner de finesse à propos des registres du comique, de la question de la scène – théâtralité, espaces, personnages, spectateurs – des vers – schémas réguliers, ruptures, conformité ou non avec la phrase – des schémas narratif et actantiel, de l'inscription dans l'histoire littéraire – courants, modèles, postérité.

Comme déjà souligné dans le rapport de jury 2022, l'on ne saurait trop recommander aux candidats sinon de prendre des cours de théâtre, du moins de s'exercer sérieusement et régulièrement à lire le texte théâtral. Lire une scène du *Menteur*, ce devrait presque être comme se produire sur scène. Il s'agit de faire vivre le comique, dans toutes ses nuances, jonglant entre le burlesque, le farcesque, le grotesque, sans oublier la subtilité d'une double énonciation d'où point le sarcasme discret qui amuse, sans nécessairement susciter l'éclat de rire. Ainsi le ton de Mélisse qui se joue de son frère Cléandre (*La Suite du Menteur*, IV, 2) doit-il être rendu dans toute sa fausse naïveté : « N'est-ce pas obéir à vos commandements ? » (v.1296) Enfin, les jeux d'apartés doivent faire l'objet d'une modulation de la voix. Attention néanmoins à ne pas théâtraliser à outrance, au risque de sonner faux. Le volume sonore doit demeurer modéré et la justesse de la vocalisation ne doit pas pâtir d'une emphase exagérée et systématique.

L'alexandrin cornélien, et tout l'enjeu de « la mise en vers de l'honnête conversation », gagnait à être examiné de près dans chaque extrait, qu'il s'agisse d'antilabes ou stichomythies lesquelles miment un certain naturel empreint de reprises de termes d'une réplique à l'autre, ou de tirades qui versaient dans un lyrisme parfois virtuose.

Une explication très insuffisante de l'acte V, scène 1 de *La Place Royale* (p. 161-163) a condensé tous les écueils évoqués ci-dessus. Le candidat n'a non seulement pas su lire les vers correctement (ni les incarner un tant soit peu théâtralement), mais n'a proposé aucune analyse poétique ni théâtrale ; sans compter l'absence d'inscription dans l'intrigue, d'évocation des jeux de double énonciation et de l'immixtion d'une tonalité tragique. Des erreurs furent même commises dans l'identification de procédés.

Relevons cependant la très bonne explication du morceau de choix du *Menteur*, à savoir la scène 5 de l'acte II, où Dorante improvise la narration de sa scène de fiançailles avec Orphise. Le projet de lecture, associant la puissance évocatrice de la parole de Dorante, tout en l'embourbant dans ses propres mensonges suivant une dynamique burlesque et héroï-comique, fut conduit avec efficacité de bout en bout de l'exposé. Les divers dédoublements de l'espace scénique et de toutes les parties prenantes du spectacle (spectateurs, dramaturges, acteurs, personnages) furent analysés avec acuité, dans un va-et-vient maîtrisé entre hauteur et remarques de détail.

Madame de Staël, *De la littérature*.

Une multitude de prestations relevèrent de la paraphrase, qui est le lot courant de la littérature d'idées où la redite des arguments vaut régulièrement explication aux yeux des candidats. Le vocabulaire rhétorique était souvent soit mal maîtrisé, soit évoqué sans en inférer une quelconque conclusion, voire absent. L'absence de circulation dans l'œuvre fut également à déplorer. Outre ces considérations générales, d'autres concernent précisément l'œuvre de cette session.

La thèse centrale de la « perfectibilité », qui innerve toute la réflexion de l'écrivaine, était révélatrice des candidats qui s'étaient bien préparés à *De la littérature*. Ce concept émerge de tant de recoins plus ou moins explicites qu'il se prêtait à être interrogé dans de nombreux passages. Ainsi, une explication très convaincante d'un extrait du chapitre premier de la deuxième partie a conduit un candidat à souligner l'embarras de Madame de Staël face à la Terreur, qu'elle peine à intégrer dans le mouvement inexorable de perfectionnement humain. « Il est dans la nature même de la révolution d'arrêter, pendant quelques années, les progrès des lumières, et de leur donner ensuite une impulsion nouvelle. » (p. 299) Le candidat n'a pas pris cette assertion pour argent comptant, mais a mis en exergue le tâtonnement de l'écrivaine soucieuse de rigueur conceptuelle, en quête d'arguments pour donner à sa thèse de solides fondements jusqu'à son époque.

L'ignorance de l'histoire (à la fois le contexte dans lequel écrit Madame de Staël et celui des périodes qu'elle dissèque) pénalisa plus d'un candidat. Être familier au moins des rudiments du Directoire et des événements environnant la Révolution française faisait ainsi partie des prérequis. Comment imaginer commenter autrement la deuxième partie, « De l'état actuel des Lumières en France et de leurs progrès futurs » ? Il était du reste utile, sinon précieux, de posséder des notions précises de l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance jusqu'à la Révolution.

De même, les catégories esthétiques classiques se devaient souvent d'être sollicitées, voire analysées quand elles étaient mentionnées précisément dans l'extrait proposé. Un agrégatif doit avoir en tête les grandes lignes de la généalogie du Beau, du Sublime, du Génie. Une explication d'un extrait du chapitre XI de la première partie ne saurait s'en passer : « le sublime de l'esprit, des sentiments et des actions doit son essor au besoin d'échapper aux bornes qui circonscrivent imagination. » (p.208) S'il n'est pas attendu des candidats d'adopter une démarche proprement philosophique, il était fécond de déployer des distinctions conceptuelles, ou du moins d'en avoir une certaine conscience.

Le modèle fondamental que constitue *De l'esprit des lois* de Montesquieu, n'a été que rarement mobilisé. Et de façon générale, trop nombreux furent ceux qui ne connaissaient rien des œuvres dont traite Madame de Staël. Ses longs développements ne concernaient finalement que peu d'auteurs, avec lesquels – songeons à Shakespeare – il eût été indispensable d'être quelque peu familiers.

Quant aux registres, le didactique, qui constitue une entrée féconde pour introduire un certain rapport au lecteur, a largement été occulté. Il s'agissait d'accorder une grande importance aux vertus pédagogiques de *De la littérature*, comme l'écrivaine elle-même le souligne dans son

« Discours préliminaire » : « La critique littéraire est bien souvent un traité de morale. » (p.68) En miroir du lecteur, l'auteur joue sur sa propre présence. Le « on », tantôt énoncé du « je », tantôt impersonnel et universel, n'est, à cet égard, jamais anodin.

En revanche, les candidates et candidats qui saisirent avec subtilité les enjeux littéraires de *De la littérature*, par un usage intelligent des outils rhétoriques, versaient rapidement dans l'excellence. Il fut ainsi donné d'assister à des performances éblouissantes. Une explication d'un extrait du chapitre X de la première partie a donné lieu à une alternance remarquable entre d'un côté analyse minutieuse de la structure argumentative, des procédés syntaxiques, des types d'arguments, et d'un autre côté surplomb avisé sur l'histoire littéraire et son traitement bien personnel par Madame de Staël. En l'occurrence, le candidat connaissait très bien Pétrarque, dont il est question dans cet extrait.

Alfred de Vigny, *Œuvres poétiques*.

Les explications sur les poèmes de Vigny témoignèrent avant tout de la capacité ou non des candidats à lire des vers. Première étape vers l'éclaircissement des choix consentis par le poète, seul un respect minutieux de la métrique rend justice à la lettre de ce qui s'apparente, par bien des aspects, à une conception musicale.

L'analyse minutieuse des vers constitue donc un passage obligé de toute explication de poème, ce qui n'a pas semblé une évidence pour de nombreux candidats. Il était souvent bienvenu de se pencher avec minutie sur les césures, les enjambements, et, de façon générale, sur les jeux de correspondance ou de débordement entre phrases et vers. Par exemple, la versification de la fin de « La Flûte » (p.228) élaborait avec brio le cheminement depuis un usage emprunté de la flûte, dont le « chant est faux », auquel font écho saccades et rejets incongrus, jusqu'au dernier huitain, couronné par une note « plus juste » et « le souffle assuré ».

La poétique si particulière de Vigny, tout empreinte de didactique, était à remobiliser et à réinterroger par les candidats. Pour expliquer et oser s'engager dans une herméneutique audacieuse de poèmes comme « La Maison du berger », « La Bouteille à la mer » ou encore « L'Esprit pur », il s'agissait donc que soit claire dans l'esprit du candidat la conception de la poésie par Vigny riche, protéiforme, multiple, équivoque. C'est ainsi qu'une circulation efficace dans l'œuvre permettait d'éclairer à bon escient tel ou tel affleurement métapoétique – qui souvent constituent des culminations supérieures du poème.

Au reste, le travail sur les registres, parfois absent, fut souvent inabouti. Les registres lyrique et épique chez Vigny, teintés d'ambiguïtés, gagnent à être examinés avec nuance.

De même, la narration et à ses temps verbaux, savamment orchestrés par Vigny dans la construction de véritables récits, ne furent pas assez pris en considération. Le passage du premier chant d'« Éloa » narratif la naissance de son héroïne (p.72-73) se prêtait tout particulièrement à une étude des imparfaits, des passés simples et des présents de l'indicatif. Il était également fécond d'accorder une certaine attention aux jeux de focalisation.

Ces derniers procédés préparent et construisent la dramatisation, soulignée dès 1883 par Auguste Barbier comme étant la caractéristique principale de tous les écrits de Vigny (« ses moindres pièces sont composées dramatiques », p. 435), mais souvent éludée par les candidats. Ne pas l'évoquer au sujet de la chute de « Dolorida », dont l'ultime monostique (« Le reste du poison qu'hier je t'ai versé », p.127) foudroie aussi bien le mari que le lecteur, c'est perdre une composante primordiale du poème.

De pair avec le romanesque, la théâtralité dans la gestuelle et les paroles rapportées, représente souvent une belle prise interprétative. La tirade du mari de Dolorida relève de la mise en scène tragique : « Je viens te dire adieu ; je me meurs, tu le vois » (p.125). Ou encore, la gestuelle de la Dame romaine qui prend son bain ainsi que celle de son personnel placent le lecteur en véritable spectateur d'une scène (p.119). Conseillons donc aux futurs candidats à élargir leurs horizons génériques, et à ne pas cantonner leur extrait au seul genre officiel dans lequel il s'inscrirait.

Koltès, *Dans la solitude des champs de coton* et *Combat de nègre et de chiens*.

L'évaluation des prestations sur les pièces de Bernard-Marie Koltès a révélé un certain nombre de manques récurrents, mais également de belles réussites qui méritent d'être soulignées. Dans l'ensemble, les candidats ont eu du mal à prendre en compte la mise en scène, alors que de nombreuses ressources existaient sur les œuvres de cette année. La dimension scénique, fondamentale pour comprendre l'originalité et la force de Koltès, a souvent servi de facteur discriminant entre les candidats.

Une prestation particulièrement remarquable a invoqué une comparaison magistrale de deux mises en scène de Patrice Chéreau de l'ouverture de *Dans la solitude des champs de coton*. L'extrait en question offre en effet un large éventail de pistes de réflexion, depuis la modalité de l'entrée du Client jusqu'à la construction de l'éthos par le comédien.

À la toute fin de la pièce, la présence de l'arme dans le dispositif scénique soulevait des questions cruciales, susceptibles d'être envisagées sous l'angle de la violence, du sida ou d'une symbolique phallique. Trop peu de candidats ont su exploiter ces perspectives.

De manière plus générale, la qualité littéraire de la langue de Koltès a été insuffisamment interrogée. Les nuances entre style humble, style trivial et style périodique, pourtant manifestes, n'ont que rarement été relevées. De nombreux procédés rhétoriques — chiasmes, homéotéleutes — construisent une véritable poétique du « coup double », mais sont restés dans l'ombre. Cette écriture, toujours tendue entre tentation du romanesque et élan poétique, rend le statut du texte théâtral volontairement ambigu, comme l'illustre la didascalie finale de *Combat de nègre et de chiens*.

L'analyse du traitement du désir s'est révélée, elle aussi, souvent insuffisante. Koltès l'aborde par une stratégie oblique, fondée sur l'évitement plutôt que sur l'affrontement direct, notamment dans *Dans la solitude des champs de coton*. Les meilleurs exposés ont su articuler cette approche à plusieurs niveaux d'interprétation : économique, homoérotique, néo-colonial. Cette dernière dimension, pourtant essentielle, a généralement échappé aux candidats. À l'inverse, les lectures ramenant le texte uniquement à la question de l'homosexualité se sont souvent avérées réductrices, faute de restituer la complexité des registres — de la subtilité à la crudité — dans lesquels s'inscrit l'homoérotisme koltésien.

Certains passages à forte portée métalittéraire auraient également mérité une analyse plus fine. On pense notamment aux pages 21-22 de *Dans la solitude des champs de coton*, où le langage est comparé à un étalon tenu par la bride : image puissante qui traduit à la fois la violence, la vitalité et le risque inhérents à la parole. Trop souvent, ces réseaux d'images et leur valeur heuristique n'ont pas été pris en compte, privant les analyses d'une dimension essentielle.

Enfin, *Combat de nègre et de chiens* requerrait une lecture capable de conjuguer la perspective historique et l'interprétation métalittéraire. Le passage des pages 82-84, dans lequel Alboury affirme son insoumission face à ses « maîtres » — « Je n'ai rien à apprendre de vous » —, illustre parfaitement ce double enjeu. Une telle compréhension supposait une connaissance précise de l'ensemble de la pièce. Or, preuve d'une préparation insuffisante, il n'était pas rare que certains candidats ignorent des éléments cruciaux, telle l'amputation du phallus de Horn.

Quelques exemples de sujets

- **Hélisenne de Crenne** : 1, XI, p. 69-71, de « Mais comme une femme enceinte... » à « ... je me veux efforcer de l'écrire. » ; 1, XXVI, p. 138-139, de « Madame, ... » à « ...en votre triste cœur. » ; 2, v, p. 185-186, de « Puis après... » à « ...ont été certoriés. » ; 3, IX, de « Ô mon doux seigneur... » à « ...de tous maux le plus petit. »

- **Corneille** : *La Place Royale* : I, 4, p. 94-96, v. 234-269 ; V, 1, p. 161-163, v. 1256-1292.

Le Menteur : III, 5, p. 101-103, v. 1031-1064 ; V, 4, p. 142-144, v. 1606-1640.

La Suite du Menteur : I, 3, p. 180-181, v. 275-306 ; III, 3, p. 227-228, v. 1037-1072.

- **Staël** : 1, IV, p. 123-124 « Platon, dans sa République... mathématique. » ; 1, XI, p. 205-206 « La poésie mélancolique... de la volonté. » ; 2, IV, p. 332-333 : « L'existence des femmes... y prétendre. » ; Conclusion, p. 414-415 « Quel triste et douloureux appel... trois fois malheureuse ! »

- **Vigny** : p. 83, « Éloa », ch.III, v. 595-v. 626 ; p. 119, « Le Bain d'une dame romaine » ; p. 211-212, « La Sauvage », v. 1-42 ; p. 239-240, « La Bouteille à la mer », v. 148-182.

- **Koltès** : *Combat de nègre et de chiens* : p. 83-84, de « Je n'ai rien à apprendre de vous. » à « ...tous les deux, non ? » ; p. 106-108, xx (entier).

Dans la solitude des champs de coton : p. 9-10, de « Si vous marchez dehors... » à « ...se montrer sauvagement les dents. » ; p. 59-61, de « Si vous fuyiez... » à « Alors, quelle arme ? ».

EXPOSÉ DE GRAMMAIRE ASSOCIÉ À L'EXPLICATION SUR PROGRAMME

Présenté par Frédéric Torterat, en concertation avec l'ensemble des grammairiens membres du jury

L'épreuve orale de grammaire, en cette session 2025, présente une moyenne sur l'ensemble des résultats de 9,40, avec des notes attribuées qui s'étendent de 2 à 20.

1. Conseils pour la préparation

L'épreuve bipartite d'explication de texte accompagnée d'un exposé de grammaire dure 40 minutes (sans compter l'entretien), à la suite de 2h30 de préparation. Le rapport de 2024 conseillait de consacrer à la question de grammaire entre 35 et 45 minutes durant la préparation et 10 minutes lors de la présentation orale. Il est en effet peu envisageable qu'une étude grammaticale traitée en moins de 10 minutes parvienne à aborder l'ensemble des attendus d'un propos. Rappelons également que la question de grammaire peut être traitée avant ou après l'explication littéraire, quoi qu'il en soit à l'issue de la lecture de l'extrait dans son ensemble. Il n'est pas rare que son traitement au début de l'épreuve fournisse une ouverture judicieuse, à tout le moins des éclairages significatifs, pour l'explication du texte. On ne répètera en revanche jamais assez que cette partie de l'oral requiert une préparation assidue, et que tout point insuffisamment exercé résiste mal au bal des confusions et des classements bancals. Les critères de reconnaissance utilisés gagnent donc à faire montre de discernement : il est imprudent, par exemple, de se restreindre aux tests de suppression et de déplacement pour évaluer les propriétés syntaxiques d'un groupe prépositionnel. Parallèlement, tout type d'unité (adjectif, conjonction ou autre) a des caractéristiques qui lui sont propres, la plupart communément admises, certaines quelquefois discutées. De même, une fonction grammaticale répond à des critères précis : le sujet demeure spécifique au verbe, un attribut s'applique à un sujet ou à un objet, le complément du nom ou du pronom s'avère généralement déterminatif, etc.

La grammaire, en outre, s'appuie sur des mécanismes concrets tels que les étudie la linguistique : un adjectif relationnel n'est ni gradable, ni déplaçable ; une négation exceptive soustrait tel mot ou groupe de mots à ce qui est nié ; les compléments d'objet ont pour particularités d'intégrer une transitivité verbale, mais aussi d'être pronominalisables et non supprimables. Par conséquent, un choix de classement doit être au moins en partie fondé sur de solides indicateurs. Par exemple, présenter les appositions comme forcément détachées exclut les configurations de type « le cousin Pons » ou « la ville de Paris » : cela peut s'entendre, mais il convient d'être en mesure de justifier, ne fût-ce qu'en quelques mots, autant ce que l'on retient que ce que l'on exclut.

Les connaissances attendues relèvent pour autant de la grammaire d'usage, qui s'inscrit dans une tradition ayant fait ses preuves en termes de savoirs académiques rémanents et transférables en classe. En tant que futurs enseignantes et enseignants, les agrégatifs sont invités à témoigner des services que rendent les concepts évoqués, quels qu'ils soient, dans la perspective d'une analyse robuste, gage d'exactitude pour les élèves qui leur seront confiés. Ainsi, si l'approche guillaumienne du temps opératif, la théorie de l'actance propre à Tesnière, l'analyse phrastique de Le Goffic, parmi bien d'autres, ont certes fourni la démonstration de leur utilité, il appartient toutefois aux candidats de n'en faire ni une échappée sommaire ou peu intelligible, ni quelque préambule décoratif sans suite – et cela sans parler des fréquents mésusages –, mais de s'en saisir pour poser les bases d'une étude claire des occurrences.

Ces attendus concernent également les dénommées « remarques nécessaires » portant sur un fragment – souvent très limité – de l'extrait, type d'exercice qui existe aussi dans les épreuves écrites. Le Jury recommande d'opérer, à l'issue d'une brève présentation macrostructurale du fragment, une focalisation sur quelques faits grammaticaux effectivement remarquables (ou « saillants »), dont les candidats ont l'initiative. L'avantage de ce type de question consistant à leur en laisser la sélection, lesdites remarques procurent également l'opportunité d'approfondir l'analyse à partir de quelques points dignes d'intérêt, le plus couramment au bénéfice de la syntaxe (comme la subordination ou la détermination), de l'interface entre syntaxe et sémantique (ainsi, les pronoms ou les sujets grammaticaux), et dans une moindre mesure de celle qui s'opère entre syntaxe et morphologie flexionnelle (marques désinentielles ou formes verbales, par exemple). Les connaissances à mobiliser ici sont de plusieurs ordres, et nécessitent là aussi une préparation rigoureuse.

2. Sujets proposés à l'épreuve orale de grammaire en 2025

Ceux-ci, comme les années précédentes, suivent une approche catégorielle (les classes de mots, le verbe et le groupe verbal), fonctionnelle (fonctions des mots et des groupes de mots), constructionnelle (coordination et subordination, apposition), phrastique (formes de phrases, détachement et incidence). Une autre approche, plus transversale, conduit les candidats à mobiliser leurs connaissances sur plusieurs de ces dimensions.

Classes de mots

Déterminants et absence de déterminant

L'adjectif

Pronoms personnels et indéfinis / les pronoms

Les adverbes / la syntaxe des adverbes

Prépositions et adverbes

Les participes /morphosyntaxe du participe

Participe et adjectif verbal

Les indéfinis

Les démonstratifs

Verbe et groupe verbal

Les verbes *être* et *faire* / les verbes *être* et *avoir*

Verbes pronominaux et constructions pronominales

Infinitif / (morpho)syntaxe de l'infinitif

La subordination

La transitivité verbale
La construction du groupe verbal / les constructions du verbe
Les formes en *-ant*
Les modes impersonnels / syntaxe des modes non personnels
Les modes personnels
L'emploi des temps de l'indicatif / les valeurs du présent de l'indicatif
Les emplois du subjonctif / les emplois de l'indicatif et du subjonctif
Auxiliaires, semi-auxiliaires et verbes supports
Les périphrases verbales

Unités fonctionnelles et groupes de mots

Apostrophes, interjections et incidentes
Attributs et modificateurs en position détachée
Le nom et le groupe nominal / le groupe nominal
Les déterminants et l'absence de déterminant
Les syntagmes prépositionnels / les groupes prépositionnels avec *de*
Les propositions subordonnées / les subordonnées/ la subordination
Les propositions subordonnées relatives / les subordonnées relatives et interrogatives indirectes
Les propositions subordonnées conjonctives
Les propositions subordonnées circonstancielles

Fonctions syntaxiques

Le complément d'objet
Les compléments circonstanciels
Attribut / attribut et apposition / attribut, apposition, apostrophe
Attributs et compléments d'objet
Attributs et modificateurs du groupe nominal en position détachée
Constructions attributives et voix passive
Syntaxe du sujet
Les compléments essentiels du verbe
Les expansions du nom et du groupe nominal

Types d'énoncés et formes de phrases

La négation
Types et formes de phrases
Les types de phrase de (le) réarrangement communicationnel
Les formes de la phrase
Exclamation et injonction / interrogation, exclamation et interjection
Mots interrogatifs et syntaxe de l'interrogation

Études transversales

Le mot *que* / les mots *en* et *que*
Que, qui et *quoi*
Qui et *que*
La deuxième personne du singulier

Remarques nécessaires (environ un sujet sur 10)

3. Pratique de l'épreuve et gestion du temps

La question de grammaire peut porter sur le texte en entier (par exemple, la négation dans l'ensemble de l'extrait) ou sur un passage plus court. L'oubli d'occurrences est forcément

embarrassant, de même que la mise à l'écart des cas difficiles ou « limites », autrement dit discutables. Cette partie de l'oral ne se réduit pas, en effet, à un simple inventaire des points répertoriés : lors de leur présentation générale de la question posée (laquelle induit, dans sa formulation même, un traitement particulier) ou de l'abord qui sera fait des remarques, les candidats exposent ce que recouvrent les notions interrogées, et annoncent a minima la structuration de leur étude.

À cet égard, certains rapprochements ou recoupements, *a priori* audacieux, restent les bienvenus à l'agrégation, et plusieurs candidats ne s'en sont pas privés lors de cette session 2025. Parmi les plus fréquents, citons le lien entre grammaire et prosodie avec les pauses démarcatives de l'apostrophe ou de l'apposition, entre micro- et macrosyntaxe pour les mécanismes de prédication seconde, ou plus rarement la distinction entre constructions directes ou indirectes pour ce qui touche autant aux compléments d'objet qu'aux attributs. D'autres candidats, à juste titre, ont opportunément évoqué une hypotaxe permettant de rapprocher subordinations marquée et non marquée (cas des participiales et des infinitives), ainsi qu'une parataxe rassemblant les faits de coordination et de juxtaposition.

Le Jury a également apprécié, cette année encore, de constater chez certains candidats une documentation manifeste, quelquefois même de très bon niveau : ainsi, sur la position des pronoms clitiques dans la langue d'Hélisenne de Crenne, l'intransitivité de certains verbes chez Koltès, ou les tournures elliptiques dans la versification de Corneille ou celle de Vigny. Notons en outre, parmi d'autres atouts présents dans les exposés, la distinction entre extension et extensité concernant les déterminants, la possible ipséité du pronom *moi*, la mise en discussion du paradigme des pronoms personnels (lié davantage aux personnes de la conjugaison qu'à des personnes en tant que telles), voire la proximité entre d'aucunes constructions à verbe support (de type *prendre appui [sur quelque chose]*) et les locutions (*prendre fait et cause pour [quelqu'un]*).

De même, très peu d'examens des compléments circonstanciels ont fait l'impasse sur leur portée (intra-, extraprédicative), et aucun candidat, concernant les adjectifs, n'a omis d'évoquer leur position dans le groupe nominal ainsi que leur poids variablement déterminatif. Dans cet esprit, si les examinateurs s'efforcent de sélectionner des extraits comportant une certaine variété de configurations, toutes n'y apparaissent pas forcément : indiquer au Jury, au moment d'analyser la négation, qu'il n'y a qu'un exemple d'affixe négatif (du type *dé-* de *défaire*, *in-* de *indicible*), que l'on ne compte aucun explétif ou nulle conjonction *ni* ne sera pas reçu comme un reproche, mais bien comme le témoin d'une bonne préparation – à condition, bien sûr, de ne pas s'y attarder et d'en réserver la parenthèse à l'introduction –.

Autre illustration, sur l'absence de déterminant, dont le traitement ne va pas sans poser quelques difficultés aux candidats : d'aucuns ont fait le choix habile d'aborder ce constat de manière raisonnée, à partir de différents cas de figures (intercalations d'appellatifs ou d'apostrophes ; constructions prépositives, énumératives, appositives ou coordinatives ; attributs ; emplois génériques ou autonymiques ; énoncés abrégés). La structuration du propos demeure pleinement exigible lors du traitement de la question de grammaire, et constitue toujours un possible élément de valorisation, avec des échanges suivant l'exposé souvent bénéfiques.

4. Points de vigilance

Il convient de rester mesuré, d'emblée, vis-à-vis des pirouettes expositives de type *grosso modo* ou « au sens large » : parler de subordination pour les prépositions, même en tirant au maximum la relation de dépendance, fait courir le risque d'assimiler les prépositions aux subordonnants, et de passer à côté de l'un des traits qui caractérisent le plus cette classe de mots en dehors de l'invariabilité, à savoir la transitivité. Rappelons également que les examinateurs ne soumettent pas des listes d'unités sur un coup de dés. Concernant notamment *être* et *faire*, les traiter séparément demeure une facilité, certes non rédhibitoire, mais qui présente le défaut de ne pas mettre tout de suite les deux verbes en perspective : en plus de leur égale diversité morphologique et de leur propension à se recatégoriser en déverbaux, tous deux peuvent être concernés par l'auxiliarisation, l'un comme auxiliaire, l'autre comme semi-auxiliaire, tout comme ils ont une faculté analogue à servir de vicariants. À l'inverse, du point de vue des constructions, *être* non auxiliaire est surtout attributif, là où *faire* s'emploie le plus fréquemment en construction transitive directe ; enfin, là où le premier prend une place conséquente dans l'expression du passif, le second contribue régulièrement aux tournures factitives.

Dans une même perspective, certaines déclarations sur le point abordé (type d'unité, fonction, construction, parmi d'autres possibilités) ne peuvent qu'appeler des clarifications de la part du Jury. Affirmer, par exemple, que le sujet correspond avant tout à un « élément de phrase » revient à minimiser le fait qu'il n'y a pas de sujet sans verbe (alors même que la phrase, de son côté, peut être averbale). Il est aussi arrivé que soient exclus de la gamme des formes composées du verbe, inopportunément, l'infinitif (*avoir dit*), le participe présent (*ayant dit*) et le gérondif (*en ayant dit*). D'autres erreurs sont néanmoins plus admissibles : si alléguer que les adjectifs modalisants ont une place fixe constitue une généralisation un peu abusive (cf. « une *vraie* femme comme toi » (Koltès) / « cet *abattement général* », chez Staël), la tendance est cependant bien réelle à l'antéposition, tandis que les relationnels seront postposés (cf. « les philosophes *républicains* », là aussi chez Staël). Convenons aussi qu'il faut demeurer souple dans la catégorisation sémantique, typiquement dans le cas pré-cité, à savoir que « tout adjectif dénominal est donc relationnel par sa structure dérivationnelle. Certains d'entre eux se spécialisent dans la qualification, d'autres dans ce que l'on pourrait appeler la détermination relationnelle » (Jan Goes, 1999, p. 256). En la matière et pour reprendre les exemples de J. Goes, *présidentiel* est « statistiquement relationnel », tandis que *gracieux* s'avère « statistiquement qualificatif » (le sens de qualification ayant été retenu de la base nominale).

Insistons à ce titre sur l'enjeu que constitue la pertinence des éléments de réponse, en ceci qu'il y a la question en soi, mais aussi ce qu'induit la question. Il est ainsi regrettable, au moment d'examiner les marqueurs de la deuxième personne, d'oublier qu'une perspective interlocutive implique, outre les pronoms bien entendu, les désinences verbales, mais également les apostrophes nominatives, voire certaines interjections allocutives (de type *eh bien !* ou *chut !*). Pour illustration là encore, une question sur les déterminants implique d'étudier non seulement la morphologie des unités relevées, mais également d'intégrer dans l'étude une approche sémantico-référentielle, interrogeant le cas échéant la valeur spécifique ou générique des articles, ainsi que le fonctionnement référentiel (endophorique, exophorique ou « par défaut ») de tel ou tel élément (article défini ou indéfini, déterminants possessifs ou démonstratifs, etc.). De manière analogue, s'il est juste d'affirmer que les COI se caractérisent par une transitivité indirecte, le fait de les restreindre aux groupes nominaux ou verbaux « avec préposition » laisse entendre que les pronoms *lui* de « tout le monde le lui dit » ou le *dont* de « celui dont nous parlons » ne sont pas concernés. Sur un autre point, le Jury a pu s'inquiéter d'entendre que les subordonnées s'appuient nécessairement sur une

« principale », alors même qu'elles peuvent apparaître comme compléments du nom ou de l'adjectif par exemple, ou encore, en tant que sujets, faire partie intégrante d'une proposition indépendante.

À cet égard, notons que les erreurs de segmentation sont encore trop fréquentes : dans « Ravi qu'aucun n'en ait ce que j'ai pu prétendre » (*La Place Royale*, v. 1590), la subordonnée relative est enchâssée – et non à l'écart – dans la conjonctive, elle-même complément du participe « ravi », allant de la conjonction élidée *que* au verbe « prétendre » ; au v. 1241 du *Menteur* (« Il ne me souvient plus du nom de ton beau-père »), « du nom de ton beau-père » fonctionne comme la séquence de la tournure impersonnelle, laquelle écarte ici l'hypothèse d'un pronom personnel *me* réfléchi. Il importe de même, en travaillant sur « l'adjectif » de considérer le mot comme pouvant construire un groupe adjectival et régir des compléments : sont alors en question la segmentation du groupe adjectival et la construction du groupe autour de sa tête. Si l'on s'intéresse ainsi aux adjectifs dans une page de Koltès, relever « content » implique d'analyser le groupe « content d'échanger avec toi ». Pour deux séquences apparemment similaires, « le regard de celui qui vous présume plein d'intentions illicites et familier d'en avoir », le Jury s'attend à ce que les candidats distinguent les constructions des deux séquences (formant un attribut de l'objet) « plein d'intentions illicites » et « familier d'en avoir » : en l'occurrence, si le premier groupe adjectival comprend un adjectif et son complément, le second relève d'une construction attributive « à élargissement infinitif » (Martin Riegel, 2024). Certaines segmentations fautives, enfin, touchent au contresens : ainsi, tel candidat, en analysant le v. 215 de l'« Éloa » de Vigny (« L'effarouchent bien moins que les forêts arides »), arrête-t-il le complément circonstanciel à « bien » et analyse « moins » comme le premier élément de la « locution conjonctive *moins que* »...

Tout aussi exigible est la précision des étiquettes et des termes utilisés. À titre d'exemples, tous les présents de l'indicatif à dimension généralisante ne sont pas forcément « gnomiques », une désignation qu'il convient de réserver à l'expression d'un fait général d'expérience, ou à caractère sentencieux. Dans la même veine, il importe de ne pas oublier que si certains traits aspectuels s'appliquent effectivement aux formes elles-mêmes auxquelles apparaissent le verbe (accompli / non accompli, tensif / extensif), d'autres reviennent au verbe lui-même (notamment, la distinction entre perfectif et imperfectif) : certes combinées en discours, ces « valeurs » n'en sont moins établies sur des bases différentes.

Ce qui nous amène en dernier lieu à la dimension conceptuelle des questions soulevées : le concours de l'agrégation n'impose aucunement aux candidats de se positionner sur un point de controverse, tant en grammaire qu'en linguistique. Il n'appartient pas aux agrégatifs, du moins au moment du concours, de « mettre un peu d'ordre dans le chaos des réalités linguistiques », comme le suggérait la très officielle *Méthode générale de l'enseignement grammatical* de 1923. Quelques candidats ont néanmoins relevé que le statut du gérondif par rapport au participe présent demeure discuté, que le conditionnel a intégré les temps de l'indicatif après une période de flottement, ou encore que, même si les participes ont notamment pour point commun de s'adjectiver fréquemment dans l'usage, l'étiquette d'« adjectif verbal » ne s'applique qu'aux déverbaux issus des participes présents. De telles mentions, pour peu qu'elles aient été soumises à vérification, conservent un indéniable intérêt.

Le Jury espère que ces quelques éléments permettront aux futurs candidates et candidats de se projeter dans l'épreuve, et suggère de prendre en considération ces constats et recommandations

pour organiser le travail de préparation. Les évaluateurs de la présente session leur adressent ici tous leurs encouragements.

Indications bibliographiques

Ces indications ne constituent en rien un palmarès et forment une bibliographie indicative, visant à proposer aux candidats des instruments de travail accessibles pour les aider dans leur préparation.

Denis, Delphine ; Sancier, Anne, *Grammaire du français*, Le Livre de Poche, 1994.

Laurent, Nicolas ; Delaunay, Bénédicte, *Bescherelle. La grammaire pour tous*, Hatier, 2019.

Narjoux, Cécile, *Le Grevisse de l'étudiant*, 2ème édition, De Boeck éditeur, 2021.

Riegel, Martin ; Pellat, Christophe ; Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, PUF, réédition, 2024.

Soutet, Olivier, *La Syntaxe du français*, PUF, Que Sais-je, 2018

Wilmet, Marc, *Grammaire critique du français*, 5ème édition, De Boeck-Duculot, 2010

Diachronie

Fournier, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Belin, 2002.

Lardon, Sabine ; Thomine, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance*, Garnier, 2009.

Pour approfondir

Abeillé, Anne ; Godard, Danièle, *La grande grammaire du français*, Éditions Actes Sud, 2021.

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

Références complémentaires

Goes, Jan, *L'Adjectif : entre nom et verbe*, Bruxelles-Paris, Duculot, 1999.

Riegel, Martin, « Il est gentil de nous avoir aidés ou : à propos de compléments de l'adjectif qui n'en sont pas vraiment », dans *Les Formes du sens, Études de linguistique française, médiévale et générale offertes à Robert Martin à l'occasion de ses 60 ans*, De Boeck "Supérieur", 1997.

COMMENTAIRE D'UN TEXTE DE LITTÉRATURE ANCIENNE OU MODERNE : LITTÉRATURE COMPARÉE

Rapport présenté par Louise Dehondt, avec l'aide d'Aude Ameille, Dimitri Garnarczyk, Philippe Postel, Marie-Agathe Tilliette et Pascal Vacher.

Le jury tient tout d'abord à remercier les candidates et candidats pour le bon déroulement de cette session 2025, le travail qu'ils ont fourni et la qualité des échanges qui ont pu avoir lieu. Cette année, les notes vont de 01/20 à 17/20 avec une moyenne de 9,12/20. Comme chaque année, les deux commissions ont interrogé autant de fois sur chacune des six œuvres au programme. Les moyennes par auteur s'échelonnent de la manière suivante : 8,2/20 (Salman Rushdie), 8,3/20 (Joy Harjo), 8,8/20 (Gaston Miron), 9/20 (Yan Lianke), 9,7 (Gabriel García Márquez) et 9,8/20 (Miguel Ángel Asturias).

Le jury se réjouit d'avoir entendu des exposés sérieux, de très bons commentaires témoignant d'une finesse d'analyse et d'un enthousiasme communicatif, mais souhaite formuler quelques remarques, qui sont autant de conseils à l'attention des futurs candidats.

L'épreuve de littérature comparée à l'oral consiste en un commentaire composé qui porte sur un extrait conséquent, de 3 à 8 pages environ, tiré de l'une des œuvres au programme.

On ne le redira jamais assez : le commentaire exige de s'affronter au texte, de le travailler dans son détail, dans la chair de ses mots, avec honnêteté. Un commentaire est réussi lorsqu'il parvient à proposer une lecture attentive, cohérente et sensible de l'extrait donné, qui permette d'en éclairer le sens, le propos, le déploiement, les tonalités afin de donner à percevoir sa singularité et sa saveur.

L'exigence est grande : y répondre implique un important travail en amont de l'épreuve et suppose le jour de l'oral de faire preuve d'une disponibilité inventive pour ne pas couler l'extrait dans un moule prêt à l'emploi qui en écraserait toutes les aspérités, ni se contenter d'une paraphrase descriptive qui procéderait par juxtaposition de remarques morcelées.

I. En amont de l'épreuve : développer une grande familiarité avec les œuvres

Seule une connaissance directe et approfondie des textes, de leur contexte et de leur déploiement, permet de saisir les richesses et les particularités d'un passage donné. Cours et manuels ne peuvent dispenser d'une lecture personnelle des œuvres. Toute obscurité ou incertitude sur le sens littéral des textes doit avoir été levée pendant l'année de préparation, au fil de relectures menées crayon en main. Le jury s'est ainsi réjoui d'entendre des explications sur les romans du réalisme magique qui témoignaient d'une plus grande familiarité avec ces œuvres touffues que l'an passé.

Assurer la compréhension du texte

Le programme de littérature comparée invite fréquemment à un dépaysement salubre, mais exigeant. Sans une compréhension précise et assurée de la lettre du texte, qui ne peut se faire qu'au long cours, les projets de lecture se révèlent souvent plaqués, les analyses trop générales. Nombre de contresens sont dus à un survol des textes, une méconnaissance des *realia* représentées ou du contexte historique et culturel que convoquent les œuvres. En amont de toute interprétation, au brouillon, il est nécessaire d'être capable de paraphraser brièvement le passage, tant pour éviter les contresens que l'accumulation asséchante de remarques formelles, qui se dispensent d'interpréter les images déployées, faute de se les représenter. Ainsi, l'entretien a pu débiter par des questions aussi simples que : « que raconte l'extrait/le poème ? », « qui parle ? », « à qui ? », « où se situe la scène ? ».

Qui parle ? à qui ? Identifier les voix

L'identification des voix est indispensable à la compréhension des textes : il convient de caractériser le point de vue adopté dans les passages romanesques, et d'identifier de manière cohérente les énonciateurs et destinataires des poèmes.

La polyphonie de *Claireveillée de printemps* ne prend sens que si les prises de parole des personnages, dont il faut connaître les attributs et les différents noms, sont clairement identifiées. Les incertitudes sont fort rares et, dans la grande majorité des cas, une lecture patiente, attentive à la grande cohérence de ce long poème narratif, permet de lever les doutes.

Déterminer correctement les énonciateurs est tout aussi indispensable dans l'œuvre polyphonique de Joy Harjo, ce qui suppose, d'une part, de connaître les dédicataires nommés des poèmes, d'autre part, de décrire patiemment l'entrelacement des locuteurs, le mode responsorial, les jeux d'alternance entre chœur et soliste auxquels recourt Harjo pour accueillir différentes voix.

Parler, de quoi ? Apprivoiser les realia et les référents. De l'importance des dictionnaires

Lexique

Certaines œuvres au programme sont difficiles d'accès à la première lecture. Comprendre la lettre du texte suppose alors un important travail d'élucidation du vocabulaire et d'appropriation du lexique. Avant de considérer que tel vers obscur relèverait d'une poétique cryptée ou de renoncer à le comprendre, il faut avoir l'honnêteté de vérifier le sens des mots dans un dictionnaire.

Ainsi est-il nécessaire de se familiariser avec les *realia* de la faune et de la flore américaine pour éviter de malheureux contresens dans *Claireveillée de printemps* : les « cataractes » dont il est question sont des chutes d'eau, et non le symptôme d'une maladie oculaire tandis que les « fromagers » désignent des arbres tropicaux, et non des artisans du fromage... Être capable de visualiser le travail du bois ou du filage aide à commenter les poèmes du *Grand diseur* sur les artisans qui recourent à un vocabulaire technique précis. Ouvrir un dictionnaire est aussi indispensable pour commenter le travail lexical de Gaston Miron. Ainsi pour interpréter l'interpellation « salut les caves » dans « Fait divers », le sens argotique de « niais » permet une interprétation plus éclairante de la scène que celui de « pièce en sous-sol » qui a donné lieu à quelques élucubrations.

Noms propres

Parfois, c'est au dictionnaire des noms propres qu'il aurait fallu recourir. On ne peut que s'étonner qu'au terme d'une année de préparation, tel candidat soit incapable de préciser qui est Sanjay Gandhi, Simón Bolívar, ou telle autre, Emily Dickinson. Il se révèle dans ce cas difficile de commenter les politiques de stérilisation ou de démolition des bidonvilles en Inde, le portrait que brosse Asturias de la figure tutélaire des luttes anticoloniales latino-américaines ou encore le dialogue qu'établit Harjo avec celle qu'elle désigne comme une « chanteuse ». La connaissance de certaines données biographiques et la lecture de *Crazy Brave* auraient permis d'éviter certains contresens chez Harjo.

Où ? Quand ? De l'importance du contexte

La connaissance des contextes historique et géographique des œuvres est d'autant plus nécessaire qu'ils ne sont pas familiers aux lectrices et lecteurs français que sont, dans leur grande majorité, les candidats à l'agrégation.

Géographie et toponymes

Les œuvres au programme s'inscrivent dans des paysages et une géographie. L'opposition entre les plateaux des Andes et les régions équatoriales, entre Bogota et la Caraïbe, entre l'Argentine et le Guatemala, éclaire les rapports entre Fernanda et la famille Buendía, tout comme l'itinéraire de Bolivar dans le poème d'Asturias. Mieux vaut savoir placer le Pakistan et le Bangladesh sur une carte pour comprendre la trajectoire de Saleem ou d'Adam Aziz. Si les toponymes référentiels sont rares dans l'œuvre de Yan Lianke, tenir compte de l'opposition entre le village enclavé et la ville, envisagée elle-même aux différents échelons de l'organisation administrative territoriale (canton, préfecture, capitale provinciale), est essentiel pour pouvoir commenter les rapports de pouvoir qui se déploient. Dans le même ordre d'idée, nous invitons les candidats de l'an prochain à s'informer sur Bears Ears sans se contenter de dire qu'il s'agit d'un « monument », car ce terme de « monument » non élucidé dans la réalité états-unienne en a trompé plus d'un.

Histoire

Si le commentaire de littérature comparée n'a pas vocation à déboucher sur un exposé historique, les éléments pertinents de contexte doivent pouvoir être exposés clairement. L'écart s'est révélé fort net, sur ce point, entre les œuvres au programme.

Le contexte historique et politique de production des œuvres de Gaston Miron et de Joy Harjo était, dans l'ensemble, bien connu (quoique parfois utilisé à mauvais escient, comme unique projet de lecture). En revanche, l'histoire politique de la Colombie, du Guatemala, de l'Inde et de la Chine était souvent peu maîtrisée. Or, connaître le fonctionnement des républiques bananières et le rôle interventionniste des Etats-Unis en Amérique centrale dans les années 1950 permet d'éclairer les enjeux politiques et coloniaux de « Salut Guatemala ». De même, il était nécessaire de situer précisément les guerres indo-pakistanaïses ou de distinguer la période maoïste de la période d'ouverture économique en Chine. Ces manques ont entravé de nombreux commentaires portant sur des extraits romanesques qui travaillent la matière historique. Sans une connaissance minimale de la Révolution culturelle, il est difficile de commenter la scène d'autocritique dans *La Fuite du temps*. Analyser les évocations de la guerre civile dans *Cent ans de solitude* exige de mobiliser quelques repères historiques sur la guerre des Mille jours et la Violencia en Colombie.

Philosophie, culture, religion

Des éléments de culture philosophique et d'histoire des religions font bien trop souvent défaut aux candidates et candidats dont on attend qu'ils se soient renseignés pendant l'année sur le contexte culturel, philosophique et religieux mobilisé dans les œuvres au programme.

La connaissance des piliers de la pensée chinoise est nécessaire pour commenter l'œuvre de Yan Lianke, asséchée par une lecture qui méconnaît les concepts fondamentaux du bouddhisme – comme les notions de désir et d'extinction du désir ou *nirvana* – et du taoïsme. Ne pas savoir qui sont Shiva, Parvati ou Ganesh dans le panthéon hindou expose à des commentaires plats et descriptifs de l'œuvre de Salman Rushdie qui mêle les références à l'islam, à la chrétienté à l'hindouisme et au bouddhisme.

Si la culture extra-occidentale est parfois complètement ignorée, la culture biblique fragile des candidats a également entravé le commentaire de passages mobilisant des références aux Évangiles comme le récit de la mort d'Ursula qui déploie une parodie de résurrection christique ou le portrait de Bolívar qui devient chez Asturias une figure christique.

L'épreuve de littérature comparée n'est pas un concours de culture générale, mais la méconnaissance des repères culturels, historiques ou religieux entrave les commentaires et débouche tantôt sur des analyses formelles dépourvues d'interprétation, tantôt sur des contresens par projection d'une grille culturelle inadaptée. Nous souhaitons que ce travail d'acquisition de connaissances ne soit pas perçu comme une contrainte mais comme une opportunité précieuse de rencontre. L'ouverture d'esprit, la reconnaissance de l'altérité et la capacité au décentrement, sans relativisme, nous semblent indispensables à la formation de futurs enseignants du second degré.

De la sensibilité littéraire

Les textes proposés ne sont toutefois pas à traiter comme des documents historiques ou culturels, ni comme de purs discours, même dans le cas de poèmes aux accents militants. Assurer la compréhension littérale des passages doit permettre d'affiner les analyses en faisant preuve de sensibilité littéraire.

Commenter des traductions – quelques rappels

La majorité des œuvres au programme de littérature comparée sont des œuvres traduites.

Le passage d'une langue à l'autre conduit souvent à perdre les figures qui reposent sur la forme des mots et leurs sonorités, mais une bonne traduction parvient à conserver le plus souvent les figures jouant sur la place des mots, leurs répétitions, le rythme, la syntaxe, les analogies ou le discours. Plutôt que d'interpréter des assonances et allitérations, parfois dépourvues de toute pertinence, il convient ainsi de s'attacher davantage à l'analyse des jeux rythmiques.

Une connaissance minimale des caractéristiques des langues d'origine permet de doser certaines remarques avec prudence. Ainsi l'opposition entre passé simple et imparfait dans les traductions peut être analysée dans les textes traduits de l'espagnol, dont le système verbal est extrêmement proche du français, mais doit l'être avec plus de réserve dans les textes traduits de l'anglais, *a fortiori* du chinois où les temps verbaux n'existent pas.

Prêter attention à la chair du texte

Syntaxe, rythmes, structures et effets de disposition

Construire l'interprétation de tel poème suppose de prêter attention à l'articulation entre le mètre et la syntaxe, au souffle, à la disposition du texte sur la page, et de parvenir à décrire clairement ces phénomènes (respectés par les traductions), pour pouvoir interpréter leurs effets. Cela suppose moins de longs développements sur les « blancs typographiques » ou sur la ponctuation, qu'une analyse attentive des variations de rythme et des figures de syntaxe. On a ainsi apprécié une analyse des effets d'accélération et de ralentissement dans « La Chasse », attentive aux variations des refrains, aux jeux de répons et à leur dimension musicale.

À cet égard, nous mettons en garde contre les analyses erronées de rejets dans les poèmes de Harjo : un rapide coup d'œil à la version originale permet souvent de vérifier si le retour à la ligne est dû aux contraintes de mise en page ou relève d'un choix poétique.

Dispositions narratives

Dans les œuvres romanesques comme dans le long poème narratif *Claireveillée de printemps*, le commentaire ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la disposition des

événements. Seule une bonne maîtrise des intrigues permet de commenter les effets de suspens, d'attente, de tension narrative, les jeux d'écho ou de contraste, l'alternance entre des stases méditatives et une accélération du rythme dans *Claireveillée*, ou l'écart entre l'effet produit à la première lecture et à la relecture par tel passage de *Cent ans de solitude* ou de *La Fuite du temps*.

Registres et tonalités

Les commentaires sur les œuvres romanesques ont souvent péché par un manque de finesse dans l'analyse des registres et tonalités. Qualifier tel extrait de *Cent ans de solitude* ou des *Enfants de minuit* de comique ne suffit pas à explorer la gamme de tonalités possibles, de la gaieté à la satire mélancolique, de l'humour au burlesque.

De plus, répétons ce qui était déjà dit l'an passé : il ne suffit pas d'affirmer un fait pour que celui-ci soit établi, encore faut-il le démontrer. Qu'est-ce qui fait rire ? Pourquoi rit-on ? Comment peut-on qualifier ce rire ? De même l'analyse du merveilleux ne pouvait faire l'économie d'une réflexion sur la motivation des images et les effets de déréalisation.

On a en revanche valorisé la capacité de tel candidat à mettre en lumière les codes littéraires détournés par Garcia Marquez, à analyser la réécriture parodique du roman chevaleresque dans la quête d'Aureliano le Second pour retrouver Fernanda, ou l'évocation amusée de romances hollywoodiennes dans le récit des premiers émois entre Mauricio Babilonia et Meme.

Puissance des images

Les œuvres au programme, en particulier et quoique de manière bien distincte, celles d'Asturias, de Gaston Miron, de García Márquez et de Rushdie, frappent par la puissance et l'inventivité des images, qui ont trop peu été analysées. Relever une métaphore, une comparaison, une personnification ou une création lexicale ne doit pas dispenser d'en décrire le fonctionnement (le comparant et le comparé appartiennent-ils au même ordre de réalité ? abstrait/concret ; animé/inanimé ; organique/mécanique etc.) d'en restituer la logique (pourquoi ce rapprochement, plutôt qu'un autre ? que met en lumière l'analogie ? le choix des termes n'est pas gratuit !), pour en analyser le pouvoir suggestif et en proposer une interprétation.

Cela passe parfois par un effort de visualisation du texte. Se représenter les « ongles de silex » qui grattent les pierres pour les faire rire permet de saisir le récit étiologique qu'invente Asturias pour raconter la création du feu.

Interpréter : ne pas renoncer au sens ni à l'émotion

Plus généralement, le jury regrette que trop de commentaires renoncent à donner sens aux textes, à en proposer une lecture cohérente et à mesurer les émotions qu'ils peuvent produire chez les lecteurs. C'était particulièrement net sur les œuvres poétiques du programme, qui ne s'inscrivent pas dans une esthétique de pure gratuité verbale et déploient une poétique de l'intensité, adressée. C'est aussi le cas des œuvres romanesques dont le sens, la plupart du temps de nature politique, n'est pas donné de façon explicite, mais se niche souvent dans des procédés allusifs à éclairer.

Osons suggérer le plaisir ou les émotions qu'un texte peut susciter. Comment espérer transmettre le goût de lire si le texte n'apparaît que comme un assemblage habile de figures de style et de procédés grammaticaux, avec lequel nulle rencontre n'a lieu ? Faisons le pari que les œuvres sont riches de sens, qu'elles permettent un partage d'émotions et d'interrogations

fécondes, qu'elles sont susceptibles d'éclairer et de complexifier notre rapport au monde en rendant compte d'un regard singulier.

II. Le jour de l'épreuve : attention, pertinence et disponibilité

Les 2h30 de préparation doivent être consacrées à une lecture attentive et patiente du texte.

Le commentaire

Choisir les éléments pertinents

Si les axes généraux de réflexion offrent bien entendu des pistes pertinentes, l'enjeu n'est pas de prouver que le passage est représentatif de l'ensemble de l'œuvre, le commentaire se contentant alors d'illustrer un propos général par une série de repérages qui arrachent les expressions à leur contexte spécifique.

Les passages à commenter des romans ne se prêtent pas tous à une interprétation politique ; tous les poèmes de Gaston Miron ne peuvent être éclairés par la lutte pour l'indépendance du Québec et l'aliénation linguistique ; la violence évoquée dans les poèmes de Joy Harjo ne renvoie pas exclusivement à la Piste des larmes et il convient au contraire de montrer dans « Comment écrire un poème en temps de guerre » comment la poétesse estompe les éléments référentiels pour accueillir l'écho d'autres souffrances...

Tout systématisme de l'analyse est à proscrire et les outils employés pour commenter la scène doivent être choisis avec intelligence.

La structure de l'extrait est parfois capitale pour l'interprétation, elle mérite alors d'être exposée clairement ; parfois moins. Résumer l'extrait en quelques mots peut être un préalable utile pour préciser dès l'introduction que le poème « Fuir » déploie une scène de nuit, à la fermeture d'un bar, sur un parking, mais se révèle superflu lorsqu'il n'y a pas de difficulté particulière.

L'analyse des pronoms peut être éclairante chez Miron, mais le jury a regretté le systématisme de ces remarques et leur interprétation souvent univoque (selon un mouvement d'ouverture du « je » au « nous » collectif) et imprécise (que recoupe le « nous » ?).

Dans le cas de Joy Harjo, seul texte à bénéficier cette année d'une édition bilingue, le renvoi au texte original peut permettre des remarques judicieuses sur la traduction du titre du poème (« *Running* »/« Fuir »), mais constater que « nous » traduit le pronom « we » est une inutile perte de temps.

D'autre part, si on apprécie la capacité à circuler dans l'œuvre, la mise en relation du passage donné avec d'autres extraits ne doit pas se faire au détriment de l'analyse de l'extrait proposé.

Bannir les plans préfabriqués

La tentation est grande, un jour de concours, lors d'une préparation en temps limité, de recourir à un plan appris, développé sur un autre passage de la même œuvre pour commenter l'extrait proposé, mais il faut y résister !

Les œuvres de Gaston Miron et Joy Harjo ont donné lieu à de nombreux commentaires qui écrasaient la singularité et l'ambivalence des poèmes pour les faire entrer de force dans un moule dialectique. Ainsi pour Gaston Miron, a-t-on vu se répéter le plan-type suivant avec quelques variantes : I. Aliénation du je – II. Mise en marche et révolte – III. Construction d'un

nous. Les aspérités des poèmes de Joy Harjo ont souvent disparu derrière une lecture lénifiante selon laquelle l'écriture de la violence permettrait toujours la « résilience ». Or dans certains poèmes de Gaston Miron, la détresse du poète se révèle sans apaisement, la lutte sans résolution, et chez Joy Harjo la confiance dans l'avenir est régulièrement tempérée par l'évocation de destructions définitives.

Dans le cas des groupements de textes, il s'agit de trouver un équilibre entre l'analyse de chaque poème et la construction d'un propos d'ensemble. Il est parfois plus judicieux de mettre en lumière des ruptures de tonalité et des oppositions qu'une unité parfaite du découpage qui nivelle les poèmes.

Rechercher la justesse : clarté et concision

Marteler dix fois la même expression ne rend pas toujours l'analyse plus convaincante, mais met plutôt en lumière la maigreur du propos. La quête des mots justes pour décrire un passage, analyser tel procédé ou caractériser son effet permet de gagner en densité, en clarté et en précision.

Certaines imprécisions frôlent le contresens. Dans « Laver le corps de ma mère », la poétesse ne raconte pas un « bain », avec immersion dans l'eau, mais une toilette mortuaire. Le vocabulaire technique, stylistique, narratologique, poétique, doit être maîtrisé et employé à bon escient. Tout passage mettant en scène un affrontement n'est pas nécessairement « épique » ; toute expression de la douleur n'est pas nécessairement « élégiaque ». Les notions d'« inventaire », de « catalogue épique » ou de « récit étiologique » sont précieuses pour décrire efficacement la construction de nombreux passages de *Claireveillée* ; les outils narratologiques permettent d'analyser avec concision la non-coïncidence entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit dans les romans du réalisme magique.

Chaque session apporte son lot de tics de langage. Cette année, d'innombrables passages, mots ou images ont « fait signe vers ». Une fois posée l'absence de forme régulière dans la majorité des poèmes au programme, le terme de « strophe », plutôt que de « blocs de vers » ou de « strophe typographique » nous semble plus économique.

Garder de la cohérence et gagner en nuance

La cohérence du propos est capitale : les contradictions, non exposées comme telles, révèlent une posture problématique, indifférente à la valeur du discours. Si une image peut parfois être interprétée de diverses manières, elle ne peut pas dire tout et son contraire. Ainsi le vers « je bêle à la mort » (« Self-Défense ») ne peut être mis au compte de la dérélition, avant d'être interprété quelques minutes plus tard comme un cri de révolte qui signe l'ouverture du poète vers l'avenir. Il ne revient pas au jury de faire un choix parmi une série d'interprétations non hiérarchisées, ni articulées les unes aux autres.

Cohérence n'est toutefois pas synonyme d'analyse monolithique et le jury a valorisé les analyses nuancées capables d'approfondir l'interprétation, sans aplanir les ambivalences des extraits. Si la noirceur renvoie régulièrement à la solitude du poète chez Gaston Miron, il n'y a aucune équivalence parfaite entre les deux, et on a ainsi apprécié un commentaire attentif du vers « je brillerai plus noir que ta nuit noire », sensible à l'alliance de la lumière et d'une noirceur chargée d'éclat qui suggère dans « Au sortir du labyrinthe » que la détresse, partagée, peut devenir une expérience féconde.

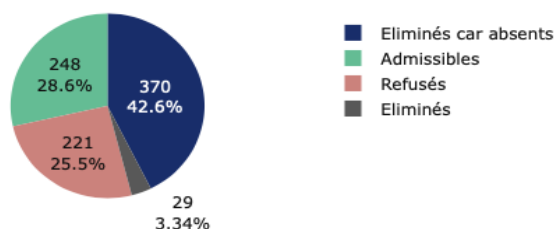
L'entretien

Rappelons, enfin, que l'épreuve n'est pas finie au bout des 30 minutes de commentaire. L'entretien dure dix minutes et exige un entraînement durant l'année. On attend de futurs enseignants qu'ils soient capables d'élaborer des réponses cohérentes et développées à des questions sur le passage préparé. Les candidates et candidats doivent garder énergie et disponibilité d'esprit pour dialoguer avec les membres du jury. Selon le commentaire entendu, les questions peuvent inviter à préciser certains points exposés trop rapidement, revenir sur des éléments de contextes, nuancer certaines remarques, aborder certains enjeux laissés de côté, ou développer l'analyse d'un court fragment. Réactivité, nuance et clarté sont appréciées dans les réponses qui doivent montrer une capacité à tirer parti des amorces proposées par les questions.

Nous espérons que ces quelques remarques et conseils seront utiles aux agrégatifs de l'année 2026, et nous les invitons également à consulter les rapports des années précédentes.

ÉLÉMENTS STATISTIQUES

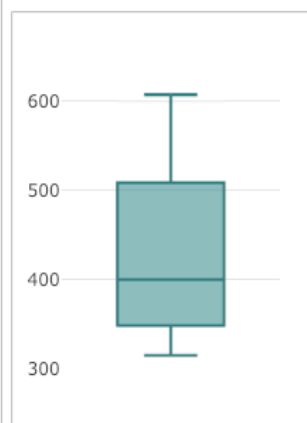
Bilan de l'admissibilité



Epreuves Admissibilité (Coef. : 40.0)

Moyenne Admissibles : 419.98 /800.00
Soit 10.50 /20.00

Ecart type : 75.25
Q1 : 359.50
Médiane : 400.00
Q3 : 475.45
Minimum : 314.75
Maximum : 607.00



Moyenne Refusés : 226.54 /800.00
Soit 5.66 /20.00

Moyenne Non éliminés : 328.83 /800.00
Soit 8.22 /20.00

Bilan de l'admission

Moyennes par épreuves

	Nb Admissibles	Nb Présents	Nb Admis	Moy. Par présents	Moy. Des admis
Leçon	248	246	139	9,17	11,21
Explication de texte + grammaire	248	246	139	9,42	11,27
Explication de texte (hors programme)	248	246	139	8,81	10,25
Commentaire (littérature comparée)	248	246	139	9,05	10,75

Notes : mini-maxi

Présents

Admis

	Note mini	Note maxi	Note mini	Note maxi
Leçon	3	19	5	19
Explication de texte + grammaire	2,33	20	4	20
Explication de texte (hors programme)	3	20	3	20
Commentaire (littérature comparée)	1	17	3	17